

НОВЕВ КОВЧЕГ РУССКОГО КИНО:
ОТ «СТЕНЬКИ РАЗИНА» ДО «СТИЛЯТ»



Фото на обложке
Людмилы Борисенко

Ноев ковчег русского кино от «Стеньки Разина» до «Стилят». –
Сост. и предисл. Е. Васильева, Н. Брагинский – Глобус-Пресс, 2012 –
552 стр + 36 ил.
ISBN 978-966-830-26-1

Все права авторов статей защищены. Перепечатка без ведома составителей
запрещена. Ссылка на данное издание обязательна.

© Е. Васильева, сост. предисл., 2012
© Н. Брагинский, сост. предисл., 2012
© Глобус-Пресс, оформл., 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

От составителей	7
СКАЗКИ ЛЮБВИ ДОРОГОЙ (1908–1924)	
Стенька Разин (1908)	21
Жизнь за жизнь (1916)	27
Молчи, грусть, молчи (1918)	32
Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков (1924)	39
Аэлита (1924)	44
ОКНО В ЕВРОПУ (1925–1927)	
Броненосец «Потемкин» (1925)	49
Медвежья свадьба (1925)	53
Мать (1926)	58
Шинель (1926)	63
Октябрь (1927)	68
Третья Мещанская (1927)	72
ОСВОЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ (1929–1936)	
Человек с киноаппаратом (1929)	77
Обломок империи (1929)	83
Земля (1930)	88
Путевка в жизнь (1931)	93
Дела и люди (1932)	98
Окраина (1933)	104
Счастье (1934)	109
Чапаев (1934)	115
Летчики (1935)	120
Цирк (1936)	128
Строгий юноша (1936)	133
ПАТРИОТИЗМ КАК ВАЖНЕЙШЕЕ ИЗ ИСКУССТВ (1937–1949)	
Ленин в Октябре (1937)	137
Радуга (1943)	143

Жила-была девочка (1944)	147
Иван Грозный (1945–1946)	152
Падение Берлина (1949)	158
Кубанские казаки (1949)	164

ОТТЕПЕЛЬНАЯ ЭЙФОРИЯ (1956–1964)

Карнавальная ночь (1956)	169
Весна на Заречной улице (1956)	175
Летят журавли (1957)	180
Судьба человека (1959)	184
А если это любовь? (1961)	190
Иваново детство (1962)	195
Девчата (1962)	201
Я шагаю по Москве (1963)	208
Гамлет (1964)	213
Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен (1964)	218
Застава Ильича (1964)	223

КОРОТКИЕ ВСТРЕЧИ СТИЛЕЙ И ЖАНРОВ (1965–1978)

Обыкновенный фашизм (1965)	229
Операция Ы и другие приключения Шурика (1965)	233
История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж (1966)	239
Неуловимые мстители (1966)	244
Короткие встречи (1967)	250
Комиссар (1967)	255
Хроника пикирующего бомбардировщика (1967)	260
Андрей Рублев (1969)	266
Цвет граната (1970)	271
Начало (1970)	276
Белорусский вокзал (1971)	281
Проверка на дорогах (1971)	287
Солярис (1972)	292
Зеркало (1974)	297
Калина красная (1974)	302
Чужие письма (1975)	307

Восхождение (1976)	312
Ключ без права передачи (1976)	317
Ирония судьбы, или С легким паром (1976)	321
Сибиряда (1978)	327

ЛЕГКО ЛИ БЫТЬ СТАЛКЕРОМ? (1979–1987)

Сталкер (1979)	331
Москва слезам не верит (1979)	336
Пираты XX века (1979)	341
Несколько дней из жизни И. И. Обломова (1979)	345
Прощание (1982)	350
Полеты во сне и наяву (1982)	355
Чучело (1983)	360
Парад планет (1984)	364
Завещание профессора Доуэля (1984)	370
Мой друг Иван Лапшин (1984)	374
Иди и смотри (1985)	379
Покаяние (1986)	384
Письма мертвого человека (1986)	389
Кин-дза-дза! (1986)	393
Легко ли быть молодым? (1987)	398

ЗЕРКАЛО ПЕРЕМЕН (1987–1997)

Асса (1987)	403
Дни затмения (1988)	408
Маленькая Вера (1988)	413
Рок (1988)	418
Интердевочка (1989)	423
Бакенбарды (1990)	428
Астенический синдром (1990)	433
Такси-блюз (1990)	438
Утомленные солнцем (1994)	443
Деревянная комната (1995)	448
Особенности национальной охоты (1995)	453
Брат (1997)	458

НОЕВ КОВЧЕГ РУССКОГО КИНО (2000-е)	
Небо. Самолет. Девушка (2001)	463
Русский ковчег (2002)	468
Кукушка (2002)	473
Отец и сын (2003)	478
Прогулка (2003)	483
Коктебель (2003)	488
Возвращение (2003)	492
Ночной дозор (2004)	498
Настройщик (2004)	503
4 (2006)	507
Остров (2006)	512
Груз 200 (2007)	517
12 (2007)	522
Стиляги (2008)	528
Сведения об о составителях и авторах сборника	534
Указатель имен	536
Указатель фильмов	546

От составителей

Продолжая вплоть до сегодняшнего дня являться одним из наиболее молодых и открытых инновациям видов искусства, кино, казалось бы, с особенным упорством (если не сказать юношеским максимализмом) должно сопротивляться любой попытке привнести в него некий канон. Несмотря на растущее по всему миру количество «музеев кино», музезализация кинематографа – с учетом того, что именно движение служит в нем основным техническим и выразительным средством – представляется крайне проблематичной. К этому добавляется еще и то обстоятельство, что кино, потребляемое на заре своего существования главным образом как ярмарочное развлечение, долгое время несло на себе печать несерьезности и легковесности, даже в тех случаях, когда его намерения были прямо противоположны. И хотя поколения исследователей и режиссеров, начиная с теоретиков русского формализма, таких как Виктор Шкловский и Юрий Тынянов, внесли существенный вклад в то, чтобы повысить культурный статус кинофильма как произведения, признав за ним особый язык, не уступающий по своей сложности литературному, аналитический прогресс в этой области пока не нашел адекватного отражения в структурах, регулирующих иерархии эстетических ценностей. В то время как школьная программа задает определенный список литературных произведений, знание которых считается обязательным условием формирования минимально образованного индивидуума, кино не может опереться на такой корпус, уступая в этом отношении не только вездесущей литературе, но также изобразительному искусству и музыке, которым так или иначе уделяется некоторое внимание в рамках школьной программы. Однако маргинальное положение кинематографа несет в себе и определенные шансы: потенциальный кинозритель вынужден, чаще всего уже в сознательном возрасте, сам расставлять свои приоритеты и каждый раз заново задумываться о критериях отбора, а также об авторитете той инстанции, на которую он мог бы при этом положиться.

Наше издание представляет собой один из возможных вариантов маршрута, который заинтересованному зрителю, согласившемуся стать на время читателем, предлагается проделать на пути к цели – обретению и повышению собственной компетентности в области

истории отечественного кино. Термин «отечественного кино», разумеется, условен и включает в себя фильмы, снятые на территории Российской империи, затем в ставшем ее преемником СССР и наконец в постсоветской России. Проводниками на этом маршруте выступают исследователи из семи стран мира, среди которых как признанные корифеи в своей области, так и молодые ученые, обратившие на себя внимание новизной и свежестью научного подхода. Надо при этом сказать, что в эпоху, когда обмен на международном уровне становится почти неотъемлемой составляющей любой научной карьеры, классификация авторов по принципу места жительства и работы также содержит известную долю условности. Научный ландшафт приобретает все более глобальные очертания, и разграничительные линии в аналитических позициях проходят, как мы увидим в текстах, отнюдь не вдоль государственных границ. Тем не менее географический охват проекта позволяет прочувствовать многообразие представленных в нем подходов и наглядно демонстрирует, как высок сегодня интерес к российскому и советскому кино не только в отечественных университетах, но и за рубежом.

Список фильмов, который читатель видит в оглавлении, составлен на основе консультаций с авторами, отдавшими свои рекомендации по поводу картин, являющихся знаковыми для того или иного этапа развития отечественного кинематографа. Выбор этот, опираясь на результаты актуальных научных исследований и глубокое знакомство с предметом, впрочем, не только не претендует на объективность, но и сознательно допускает «спорные» случаи. Речь идет либо о вытесненных по тем или иным причинам на периферию зрительского и исследовательского внимания фильмах, значение которых сегодня пересматривается, либо о фильмах последних десятилетий, чье место в истории кино еще не может быть стопроцентно гарантировано. Однако субъективность выбора в данном контексте ни в коем случае не синонимична его «произвольности». Каждая статья содержит аргументы, поясняющие, почему именно этот конкретный фильм представляет сегодня особый интерес для любителя киноискусства и каким образом в нем отражаются культурные, социальные и политические реалии его времени. Пожалуй, именно эта задача – рассмотреть фильм в поле напряжения различных общекультурных факторов, характерных для породившей его эпохи – и объединяет всех авторов проекта. Внутри этого подхода, впрочем,

заметны и существенные различия. Для таких исследователей, как Оксана Булгакова, Кэндис Вил, Иен Кристи, Мишель Кун, Милена Михалски, Рейчл Морли, Ричард Тейлор, Майя Туровская, Джереми Хикс, Андрей Хренов, Сабине Хэнсен и Денис Янгблад, работа с киноматериалом ведется в первую очередь на основе архивных документов, фиксирующих историю его создания и восприятия, а также с помощью анализа находящихся в распоряжении режиссера технических средств, подкрепляющих, а иногда и самостоятельно конструирующих художественное высказывание. Другая группа авторов, среди которых Барбара Вурм, Ника Дубровская, Ольга Жук, Олаф Меллер, Андрей Рогачевский, Вера Устюгова и Михаил Шишкин, ищет в своих текстах эстетический диалог с фильмами, через фактуру отдельных образов и кадров нащупывая нити, связывающие экранную реальность с повседневной. В центре внимания таких авторов, как Николь Гроте, Татьяна Дашкова, Беттина Ланге, Екатерина Лапина-Кратасюк, Ларс Лингсгаард Фьорд Кристенсен, Борис Степанов, Штефан Хельтген, Маттиас Швартц и Маркус Штиллеггер, находятся элементы сложившихся кинематографических жанров (мелодрама, фантастика, музыкальная комедия, роуд-муви, вестерн, военный фильм или фильм-катастрофа), а также их развитие и дальнейшая модификация в рамках отечественного кино. Полина Барскова, Вида Джонсон, Евгения Звонкина, Нэнси Конде, Джеральд Маккосланд, Джоан Ньюбергер, Аластер Ренфру, Андрей Рогачевский, Нариман Скаков, Анке Хенниг и Сильвия Хельцль, в своих комментариях, напротив, исходят прежде всего из индивидуальной эстетической концепции режиссера, раскрывая в фильмах характерные черты авторской стилистики. Для таких авторов, как Ева Биндер, Никита Брагинский, Екатерина Васильева, Владимир Вельминский, Андрей Горных, Александр Прохоров, Иво Ритцер, Наташа Рулева и Мила Федорова, фильм – это система шифров и подспудных смысловых слоев, которые могут быть вскрыты только путем деконструкции очевидного и обращения к более широкому культурному контексту: от психоанализа до теории эволюции. Немаловажна для сборника и позиция тех исследователей, которые рассматривают фильмы как исторические свидетельства, иллюстрирующие определенные явления в обществе, портретирующие новые социальные типы и сами в свою очередь оказывающиеся в центре общественных дискуссий. Именно

эту перспективу мы наблюдаем в текстах Алиссы ДеБласио, Анастасии Денищик, Ольги Климовой, Ларисы Лисюткиной, Стивена М. Норриса, Елены Прохоровой, Ольги Романовой, Влада Струкова, Альмиры Усмановой, Инны Хатковской и Эндрю Чепмена.

Открывается сборник статьей о фильме «Стенька Разин» режиссера Владимира Ромашкова, положившем в 1908 году начало национальному игровому кинематографу. Эта картина, только нащупывающая художественные возможности новой техники, еще целиком стоит в традициях народного площадного театра. Ситуация заметно меняется в период Первой мировой войны, когда сокращение импорта зарубежных картин стимулирует рост отечественной кинопродукции и приводит русских режиссеров к необходимости расширить палитру эстетических приемов. С одной стороны, укореняется система жанров, заимствованная из западного кинематографа, с другой – новаторские тенденции в театре (в особенности деятельность К. Станиславского и В. Немировича-Данченко во МХАТе) задают киноискусству более высокую художественную планку. Фильм Евгения Бауэра «Жизнь за жизнь» (1916) в этом смысле показателен: развивая классический мелодраматический сюжет, он обращается к резервам «высокого» сценического искусства. При этом то значение, которое у Бауэра приобретают «звезды», является типично кинематографическим элементом. «Звездный культ» достигает своей кульминации в раннем российском кино в картине Петра Чардынина «Молчи, грусть, молчи» (1918), собравшей на экране плеяду зрительских кумиров во главе с блиставшей уже у Бауэра Верой Холодной. Снятая после революции и имевшая небывалый кассовый успех мелодрама еще остается верной духу предреволюционного кино, реагирующего на апокалиптические настроения в обществе картинами элегантного, сентиментального распада.

У истоков нового киноязыка, отражающего опыт революционных потрясений и преобразований, стоят эксперименты Льва Кулешова и Дзиги Вертова, исследующие возможности монтажа для моделирования кинопространства. Творчество Кулешова представлено в сборнике его ранним шедевром, эксцентрической комедией «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), в то время как «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова, относящийся к зрелой фазе этого режиссера, демонстрирует результаты, которых

ему удалось добиться за годы работы с документальным материалом. Отталкиваясь от этих экспериментов, Сергей Эйзенштейн разработал свою теорию «монтажа аттракционов», позволяющую не только воплощать на экране масштабные исторические процессы, но и добиваться у зрителя предельно эмоциональной реакции. Все это мы можем наблюдать в его фильмах «Броненосец «Потемкин»» (1925) и «Октябрь» (1927), принадлежащих к жанру историко-революционного эпоса, на который в 1920-е годы возлагались не только идеологические, но и эстетические надежды. Примеры «авторского» подхода к этому жанру мы видим также в картинах «Мать» (1926) Всеволода Пудовкина и «Земля» (1930) Александра Довженко.

Киноландшафт тех лет, однако, далеко не исчерпывался историческими трагедиями. В «Аэлите» (1924) Якова Протазанова тема классовой борьбы находит свое отражение в рамках научно-фантастического сценария с элементами бытовой комедии. К «низкой», бытовой реальности обращается и фильм Абрама Роома «Третья Мещанская» (1927), лишь подспудно, на примере отношений полов, затрагивая проблему необходимости обновления отживших механизмов реальности. Совершенно иной пласт постреволюционного кинематографа демонстрирует картина Константина Эггерта и Владимира Гардина «Медвежья свадьба» (1925), вероятно, первый советский фильм ужасов – словосочетание, которое сегодня звучит почти парадоксально, учитывая «теневое», практически невидимое существование, ставшее уделом этого жанра на отечественных экранах вплоть до середины 1980-х. О ленинградской киношколе читатель сборника может составить себе представление по экранизации Гоголя «Шинель» (1926), осуществленной Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом в киномастерской ФЭКС, и трагикомедии Фридриха Эрмлера «Обломок империи» (1929).

1930-е годы ознаменовались в советском кинематографе наступлением звуковой эры. Первый отечественный полнометражный игровой фильм с синхронным звуком, «Путевка в жизнь» Николая Экка, вышел в 1931 году. Техническое новшество, позволяющее наконец «озвучить», то есть дополнительно «оживить» экранное изображение, идеально вписывалось в пафос первых пятилеток, обожествляющих прогресс и рост производственных оборотов. Неудивительно, что именно в эти годы приобретает значение жанр «производственного фильма»,

представленный в нашем сборнике картиной Александра Мачерета «Дела и люди» (1932). С освоением звука связан и расцвет в творчестве одного из знаменитых учеников Кулешова Бориса Барнета, что наглядно демонстрирует его первый звуковой фильм «Окраина» (1933). К тому же периоду относится и один из последних шедевров русского немого кино, «Счастье» (1934) Александра Медведкина, на новом уровне адаптирующий лубочную, карнавальную эстетику народного искусства. Карнавальные элементы присутствуют и в героическом фильме «Чапаев» (1934) «братьев» Васильевых, имевшем феноменальный зрительский успех и надолго гарантировавшем культовый статус главному герою. Культовый фильм совсем другого рода представляет собой «Строгий юноша» (1936) Абрама Роома, так и не увидевший в свое время экраны из-за обвинений в «формализме» и заново открытый в интеллектуальных кругах только в ходе оттепели. Этот инцидент знаменует собой начало эры запретов и окончательный переход контроля над кинопроизводством в руки «главного кино-критика страны» Сталина.

Идея государства как «большой семьи», лежащая в основе пропагандистской политики тех лет, находит свое отражение в фильме Юлия Райзмана «Летчики» (1935), где авиаторы предстают «образцовыми сынами» народа, успешно сочетающими в себе способность к индивидуальному подвигу и верность принципам коллективизма. К этому времени относится и зарождение советской киноленинианы, у истоков которой стоит «Ленин в Октябре» (1937) Михаила Ромма, первый фильм, где вождь пролетариата появляется в качестве центральной действующей фигуры. Но наиболее эмблематическим жанром сталинского периода безусловно является музыкальная комедия, связанная с именами Григория Александрова и его «музы» Любови Орловой. Этот альянс представлен в нашем сборнике на примере фильма «Цирк» (1936), утвердившего статус Орловой как отечественной экранной дивы первой величины.

Последовавшие за этим военные годы поставили национальное кинопроизводство в чрезвычайную ситуацию: крупные киностудии могли продолжать работу только в эвакуации. Вместе с тем временное ослабление цензуры сделало возможным именно в этот период выход за границы официальных моделей соцреалистического искусства. Этому обстоятельству советское кино обязано такими шедеврами,

как «Радуга» (1943) Марка Донского и «Жила-была девочка» (1944) Виктора Эйсымонта. Оба фильма, наряду с реалистическим изображением войны, прибегают к поэтической стилизации, опирающейся на христианскую иконографию. На фоне частичной либерализации кинопроцесса был начат и грандиозный проект Сергея Эйзенштейна – «Иван Грозный» (1945–1946), полемизирующий со сложившимся в советском искусстве стереотипом фигуры вождя. Цензурные вмешательства, которым фильм подвергся, уже начиная со второй части, возвестили конец периода относительной свободы. Типичными для второй половины 1940-х являются снятые в 1949 году картины «Падение Берлина» Михаила Чиаурели и «Кубанские казаки» Ивана Пырьева, демонстрирующие возвращение к абсолютному государственному контролю над кинопроизводством и предлагающие зрителю идеализированные картины войны и мира.

Новые тенденции появляются в кинематографе лишь после XX съезда партии в 1956 году, ставшего отправной точкой хрущевских реформ, известных как «оттепель». Фильм, наряду с другими видами искусств, стремится в это время к более достоверному изображению действительности, вписываясь тем самым в интернациональную парадигму, представленную такими направлениями, как неореализм в Италии и «синема верите» во Франции. Особенное значение в свете новой концепции человека и частного пространства приобретает «интимизация» военной тематики. В фильмах «Летят журавли» (1957) Михаила Калатозова и «Судьба человека» (1959) Сергея Бондарчука война подается как индивидуальная трагедия. Перенос перспективы с массы на индивидуума открывает при этом дополнительные возможности для эстетических экспериментов. Стремление к «правде» в изображении современной действительности можно проследить и в фильме Марлена Хуциева «Весна на Заречной улице» (1956), провокативно заостряющем проблему сосуществования рабочих и интеллигенции в предположительно «бесклассовом обществе». Совсем другое направление в оттепельном кинематографе представляет музыкальная комедия Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» (1956), продолжающая традицию развлекательного ревью, одновременно учитывая изменившиеся потребности массового зрителя и интегрируя в повествование ярко выраженные сатирические элементы. Через 20 лет Рязанов снимает еще один «новогодний» фильм, «Ирония

судьбы, или С легким паром», в духе времени отказывающийся от изображений массовых празднований и переносящий музыкальные номера в интимное пространство частной квартиры.

В период оттепели советское кино открывает для себя также тему взросления и связанных с этим поколенческих конфликтов, как они показаны, к примеру, в фильме Юлия Райзмана «А если это любовь?» (1961). В фильмах Георгия Данелии «Я шагаю по Москве» (1963) и Марлена Хуциева «Мне двадцать лет» (1964) конфликты отцов и детей перерастают рамки частной истории и буквально выплескиваются в публичное пространство – на московские улицы, метафорически захватывая всю советскую действительность. Не случайно фильм Хуциева вошел в историю как первый кинозапрет оттепели, одновременно указывающий на границы реформ. На полку был отправлен и «Комиссар» (1967) Александра Аскольдова, критически отображающий события Гражданской войны и ставший открытием уже в эпоху перестройки. В то же время именно в 1960-е годы в кинопроизводстве открывается ниша так называемого «авторского кино», позволяющая – хотя и с существенными ограничениями – выпускать на экраны картины, лежащие за пределами официально поощряемого мейнстрима и несущие в себе черты индивидуальной поэтики их создателей. Так, в 1962 году дебютирует в полнометражном кино фильмом «Иваново детство» Андрей Тарковский. В сборнике представлены также все последующие картины этого режиссера, снятые на советских киностудиях: «Андрей Рублев» (1969), «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974) и «Сталкер» (1979). Каждая из них отражает как определенную стадию в развитии стилистики этого режиссера, так и меняющуюся культурную ситуацию.

На 1960-е выпадает и режиссерский дебют Киры Муратовой, чьи фильмы по сей день определяют лицо постсоветского артхауса. Ранняя фаза ее творчества представлена в сборнике картиной «Короткие встречи» (1967), радикализация эстетического языка в эпоху перестройки – «Астеническим синдромом» (1990) и, наконец, актуальный период – «Настройщиком» (2004), включающим в себя ярко выраженные элементы постмодернистской игры. Особую позицию среди режиссеров авторского направления занимает Андрей Михалков-Кончаловский, чей фильм «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1966) стал откровением, благодаря

натуралистическому изображению современной деревни, деконструирующему советские стереотипы. Его более поздняя картина, «Сибиряда» (1978), представляет собой исторический эпос, насыщенный визуально, но рассказанный скорее в традиционном ключе. Волна авторского кинематографа затронула и национальные студии, где обстановка, в силу территориальной удаленности от центра государственной власти, была более либеральной. Так, выросший в Грузии режиссер армянского происхождения Сергей Параджанов, получил интернациональную известность фильмами, создающими целые поэтические миры, пропитанные ностальгическими элементами ушедших в прошлое культур. К этой стилистике принадлежит и снятый им на Арменфильме «Цвет граната» (1970), в театрализованных фрагментах воссоздающий жизнь средневекового армянского поэта Саят-Новы.

Расслоение кинематографа на элитарное и популярное сделало также возможным появление картин, в которых развлекательная функция преобладает над идеологической или воспитательной. Их влияние на массовое сознание трудно переоценить, как мы видим на примере культовых комедий «Девчата» (1962) Юрия Чулюкина и «Операция Ы и другие приключения Шурика» (1965) Леонида Гайдая. В жанре приключенческого кино заметным явлением стал фильм «Неуловимые мстители» (1966) Эдмонда Кеосаяна, интерпретирующий историко-революционную тему в эстетике вестерна. А в 1970-е на экраны страны выходит боевик Бориса Дурова «Пираты XX века» (1979), по-новому задающий стандарты советского блокбастера. В жанре мелодрамы «зрительским магнитом» стал фильм Владимира Меньшова «Москва слезам не верит» (1979), описывающий воплощение «советской мечты» на примере героини, после волнующих перипетий добывающейся успеха в карьере и личной жизни.

Начиная с 1960-х, наблюдается также новый прилив экранизаций литературных произведений, часто содержащих в себе тонкий комментарий к актуальной общественно-политической ситуации. Наиболее показательны в этом отношении «Гамлет» (1964) Григория Козинцева и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» (1979) Никиты Михалкова – каждый из которых через классических героев ведет диалог со своим временем. По-прежнему актуальной остается тема Великой Отечественной войны, однако и здесь режиссеры стараются выйти за рамки конкретной исторической ситуации, либо выбирая аспекты,

перекликающиеся с современностью, как в «Хронике пикирующего бомбардировщика» (1967) Наума Бирмана или «Белорусском вокзале» (1971) Андрея Смирнова, либо обращаясь к дидактике притчи, как в «Проверке на дорогах» (1971) Алексея Германа или «Восхождении» (1976) Ларисы Шепитько. Характерный для оттепели интерес к документу и достоверному изображению действительности обусловил поиски новых путей в документальном кино. Этапным здесь стал фильм Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965), предлагающий зрителю размышление о повседневной стороне тоталитаризма.

На советских экранах появляются социальные драмы, разрабатывающие тему «женской судьбы». Взаимодействие героини с повседневностью, часто враждебной ее представлению о личном счастье и самореализации, посвящены такие картины, как «Начало» (1970) Глеба Панфилова и «Чужие письма» (1975) Ильи Авербаха. Последняя несет в себе также элементы «школьного фильма», достигшего в это время своего расцвета. Одной из наиболее ярких картин в этом жанре стал «Ключ без права передачи» (1976) Динары Асановой, рассматривающий проблемы подрастающего поколения на примере взаимоотношений старшеклассников с молодой учительницей русского языка и литературы.

С наступлением 1980-х противоречия между желаемым и действительным в социалистическом обществе становятся особенно очевидны. Распад старых структур и потеря стабильности находят свое отражение в фильмах, фиксирующих состояние катастрофы – экологической, как в «Прощании» (1982) Ларисы Шепитько, атомной, как в «Письмах мертвого человека» (1986) Константина Лопушанского или военной, как в «Иди и смотри» (1985) Элема Климова. В «Чучеле» (1983) Ролана Быкова катастрофа вспыхивает в отдельно взятом школьном классе, а в «Полетах во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна – ограничивается личной биографией героя. Вместе с тем глобальные масштабы кризиса очевидны и не оставляют зрителю никаких иллюзий. В поисках причин сложившейся ситуации кинематографисты обращаются к прошлому, пытаясь дать новую интерпретацию исторических событий, как это происходит в «Покаянии» (1986) Тенгиза Абуладзе, оперирующем скорее традиционными средствами пародии и гротеска, или в картине «Мой друг Иван Лапшин» (1984) Алексея Германа, задающей новые эстетические параметры.

Интересная ситуация складывается в 1980-е и в области фантастического кино. С одной стороны, на экраны выходят фильмы, следующие традиции советской научной фантастики с ее упоением техническими деталями и определенной долей эскапизма. Это направление хорошо иллюстрирует фильм Леонида Менакера «Завещание профессора Доуэля» (1984). С другой стороны, актуальным становится жанр фантастической притчи, уводящей зрителя из повседневной реальности только для того, чтобы подвергнуть ее более глубокой рефлексии, как это происходит в фильмах «Парад планет» (1984) Вадима Абдрашитова, «Кин-дза-дза» (1986) Георгия Данелии и «Дни затмения» (1988) Александра Сокурова.

Снятие цензурных ограничений во второй половине 1980-х подпитывает интерес режиссеров к вытесняемым ранее темам и теневым сторонам действительности. Так, героиней «Интердевочки» (1989) Петра Тодоровского становится валютная проститутка, а семейные отношения, какими их рисует Василий Пичул в «Маленькой Вере» (1988), шокируют немыслимой прежде на советских экранах степенью взаимного отчуждения и насилия. В это время кинематографисты открывают для себя и молодежную субкультуру, пытаясь приблизиться к ней средствами документального кино. Первопроходцем здесь стал фильм «Легко ли быть молодым?» (1987) Юриса Подниекса, вызвавший широкую полемику в прессе. Если у Подниекса в центре внимания стояли «рядовые» представители молодежи, то в картине «Рок» (1988) Алексей Учитель дает слово тем, кто формирует новую молодежную эстетику – звездам отечественного рок-андерграунда. Игровой фильм «Асса» (1987) Сергея Соловьева также адаптирует рок-эстетику, не стремясь при этом к достоверности, а вплетая элементы молодежного стиля в эклектическое полотно, сотканное из знаков и символов, собранных на руинах советской империи. Еще одну фантазию на тему молодежных субкультур мы обнаруживаем в картине Юрия Мамина «Бакенбарды» (1990), где воображаемое «неформальное» общество пушкинцев с антиутопической скоростью подчиняет себе жизнь целого города. Незаурядным событием начала 90-х стал фильм «Такси-блюз» (1990) Павла Лунгина, отражающий перестроечную эстетику с ее обличительным пафосом и тяготением к так называемой «чернухе» как кинематографическому клише. Рассказанная Лунгиным история отношений саксофониста-еврея и русского таксиста вместе с

тем деконструирует унаследованные от советской эпохи национальные и социальные мифы.

В целом 1990-е стали для отечественного кинематографа периодом поиска новых путей – как в экономическом, так и в художественном плане. Кинотеатры не выдерживали конкуренции со стороны видеосалонов, а киностудии пасовали, будучи поставленными перед задачей предложить российскому зрителю продукцию, равноценную западной. Одним из немногих фильмов, которым удалось в то время нащупать необходимую конъюнктуру, стали «Утомленные солнцем» (1994) Никиты Михалкова, успешно играющие на ностальгии и по советскому, и по дореволюционному прошлому. Ностальгический элемент содержат в себе и комедии Александра Рогожкина о «национальных особенностях», первой из которых стала картина «Особенности национальной охоты» (1995). Восходящие к незапамятным временам ритуалы питания и охоты не столько подвергаются здесь сатирическому осмеянию, сколько инсценируются как гарантия стабильности и сохранения национальной идентичности.

О поисках стабильности в дестабилизированном обществе повествует и фильм Алексея Балабанова «Брат» (1997), имевший феноменальный для того времени кассовый успех и получивший культовый статус в первую очередь благодаря «новому герою» – юному киллеру, не чуждому простым человеческим идеалам.

Наряду с фильмами, обращенными к массовой аудитории, в 1990-е продолжает свое существование независимое, «параллельное» кино, впервые заявившее о себе еще в начале 1980-х экспериментальными короткометражками, пародирующими официальную советскую киноэстетику. Один из наиболее ярких представителей этого движения, Евгений Юфит, начинает выпускать полнометражные картины. В «Деревянной комнате» (1995) он создает зловещую, снятую на черно-белую пленку притчу о сущности искусства и судьбе художника.

Нулевые стали во всем мире эпохой киноримейков – тенденция, которая не обошла стороной и российский кинематограф. В 2001 году на экраны выходит фильм Веры Сторозевой «Небо. Самолет. Девушка» (2001), заново инсценирующий историю, рассказанную в оттепельной картине Георгия Натансона «Еще раз про любовь» (1968). При этом меняются не только интерьеры, но и, казалось бы, вечные

ритуалы отношений между полами обнаруживают свою условность и укорененность в определенном историческом времени.

Интерес к гендерным вопросам характерен и для других отечественных картин этого периода. Одной из доминирующих тем становится мужская идентификация. Ей посвящены такие фестивальные фавориты 2003-го, как «Отец и сын» Александра Сокурова, «Коктебель» Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского и, наконец, «Возвращение» Андрея Звягинцева, получившее в Венеции «Золотого льва». Неожиданное преломление гендерная тема получает в комедии Александра Рогожкина «Кукушка» (2002), где героям приходится улаживать свои отношения одновременного в рамках любовного, национального и языкового треугольника. По принципу треугольника выстраивает своих персонажей и «Прогулка» (2003) Алексея Учителя, добавляя к ним как четвертую единицу город на Неве, без которого развитие сюжета было бы немислимо.

Нулевые для российского кино – это также время масштабных проектов. Александр Сокуров реализует «Русский ковчег» (2002), полнометражный фильм, снятый одним планом. Тимур Бекмамбетов добивается «Ночным дозором» (2004) международного внимания к феномену российского блокбастера. Валерий Тодоровский снимает на отечественном материале «Стиляг» (2008), мюзикл, полностью следующий голливудской доктрине успеха. К цементирующей, стабилизирующей линии современного российского кино можно отнести и такие проекты, как «Остров» (2006) Павла Лунгина или «12» (2007) Никиты Михалкова. Оба режиссера конструируют авторитетную инстанцию – будь то живущий на острове старец-отшельник или возглавляющий суд присяжных художник-любитель, ветеран боевых действий – способную взять на себя моральную ответственность за соотечественников, независимо от легитимации официальных структур. Этим утопиям противопоставлены в нашем сборнике две антиутопии – «Груз 200» (2007) Алексея Балабанова и «4» (2006) Ильи Хржановского. Несмотря на конкретные приметы времени, присутствующие в обоих фильмах (в первом случае поздняя советская, во втором – постсоветская действительность), развернутая в них панорама распада и деградации выходит за рамки конкретной исторической эпохи и представляет собой полный пессимизма взгляд на «*conditio humana*» в целом.

Мы надеемся, что наш сборник будет интересен как читателям, только начинающим серьезно интересоваться российским кинематографом, так и тем, кто хочет систематизировать свои знания в этой области и посмотреть на хорошо знакомые и любимые фильмы с новой перспективы. В конце каждой статьи размещен список литературных источников, рекомендованных для получения дополнительной информации о фильмах и их создателях. В приложении вы найдете указатели по названиям фильмов и фамилиям режиссеров, облегчающие работу с книгой.

Екатерина Васильева

Никита Брагинский

Стенька Разин (1908)

Рейчл Морли

15 октября 1908 года киноателье Александра Дранкова выпустило в свет то, что теперь принято считать первым русским игровым фильмом: «Стенька Разин» («Понизовая вольница»), шестиминутную драму, поставленную Владимиром Ромашковым по сценарию Василия Гончарова. Операторами выступили сам Дранков и Николай Козловский. Хотя Дранков рекламировал «Стеньку Разина» как «первый русский фильм», он уже выпустил годом раньше два фильма: «Борис Годунов», оставшуюся незаконченной экранизацию трагедии А.С.Пушкина, и «Князь Серебряный», киноверсию театральной постановки по одноименной повести Алексея Толстого (оба не сохранились).

«Стенька Разин» был изначально задуман Гончаровым не как фильм, а как новаторская одноактная сценическая драма, стремящаяся объединить театр и кино. Гончаров поручил Дранкову реализацию отдельных кинофрагментов – решение, о котором он впоследствии пожалел: Дранков обманул своего коллегу, сняв целиком весь сценарий и показав готовый фильм в санкт-петербургском «Колизее», за день до того, как Гончаров должен был представить премьеру спектакля в Москве.

В своем сценарии Гончаров использовал колоритную легенду о ставшем нарицательным бунтаре, предводителе донских казаков XVIII века, свободно воспроизведя события, описанные в популярной песне о Разине «Из-за острова на стрежень». Когда Дранков заказал Михаилу Ипполитову-Иванову, директору Московской консерватории, музыкальный аккомпанемент к фильму, композитор построил свою партитуру вокруг мелодии другой популярной народной песни «Вниз по матушке, по Волге», которая, согласно «изобретательному» рекламному материалу Дранкова, была «сложена товарищами Стеньки Разина». Сценарий (переизданный Неей Зоркой) подкрепляет эту выдумку и вводит песню в фикциональное пространство фильма, дважды указывая на то, что ее поют разбойники. В действительности же эта песня возникла в купеческой среде во второй половине XVIII века в подражание «разбойничьей песне» о Разине. Вскоре она завоевала массовую популярность и в начале XX века получила «неофициальное»

название «Пьяная баллада». Фильм Дранкова распространялся вместе с копией партитуры Ипполитова-Иванова, которая, как советовали владельцам кинотеатров, может быть воспроизведена при помощи хора, граммофона, фортепьяно или оркестра. «Стенька Разин» – один из первых фильмов, имевших свое музыкальное сопровождение.

Фильм можно считать примером раннего жанра киноиллюстрации (коротких экранизированных картин, воспроизводящих значимые события из русской истории, литературы и фольклора), к которому режиссеры часто обращались в надежде усилить культурный авторитет нового вида искусства, приписывая ему своего рода просветительскую функцию. Это, впрочем, не было целью Дранкова: несмотря на название и на его утверждение, что фильм для него важен «своей исторической выдержкой и правдой», он содержит очень мало истории. В шести коротких «картинах», снятых на природе недалеко от Санкт-Петербурга, рассказывается история страсти Разина к пленной персидской княжне (актриса неизвестна) и пьяной пирушки, которую атаман (Евгений Петров-Краевский) и его люди (актеры Санкт-Петербургского Народного дома) закатывают в ее честь. Княжна до такой степени сводит с ума Разина, что он забывает о бунте. Рассерженная команда затевает против нее интригу, поддельная письмо, выставляющее ее изменницей. Убеденный в ее неверности и распаленный ревностью Разин топит княжну в Волге. Таким образом, определение фильма как «исторической мелодрамы», данное Евгением Добренко, кажется более убедительным: в соответствии с требованиями мелодрамы «Стенька Разин» делает акцент на сильных эмоциях героев и, кроме того, обнаруживает приоритет психологии над действием, что станет затем отличительной характеристикой русской киномелодрамы.

«Стенька Разин» имел феноменальный успех. Зрителям нравилась «русскость», разгул и в особенности включение в музыкальное сопровождение фильма песни «Вниз по матушке, по Волге». Как пишет Джей Лейда, восторженные кинолюбители даже затягивали песню во время просмотра. Критики также хвалили фильм, о чем свидетельствует написанная в 1908 году в «Вестнике кинематографов в Санкт-Петербурге» рецензия: «В техническом отношении [картина] исполнена прекрасно. Видно, что г. Дранков в совершенстве постиг дело фотографирования; жаль только, что лента коротка, – сюжета хватило бы на несколько сот метров. Прекрасно снят вид на Волгу и

флотилию лодок с разбойниками; очень интересна картина в лесу, а также и последний момент, когда Стенька бросает княжну в Волгу».

Более поздние западные критики менее благосклонны в своей оценке художественных достоинств фильма. Джей Лейда считает «Стеньку Разина» бесстыдным коммерческим предприятием, Питер Кенез называет картину «неловкой поделкой», а Александр Прохоров – хотя и без оттенка неодобрения – первым образчиком того типа неприятного коммерческого жанрового кино, который в сегодняшней России так неистово конкурирует с высокохудожественными фильмами. Можно согласиться с тем, что актерская игра утрирована, неудобство актеров, вынужденных работать на открытом воздухе, без декораций, почти осязаемо, киноаппарат в основном статичен и расположен слишком далеко от актеров. Юрий Цивьян, однако, показал, что большинство этих недостатков – результат попыток Дранкова избежать многочисленных проблем, с которыми он столкнулся на съемках «Бориса Годунова». Сам по себе этот факт свидетельствует в пользу того, что Дранков «был не халтурщиком, а скорее художником». Следующий ниже анализ стремится развить эту мысль, фокусируя внимание на репрезентации в фильме отношений между полами, так как, несмотря на внешнюю историческую оболочку, этот «первый русский игровой фильм» дает очень яркое представление о страхах, которые беспокоили русское общество начала XX века в связи с меняющейся ролью женщины.

На протяжении 1910-х годов русские мелодрамы с поразительной частотой стали обращаться к теме страдания, причиняемого героиням антагонистами-мужчинами, что, как писал П.Ч. Усаи в сборнике статей «Silent Witnesses», выпущенном Британским киноинститутом, делает «Стеньку Разина» «почти пророческим в том, что касается финального жертвоприношения первой невинной героини». Детали фабулы с самого начала сигнализируют статус княжны как жертвы: она пленница, захваченная во время стычки с персами. Ее слабость также моделируется кинематографически. Во вступительной сцене княжна отодвинута на самый край кадра: когда Разин и его команда кутят, навигируя по Волге, она появляется, сидя на правом колене Разина, только к концу сцены и только с левого края экрана. Временами она вовсе исчезает из поля зрения – эффект, вызванный движением лодки на воде, а также нерешительными попытками оператора панорамировать

То же вытеснение на периферию происходит и в начале следующей сцены в лесу. Это кадрирование, по мнению Цивьяна, дает скорее представление о неопытности оператора, чем о режиссерском замысле. Неудачное кадрирование, возможно, вытеснило княжну на периферию композиции еще больше, чем изначально планировалось, однако даже если бы кадрирование этой сцены было лучше, княжна оставалась бы с краю группы.

Цивьян приводит и другой довод в пользу того, что кинематографисты достигли экспрессивных выразительных средств случайно: Ромашков до этого работал в театре, поэтому он мог задумывать эти сцены «по-театральному», а по условиям театральности «такое периферийное положение героев не противоречит их значению в драме». Манера, в которой снята лесная сцена, однако, наводит на мысль, что у Ромашкова было больше чутья к кинематографическим приемам, чем принято считать. Разин приказывает княжне танцевать, и сразу бросается в глаза, что, готовясь к танцу, она перемещается на передний план и в самую середину кадра. Ромашков еще более выделяет эту позицию, заставляя некоторых разбойников выйти вперед и развернуть на земле персидский ковер, создающий для нее импровизированную сцену. Не может быть сомнений, что позиция княжны здесь сознательно контролируется. Княжна – жертва, но она также обладает существенной властью. И снова на это указывает позиционирование актрисы. Как отмечает Цивьян, «на немом экране [...] – главный тот, кто в центре и чья фигура крупнее». В этот момент княжна доминирует на экране, и зритель видит также, как она доминирует над Разиным. Такая точная «блокировка», сознательное размещение и передвижение актеров внутри кадра, стала в 1910-е годы важным инструментом выразительности для режиссеров и отличительной характеристикой фильма как вида искусства.

Власть, которую княжна излучает во время танца, снижена другими аспектами ее репрезентации, не в последнюю очередь ее костюмом. Одета в некую квинтэссенцию «восточного» наряда – свободные шаровары, развевающаяся прозрачная шаль – с длинными темными волосами, ниспадающими по ее спине, княжна представляет собой клише, стандартный продукт мужской фантазии, образ женщины как «Другого». Как и большинство западных проекций восточных героев, изображение в фильме персидской княжны дает меньше информации о ней самой, чем о (мужском) обществе, которое представляет ее себе именно в таком виде.

Парадоксальным образом власть восточной женственности княжны одновременно оказывается ее погубителью. Отвлекая атамана от его обязанностей, княжна ставит под угрозу образ жизни разбойников, если не сам смысл их существования. Исходя из контекста начала XX века, времени создания фильма, реакция мужчин предсказуема и является отражением актуального в ту эпоху страха общества перед властной женщиной, угрожающей патриархальному порядку. Поэтому, пытаясь ослабить власть «чаровницы» и нейтрализовать опасность, которую она олицетворяет, разбойники объединяют усилия, чтобы спровоцировать ее смерть. В то же время здесь играет роль еще и другой страх: личный сексуальный страх Разина, что эта женщина может своей неверностью унижить и символически кастрировать его – возможность, кинематографически отраженная в ранней сцене фильма, где атаман, как и княжна, отодвигается киноаппаратом на самый край кадра. И когда серые волны Волги смыкаются над княжной в финальной сцене фильма, патриархальный «статус кво» оказывается восстановлен, и мужская гордость Разина остается в целости и сохранности. Знаменательно, что рекламный плакат, созданный для фильма Павлом Ассатуровым, делал наибольший акцент именно на этом финальном эпизоде. Также примечателен тот факт, что ни смертельный заговор разбойников, ни страх Разина по поводу неверности княжны не упоминаются в тексте песни «Из-за острова на стрежень». Эти мотивы «изобретены» Гончаровым.

Совершенно очевидно, что фигура Стеньки Разина занимает особое место в русском и советском массовом сознании. Дальнейшие фильмы о нем были сняты в 1914 и 1939 годах. В XX веке, так же как и в XIX, он становился героем многочисленных произведений других видов искусства. Многие из них фокусировались на отношениях Разина с княжной и, как и фильм Дранкова, отказывали ей не только в голосе, но и в праве на жизнь. Однако дореволюционное русское кино оказалось не в силах забыть свою первую анонимную героиню, и фигура саломееподобной восточной танцовщицы возвращается на экраны на протяжении 1910-х годов. Неизменно она остается символом мужского страха перед кастрирующим потенциалом так называемой «новой женщины». Хотя в «Стеньке Разине» анонимная танцовщица становится жертвой разгневанных и напуганных мужчин, в более поздних фильмах карты перетасовываются. Так, в картине Евгения Бауэра «Дитя

большого города» (1914) чувственная «восточная» танцовщица (Эмма Бауэр) становится двойником Мэри (Елена Смирнова), динамичной, аморальной и агрессивно современной «тангистки», перешагивающей в конце фильма через труп своего бывшего любовника, которого она довела до самоубийства, и отправляющейся танцевать танго всю московскую ночь напролет.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

- Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге – 1908 – № 1. – С. 6.
Крупянская, В. Народная драма «Лодка». Генезис и литературная история. <http://kaflit.tltsu.ru/hrestom/stat39.html> (accessed 18/04/2008).
Цивьян, Ю. «Стенька Разин» («Понизовая вольница»). – Искусство кино. – 1988. – № 7. – С. 93–96.
Чернышов, А. Начало. К 80-летию «Понизовой вольницы». – Советский экран. – 1989. – № 1. – С. 11.
Cherchi U., P., Codelli, L., Montanaro, C., and Robinson, D. (eds). Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919. British Film Institute. London, 1989.
Dobrenko, E. Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution. Edinburgh University Press. Edinburgh, 2008.
Iangirov, R. Talking Movie or Silent Theater? Creative Experiments by Vasily Goncharov, Richard Abel and Rick Altman (eds). The Sounds of Early Cinema. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 2001, p.110–117.
Kenez, P. Cinema and Soviet Society, 1917–1953. Cambridge University Press. Cambridge, 1992.
Leyda, J. Kino. A History of the Russian and Soviet Film. Princeton University Press. Princeton, 1983.
Prokhorov, A. Petr Tochilir: Khottabych (2006). In Defense of Pulp Cinema and in Memoriam of Aleksandr Drankov. – <http://www.kinokultura.com/2007/16r-khottabych.shtml> (accessed 9/04/2008).

Жизнь за жизнь (1916)

Вега Устюгова

Шла Первая мировая война. Настроения в российском обществе были тревожны. Хотя и жили еще инерцией мирной жизни. «Веровали, потешались скабрёзными рассказами о придворных старцах, кто мог – тащили казенное добро, зверски пили, азартно играли, окапывались в тылу, пристраивались, обманывали жен, не оставшихся в долгу, – и никто не смеялся. Я думаю, – вспоминал актер и режиссер Иван Перестиани, – что если бы в те дни кто-нибудь сумел поставить блестящую комедию, то она прошла бы незамеченной. Было не до смеха».

Жизнь стремительно менялась, не добавляя в эти ощущения стабильности. К темам разговоров – о войне, Распутине, Государственной думе, театрах, прибавилась новая – кино. С началом войны сократился поток иностранных фильмов, что вызвало скачок в развитии отечественного кинопроизводства. На кино уже не смотрели как на некий суррогат искусства с судьбой паноптикума, панорамы или стереоскопа. Оптимисты, напротив, видели в нем «чудесное искусство». Капиталы кинофирм росли, обгоняя самые дерзкие прогнозы.

Как источник совершенно нового и неслыханно быстрого дохода кино находилось в зависимости от вкусов потребителя. А настроения публики требовали присутствия в сюжетах декадентских чувств. На экране царили театральная мелодрама и экранизация печальных романсов, ставшая самым распространенным жанром в военные годы и представленная такими успешными в прокате картинами Петра Чардынина, как «У камина» (1917), «Позабудь про камин, в нем погасли огни» (1917), «Молчи, грусть, молчи» (1918). Тематика адюльтера и морали была наследием XIX века, декадентская красота и пряная роскошь стали особенно привлекательными для публики в начале XX века. Провинциальный зритель, к которому чутко прислушивались кинофабриканты, желал знать, как и в какой обстановке живут высшие слои, и кинематограф показывал сюжеты с «великосветскими» героями и героинями в апартаментах ар-нуво. Спросом пользовались красивые лица, обладателям которых со сказочной быстротой создавались актерские имена. В обществе, где терпели крах моральные

и религиозные устои, появлялись новые кумиры, не только в виде придворных прорицателей, но и «звезд полотняного неба».

У салонных мелодрам про сладкую жизнь и трагическую судьбу были свои корифеи. На первом месте среди них стоял Евгений Францевич Бауэр. Кто из актеров не мечтал сниматься в картинах Бауэра! Однажды, готовясь к съемкам мистической драмы «Песнь торжествующей любви» по повести И.С. Тургенева, он доверил главную роль молодой актрисе Вере Холодной. Совместная работа вскоре была продолжена в мелодраме «Пламя неба», опередившей в прокате предыдущий фильм. Наутро после премьеры имя Веры Холодной было у всех на устах.

Бауэр являлся главным режиссером фирмы Александра Ханжонкова, и зачастую все силы и средства компании бросались на выпуск бауэровской постановки. Непревзойденной в этом отношении оказалась картина «Жизнь за жизнь», вышедшая в 1916 году и позволяющая судить об особенностях русского киностия той эпохи. Ведь Бауэр вошел в историю кинематографа не поэтикой мещанских ценностей и нового буржуазного быта. Он был художником, глубже других проникшим в законы нового искусства.

Когда Яков Протазанов осуществил замечательную постановку «Пиковой дамы» в ателье Ермольева, от ханжонковской фирмы потребовалась картина, которая поставила бы ее репутацию на подобную же высоту. Для инсценировки был выбран роман француза Жоржа Онэ. Влияние европейской продукции, прививавшей вкус к титулованным героям, любовным похождениям и дуэлям, было изрядным. Постигая азы кинематографического производства, русские режиссеры ориентировались на образцы западного экрана. Но картина Бауэра вышла столь удачной, что кинопресса отмечала: русская кинематография начинает равняться с европейской.

К тому моменту развития кинематографического производства ничего подобного и с таким широким размахом не ставили. Для глубины сцен потребовалось расширение самого большого в Москве съемочного павильона. Была подобрана изысканная, безупречная по стилю и красоте мебель. Главные роли распределили среди лучших артистов сложившейся на студии труппы – Витольда Полонского, Ивана Перестиани, Лидии Кореновой, Веры Холодной. И цель казалась достигнутой: по сюжету, по богатству постановки, прекрасной игре

исполнителей, безукоризненности технического воплощения картина могла соперничать не только с отечественными, но и зарубежными фильмами. Преобладание внешней красоты, холодное величие бауэровских апартаментов потеснили страдания и радости живых людей. Таково было впечатление кинокритиков.

Фильм «Жизнь за жизнь» представляет историю семейного и морального краха. В доме миллионерши Хромовой (Ольга Рахманова) наравне с родной дочерью Мусей (Лидия Коренева) воспитывается приемщица – Ната (Вера Холодная). В богатых домах тех лет было принято держать воспитанниц, которые получали образование вместе с родными детьми, они выезжали в свет и на балы, но дальнейшей участию бесприданниц был брак с небогатым чиновником и полунищее существование. Это стало модной темой в литературе, не уступал ей и кинематограф. На одном из великосветских приемов сестры встречают блестящего князя Владимира Бартинского (Витольд Полонский) и влюбляются в него. Князя же привлекает только одна сестра – красавица Ната, чей давний поклонник – друг семьи, коммерсант Журов (Иван Перестиани). Между тем, узнав, что приданное обещано только родной дочери, Бартинский делает предложение Мусе. Потрясенная Ната принимает предложение Журова. С купеческим размахом играют двойную свадьбу. Мот и кутила Бартинский спускает на скачках и за карточным столом приданое жены, продолжая встречаться с возлюбленной Натой. Видя несчастье любимой дочери, Хромова глубоко страдает и решает отплатить князю. Бартинский поддельвает вексель, и Хромова, дабы уберечь семью от позора, протягивает ему револьвер, а когда князь с усмешкой отказывается, стреляет в него.

Сентиментальный барский мир представлен Бауэром в обстановке вычурных гостиных, кабинетов и спален, обставленных с умопомрачительной роскошью, одинаковой у миллионерши-купчихи, у «косолапого» русака-банкира и у разоряющегося аристократа. Расцвет дореволюционной кинематографии приходится на 1910-е годы – время распространения декаданса и эстетизма в повседневной моде. Сам Бауэр учился в Московском училище живописи, был сценографом, художником-декоратором. Его особенностью было увлечение декоративностью кадра. Пространства, колонны, меха, тюль, парча, кружева, цветы – основные элементы композиции Бауэра. Он любил красоту, вспоминали его современники – нежные, ласкающие

глаз пейзажи Поленова, портретные головки Константина Маковского. Бауэр подбирал актеров к своим стройным колоннам, аристократическим гостиным, роскошным будуарам и не ждал от исполнителей острых переживаний, ярко выраженных эмоций. Его привлекало слияние человека и предметов в согласную гармонию. Он был из первых режиссеров, уделявших огромное внимание изобразительной стороне фильма, внешне красивому рисунку роли, композиции кадра в целом.

Не литературность и не театральность, а живописность стали синонимами кинематографичности у Бауэра. Он научился строить глубинную мизансцену кадра, чередовал планы различной крупности, применял ракурсную съемку и монтаж. Особенно умело использовал Бауэр различные источники света и возможности черно-белого изображения, пленки, насыщенной серебром, создавая контрасты черного, серебристого, белоснежно-белого тонов. Его кинематограф называли «светописью», «луч света» в руках – кистью живописца. Каждый кадр режиссера – четкий графический и оптический рисунок, а иные из них вызывают ассоциации с полотнами выдающихся художников Серебряного века: Коровина, Головина, Врубеля. Картина «Жизнь за жизнь» ярчайшим образом продемонстрировала умение Бауэра придать постановке единый и неповторимый стиль.

Фильм демонстрировался два месяца. Уже после первых дней показа имя Веры Холодной в киноафишах переместилось со второго места на первое, ранее занимаемое Лидией Кореневой. Именно после фильма «Жизнь за жизнь» Холодная становится королевой экрана. В наше время очевидно, что ее красота не отвечает ни современным, ни классическим канонам. Много писалось и о том, что Вера Холодная не очень хорошая актриса. Это особенно бросается в глаза, когда мы наблюдаем ее вместе с признанной актрисой Художественного театра Кореневой. Однако есть нечто такое, что видно только через объектив киноаппарата и что остается неразрешимой загадкой. Впоследствии эту загадку назвали фотогенией. Выразительная игра и потрясающая правдивость Кореневой уступили в «Сестрах-соперницах» магии артистки без традиции, без школы, которая и не играла вовсе, оставаясь, по выражению теоретика кино Валентина Туркина, пассивным существом «во власти тех противоречивых и темных сил женской природы, которыми тонкий диалектик дьявол оделил ее от рождения».

Драматическая неумелость и манерность не укрыли редкое природное изящество, а очарование Холодной сотворило первую русскую легенду и пережило свое время.

Российский зритель безошибочно узнал в «простенькой Верочке» свою героиню. Грусть и тишину северного пейзажа нашел он в ее нежном и кротком облике, в роковой судьбе распознал свою собственную. Не изящные денди русского кинематографа Полонский и Максимов, а мятежный «демон» Иван Мозжухин и «дикий одуванчик» Вера Холодная стали фаворитами нашей публики. В фильмах «русского канона» российская жизнь не искажалась в духе французских бульварных романов, а, напротив, раскрывалась во всей самобытности, демонстрируя свой особый уклад. Медлительность, созерцательность и даже обреченность этого уклада воссоздавали кинематографические фрески, подобные фильмам Бауэра. Графические силуэты актеров, скользящие в обстановке уходящей в прошлое роскоши, рисовали нечто сомнамбулическое, трагическое. Не шаблонные сюжеты, а статика поэтических настроений, меланхолия создали стиль, столь отличный от американских и европейских образцов и ставший для зрителя в других странах непостижимой экзотикой.

Литература

Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919. – М.: НЛО, 2002.

Вера Холодная. К 100-летию со дня рождения / Сост. Б.Б. Зюков – М.: Искусство, 1995.

Зоркая, Н. «Светопись» Евгения Бауэра // Искусство кино. – № 10. – 1997.

Перестиани, И. 75 лет в искусстве. – М.: Искусство, 1962.

Молчи, грусть, молчи (1918)

Рейчл Морли

В середине февраля 1918 года 6-й номер «Кино-газеты» поместил полностраничное рекламное объявление, извещающее о предстоящем выходе на экраны «Молчи, грусть, молчи...» («Сказка любви дорогой»), двухсерийной драмы «известного русского кинорежиссера, Петра Чардынина, пионера постановок русских кинематографических картин». Фильм, снятый в московском киноателье Дмитрия Харитонова и анонсировавшийся как юбилейная картина в честь десятой годовщины начала кинематографической карьеры Чардынина, был задуман с широким размахом. Чардынин сам написал оригинальный сценарий по мотивам популярного романа «Молчи, грусть, молчи...», строки из которого дали картине оба ее названия, и собрал команду опытных кинематографистов, готовых помочь ему с экранизацией: Чеслав Сабинский и Вячеслав Висковский как сорежиссеры, Владимир Сиверсен как оператор и Алексей Уткин как художник-постановщик. Кроме того, Чардынин, режиссер, внесший, возможно, наибольший вклад в формирование «звездной системы» в раннем русском кино, также собрал вместе самых популярных актеров того периода; в сущности, он уже имел в виду определенных актеров, когда писал сценарий, и моделировал каждую роль так, чтобы показать их таланты в лучшем свете. Вера Холодная, королева дореволюционного экрана, была определена на главную роль, и Чардынин окружил ее «королями»: Иваном Мозжухиным, Витольдом Полонским, Владимиром Максимовым, Осипом Руничем и Иваном Худолеевым; сам юбиляр тоже сыграл одну из ролей. Это был, как гласила рекламная надпись под большой фотографией актерского состава, «ансамбль, который не повторится». Когда еще до начала съемок Мозжухин ушел из проекта, Чардынин просто заменил его на другого, хотя и менее известного экранного кумира Константина Хохлова. Именно его исполнение роли Олеско Прасвича, демонического гипнотизера-иллюзиониста, впечатлило публику больше всего.

Работа над фильмом началась еще в конце января 1918 года; чтобы ее завершить, потребовалось почти четыре месяца – беспрецедентный срок для индустрии, обычно производившей фильмы за несколько недель. В течение месяцев, следовавших за первым рекламным

объявлением, в кинопрессе появлялись статьи, полные нетерпеливого ожидания. 8-й номер «Кино-газеты» высказывал предположения по поводу размера гонорара Чардынина («Говорят не о десятках тысяч и не о сотнях, а о миллионах рублей!»), называл фильм «безусловным событием сезона» и предсказывал владельцам кинотеатров большую прибыль. Это предсказание сбылось: после выхода на экраны (первая серия, «Молчи, грусть, молчи...», была выпущена 14 мая 1918 года, вторая серия, «Сказка любви дорогой», – на неделю позже, 21 мая) фильм ожидал гигантский успех; вскоре, как утверждает Юрий Цивьян, он стал самым кассовым русским фильмом и продолжал покорять аудиторию до тех пор, пока в 1926 году не попал под запрет.

В то время, как отдельные элементы фикционального пространства создают безбрежный мир, который не поддается краткому обобщению, фабулу фильма можно свести к серии эпизодов, хотя и связанных между собой в единое целое, но также являющихся законченными в самих себе. Кроме того, каждый эпизод с небольшими вариациями следует одной и той же основной схематической модели, так как «Молчи, грусть, молчи...» фокусируется на неудачных попытках молодой героини найти счастье и стабильность – по очереди с каждым из героев-мужчин.

Первый эпизод: красавица-циркачка Пола (Вера Холодная) замужем за Лорио (Петр Чардынин), музыкальным эксцентриком, с которым она вместе выступает на манеже. Сильно пьющий Лорио во время одного из представлений падает с большой высоты, получая такие серьезные травмы, что ему приходится покинуть цирк. Пола остается верна Лорио, пресекая ухаживания Прасвича, который обещает ей славу. Пара с трудом перебивается, влача жалкое существование уличных музыкантов, пока не получает приглашение выступить на «холостой вечеринке», где Пола, одетая в цирковой костюм, производит фурор своей красотой. Мужчины угощают Лорио вином; его слабость к алкоголю позволяет состоятельному коммерсанту Прахову (Худолеев) начать добиваться Пола. Хотя она поначалу отвергает его, бедность в итоге берет свое, и Пола уходит к Прахову, сообщая Лорио в письме, что ушла от него навсегда. Второй эпизод: Пола быстро приспосабливается к своей новой жизни в качестве «игрушки-содержанки» Прахова, но вскоре начинает задыхаться от его бесстрастности и взгляда на нее как на свою собственность. После

ссоры Пола случайно слышит, как он, лишь отчасти шутя, предлагает «уступить» ее Телепневу (Полонский). В обиде она убегает от мужчин прямо в объятия к Зарницкому (Рунич). Третий эпизод: Пола находит некоторое счастье с Зарницким, который, однако, неисправимый игрок. Проиграв крупную сумму денег Телепневу, он убеждает художника Вольнцева (Максимов) одолжить ему часть денег его матери, поддельная сумма на чеке, прежде чем отдать его Телепневу. Когда он и не подозревающая ничего Пола идут на вечеринку к Телепневу, Зарницкий пытается выкрасть чек обратно. Телепнев убивает его из пистолета – на этом интригующем месте первая серия заканчивается.

Хотя вторая серия фильма, «Сказка любви дорогой», не сохранилась, синопсис, опубликованный в «Кино-газете» номер 20, дает нам возможность продолжить историю. Четвертый эпизод: смерть Зарницкого заставляет Полу сойтись с жестоким Телепневым – союз, обреченный с самого начала. Когда Телепнев заказывает Вольнцеву портрет Пола, одетой как Саломея, художник и натурщица влюбляются друг в друга, и после того, как Телепнев ранит Вольнцева на дуэли, Пола покидает его. Пятый эпизод: Вольнцев делает Поле предложение, но тут снова появляется Прасвич и рассказывает матери Вольнцева (Рахманова) о сомнительном прошлом Пола. Испуганная Вольнцева убеждает Полу покинуть ее сына, и в результате Пола сопровождает гипнотически действующего на нее Прасвича в заграничное турне. Шестой эпизод: Вольнцев и Лорио объединяют свои усилия, чтобы спасти Полу от Прасвича. Вольнцева приглашает ее в свой дом в качестве невестки, но слишком поздно: измученная испытаниями Пола умирает; у ее предсмертного ложа присутствуют Вольнцев и Лорио.

Фильм имел феноменальный зрительский успех, однако отзывы современной ему критики были противоречивыми. Подробная рецензия Валентина Туркина (под псевдонимом Веронин) признавала, что фильм увлекательный и мастерски сделанный, чтобы затем начать перечисление его многочисленных недостатков. Подчеркивая его «обычность», банальность жанра, тематики, характеров и декораций, его откровенную «театральность» и отсутствие художественной новизны, Веронин делает вывод, что приемы Чардынина мало изменились за время его десятилетней карьеры. Лучшее, что, по его мнению, можно сказать о фильме: «Это – пройденный путь. Это история зарождения и первых сознательных шагов киноискусства».

Веронин задает тон для более поздних критических откликов. Для Неи Зоркой, этот фильм является «как бы каталогом, итоговой аннотацией всех предыдущих картин с участием Веры Холодной». Истинность данного утверждения трудно оспорить, при этом интертекстуальная сеть этой многогранной картины более обширна, чем предполагает Зоркая, так как все отношения, в которые вступает Пола, реконструируют в миниатюре те отношения, которые не только Холодная, но и другие актрисы того периода разыгрывали в более ранних фильмах как Чардынина, так и других режиссеров. К примеру, связывая Полу с цирком, Чардынин делает репризу одной из наиболее популярных ролей Холодной – циркачки Мары Зет из его фильма 1917 года «Позабудь про камин, в нем погасли огни...» (не сохранился) и одного из ее наиболее успешных костюмов: на рекламной открытке из этого фильма Холодная изображена в смелом цирковом наряде, предвосхищающем тот, который произвел впечатление на аристократов в «Молчи, грусть, молчи...» То, как Чардынин изображает начало отношений Пола с Праховым, также напоминает фильм Евгения Бауэра «Дети века» (1915), в котором Холодная играла молодую жену, бросающую своего безработного мужа, чтобы стать содержанкой богатого коммерсанта. Подобным же образом несчастливое развитие отношений Пола с Праховым вызывает в памяти отношения между актрисой (Холодная) и состоятельным барином (Полонский) в картине Чардынина «Миражи» (1916), а также между танцовщицей (Вера Каралли) и статским советником (Владимир Эльский) в его же фильме «Любовь статского советника» (1915): как и Пола, обе эти более ранние киногероини вступали в отношения с богатыми мужчинами и открывали, что жизнь без любви и свободы выступать на сцене невыносима. Такие параллели могут быть найдены для каждого эпизода обеих серий фильма. Чардынин даже отсылает зрителя к первому русскому игровому фильму: Пола, позирующая Вольнцеву в образе Саломеи, напоминает персидскую княжну из «Стеньки Разина» (1908) Владимира Ромашкова.

Несомненно, что фильм «Молчи, грусть, молчи...» крепко укоренен в кинематографическом наследии. Однако ни Веронин, ни Зоркая не учитывают тот факт, что Чардынин активно стремился к этой гипертрофированной интертекстуальности. Так или иначе, существует множество причин видеть в ней сознательную эстетическую про-

грамму. На протяжении всей своей карьеры Чардынин старался снимать популярное кино. Если в «Молчи, грусть, молчи...» Чардынин эксплуатирует испытанные и проверенные формулы более ранних фильмов, то, по крайней мере отчасти, для того, чтобы создать еще один кассовый хит. Кроме того, это юбилейная его картина, поэтому неудивительно и вполне уместно, что он пытается подвести в ней итоги своей карьеры. Фильм также является роскошным чествованием карьер и экранных образов актеров, которым Чардынин помог стать звездами: под руководством Чардынина они добиваются блестящей игры, примечательной в своей сдержанной выразительности; неуловимые взгляды, которыми обмениваются герои, содержат больше смысла, чем многочисленные поясняющие титры, несмотря на все эксперименты Чардынина с типографским шрифтом различных размеров для передачи разнообразных эмоций.

Интертекстуальность «Молчи, грусть, молчи...» может быть также мотивирована желанием Чардынина создать панегирик русскому кинопроизводству, так как 1918 год был юбилейным не только для чардынинской карьеры, но и для всего русского игрового кино. И наконец, отчетливая нотка почти иронической саморефлексии также проходит через весь фильм. Вспомним эпизод на вечеринке Прахова: когда Телепнев хватает и страстно целует Полу на виду у всех гостей, Рунич почти выпадает из своей роли, с наигранной скромностью закрывая смущенную парочку платком – не от гостей, которые находятся позади, а от зрителя. Самоироничный комментарий в титрах гласит: «В кинематографах подобные сцены кончатся диафрагмой».

С другой стороны, почти навязчивая интертекстуальность «Молчи, грусть, молчи...» также придает фильму прощальный характер и, несмотря на саморефлективное чествование, в фильме, как намекает название, преобладает атмосфера невыносимой грусти. Чардынин интегрировал заглавный романс в повествовательную структуру фильма, сделав его «фирменной» мелодией Лорио и Полы. Как отмечает Цивьян, он одновременно является и экспрессивным лейтмотивом. Романс рассказывает о муке безответной любви, о жестоком равнодушии жизни, о невозможности вернуть потерянное счастье и безразличии к смерти (текст и ноты опубликованы в 20-м номере «Кино-газеты»), создавая атмосферу меланхолии, ностальгии и отчаяния, нарастающую по ходу фильма. В этой связи важен политический контекст, в котором

была создана картина. Конец января 1918 года был отмечен не только началом работ над чардынинским фильмом, но также и формированием «Киноподотдела внешкольного отдела государственной комиссии по просвещению». Хотя он не имел четкого идеологического направления, а сложившаяся до революции киноиндустрия оставалась незатронутой политическими ветрами и продолжала производить фильмы с дореволюционной эстетикой и тематикой до конца 1918-го и даже в 1919 году, тем не менее создание этого отдела следует рассматривать как знак того, что кинопромышленность не останется в частных руках и что дни художественной свободы сочтены.

«Молчи, грусть, молчи...» – намного больше, чем усталое повторение более ранних фильмов. Вера Холодная, являющаяся для большинства критиков «центром и фокусом» фильма, воплотила грусть, угнетающую Полу, став также пророческим символом смерти того кинематографа, в котором она была королевой. Вскоре после этого картина, которую часто называют «лебединой песней» дореволюционной киноиндустрии, была провозглашена типичным примером «пошлости и мещанства, безыдейности буржуазного искусства»; она и ей подобные были переданы в запасники Госфильмофонда, где они лежали забытые почти семьдесят лет. Тем не менее память о юбилейной картине Чардынина жила на советском экране еще долго после того, как она была официально изъята из оборота, благодаря московскому таперу, который, по свидетельству Цивьяна, исполнял тему Лорио и Полы «при любой возможности»; как один разгневанный журналист отметил в 1928 году в газете «Кино»: «Глаза мои видят на экране парад Красной Армии, а ухо слышит из рояля “Молчи, грусть, молчи”».

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

- Веронин. Сказка любви дорогой – Кино-газета – 1918 – № 23 – С. 13–15.
Зоркая, Н. Первая русская кинозвезда // Вера Холодная. К 100-летию со дня рождения. – М.: Искусство, 1995. – С. 251–278.
Кино-газета. – 1918. – № 20. – С. 4–9.
Кино-газета. – 1918. – № 6. – С. 6.
Кино-газета. – 1918. – № 8. – С. 8.
Мар, К. Вера Холодная – Пола. – Кино-газета. – 1918. – № 24. – С. 12–

Прокофьева, Е. Королева экрана. История Веры Холодной. – М.: ИГС, 2001.

Цивьян, Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. – Рига: Zinatne, 1991.

Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков (1924)

Иен Кристи

«Мистер Вест» – третья режиссерская работа Льва Кулешова и одна из немногих полностью дошедших до нас его немых картин. Став одним из первых успехов советского кино как у массового зрителя, так и у критики, он явил собой блестящее наглядное подтверждение новых кинематографических принципов, интенсивно исследовавшихся в мастерской Кулешова. Кроме того, это редкий пример советского фильма, затрагивающего тему иностранного восприятия советского государства и делающего при этом ставку скорее на юмор и сатиру, чем на идеологическое нравоучение.

Мистер Вест (Порфирий Подобед) – стереотипный американец, названный в фильме «президентом УМСА», который хочет посмотреть самостоятельно «страну большевиков». Он отправляется в путь с верным помощником, ковбоем Джедди (которого с атлетическим шармом играет будущий режиссер Борис Барнет). Прибыв в Москву, он попадает в руки банды отпетых преступников, возглавляемой «Графом» (Всеволод Пудовкин) и «Графиней» (Александра Хохлова), которые внушают ему, что он попал в плен к кровожадным большевистским бандитам и должен теперь заплатить большой выкуп. Тем временем Джедди с помощью решительной американской девушки, живущей в Москве, удается организовать его спасение силами ГПУ, как раз вовремя, чтобы «реальный большевик» мог показать американскому гостю виды новой Москвы вместо тех руин, в которые его заманила банда.

Со стилистической точки зрения, фильм состоит из серии живописных картин, в рамках которых актеры принимают утрированные позы, пародируя мелодраматические страсти, заочно сформировавшие образ России в глазах мистера Веста. Образы Веста и Джедди также опираются на русские стереотипы в отношении американцев в эпоху широко распространенного восхищения вестернами и остросюжетными романами и, более обобщенно, американской «прогрессивностью». Так что фильм может рассматриваться как сатира одновременно на российские и западные стереотипы, тогда как название

иронически отсылает к фантастическим приключениям Жюль Верна (цикл «Необыкновенные путешествия») с целью привлечь и развлечь реальных обитателей этой «страны большевиков».

Кулешов начал свою карьеру в дореволюционной киноиндустрии как художник-постановщик, но пришел к убеждению в необходимости фундаментально нового киноязыка, который мог быть развит исходя из динамизма американского кино. «Мастерская», основанная в 1919 году, на протяжении более чем трех лет практиковала игру перед камерой при почти полном отсутствии доступа к реальной кинотехнике, которая была дефицитом. Тем не менее Кулешову удалось, используя маленькие фрагменты пленки, показать в своих знаменитых «экспериментах», как сопоставлением кадров можно конструировать ожидания зрителя. Призванный свежесформированным Госкино для съемок фильма в ноябре 1923 года, он получил сценарий, написанный поэтом Николаем Асеевым (другом Маяковского и будущим автором титров к фильму «Броненосец “Потемкин”»), речь в котором шла о судьбе ребенка, торгующего на улице сигаретами. На Кулешова сценарий не произвел впечатления, но он решил радикально приспособить его к своим целям.

И, действительно, структура «Мистера Веста» функционирует как развернутая демонстрация «эффекта Кулешова», так как Вест верит в то, что ему показывают, и становится легким объектом манипуляции бессовестных бандитов. Стиль актерской игры, к которому преимущественно обращаются «модели» (это название закрепилось за ними у Кулешова более прочно, чем «актеры»), был утрированной версией стилей таких комиков, как Макс Линдер и Чарли Чаплин, а также героев и героинь вестернов, ставших доступными после снятия блокады советской России в 1922 году. Целью было добиться максимального контраста по отношению к медленной, «культивированной» манере игры дореволюционного русского кино, которую режиссер описывал как «мрачное наследие».

Кулешов вспоминал, что съемки произвели на него пугающее впечатление, ибо все вдруг оказалось не так, как планировалось. Перед лицом дефицита во всех областях съемочная группа должна была все делать сама, чтобы выполнить свою задачу и нанести удар по «театрализации кино». К тому же концепция фильма, который должен был атаковать идеологических врагов и одновременно доставлять

публике удовольствие от этого процесса, накладывала определенные ограничения. Как отмечали критики, в скучно снятой сцене с голубями мистер Вест напоминает американскую звезду Пирл Уайт в ее самых худших сценах, а ужасы большевистской «торьмы», инсценированной мошенником Жбаном, чтобы выудить у Веста доллары, следуют шаблону, разработанным в «Любовь статского советника» (1915)», «Докторе Мабюзе» и других примерах немецкого мистицизма. В целом Кулешов определяет «Мистера Веста» как попытку проверить и подтвердить на практике «лабораторный» метод работы своего коллектива и создать не экспериментальный или учебный продукт, а комедию высокого качества, как ее заказывало Госкино, избегая при этом проявлений личного вкуса с помощью использования сознательной компиляции западных стилей и демонстрируя «ложность психологического повествовательного кино».

Долгие репетиции в мастерской поддерживали съемочную группу в хорошей форме и позволили завершить съемки быстро и экономно: фильм был готов к показу в апреле 1924 года. Джей Лейда пишет, что Госкино заказало необычно большое количество копий – 32, а это означало третий по размаху прокат в этом году. Лейда цитирует некоего английского туриста в Москве, сообщавшего, что выходы бандитов и паника мистера Веста «довели московскую аудиторию до беспомощного хохота», и оценил фильм как «совершенно восхитительный». Другие зафиксированные отклики современников не столь хвалебны. В своей первой теоретической статье «Монтаж аттракционов» Сергей Эйзенштейн приводит используемый в этом фильме гэг, когда огромный грузовик тянет за собой маленькие сани, в которых едет драгоценный портфель мистера Веста, в качестве примера неправильного конструирования непрерывного кадра. Такое противопоставление автоматически было бы комичным в театре или цирке, утверждает Эйзенштейн, но кино нуждается в более продолжительной «репрезентации» грузовика для создания соответствующей ассоциации, поэтому его мнение – данный гэг «проваливается» в фильме. Виктор Шкловский, позже написавший сценарий к следующему фильму Кулешова, в свою очередь критикует неоправданное использование в «Мистере Весте» элементов вестерна.

Несмотря на эти критические отзывы, фильм достиг большой популярности и в Москве и в других больших городах. Он привлек больше

зрителей, чем «Стачка» Сергея Эйзенштейна в том же году. Задор, с которым он создает подпольный теневой мир, все еще существующий на границах советского общества, вероятно, повлиял на «Стачку» и на «Чертовое колесо» (1926) ФЭКСов. В особенности следует отметить анархическую энергию и щегольскую элегантность банды Жбана–мощный отголосок традиции русских бандитов, образы которых вскоре будут вытеснены социалистическим реализмом. Александра Хохлова, чей худощавый силуэт и заостренные черты лица достигают максимального эффекта в изображении «Графини», сознательной реминисценции мрачных злодеек из фильмов Луи Фейада, вспоминала, как дети на улицах приветствовали ее криками «Графиня!»

Однако в течение пяти лет веяния времени обернулись против этой веселой анархической комедии. В 1930 году Кулешов стал мишенью идеологов культурной революции и был объявлен лидером упаднического «левого кинематографа», ассоциировавшегося с футуризмом и формализмом. Хотя другие «левые» фильмы уже были известны за границей, только один фильм Кулешова, «По закону» (1926), был показан иностранной публике, а «Мистер Вест» по всей вероятности не демонстрировался за границей до ретроспективы Жака Леду в Бельгийской синематеке в 1960 году. Позднее попадание на британский рынок в 1980-х, совпавшее с новым взрывом интереса к ранней советской культуре формализма и монтажа, быстро сделало его популярным в авангардных и академических кругах и повлекло за собой новые музыкальные сопровождения и телепоказы.

Если отвлечься от демонстрации практики знаменитых монтажных экспериментов Кулешова по конструированию синтетической Москвы из западных кошмаров, ироническая позиция фильма по отношению к изолированной ситуации советской России в остальном мире упала на благодатную почву в эпоху перестройки. И тот факт, что три будущих режиссера: Пудовкин, Барнет и Комаров – появляются в нем в качестве «актеров-моделей» придает фильму дополнительное обаяние документа «золотого детства» советского кинематографа, до канонизации «большой пятёрки» режиссеров (изначально включающей Кулешова), когда массовый успех и теоретические принципы еще могли быть соединены в одном и том же произведении.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Кулешов, Л. Искусство кино (мой опыт). – М., 1929.

Кулешов, Л. Мистер Вест // Зрелища – № 79. – М. – 1924.

Соколов, И. Легенда о «левом» кино // Кино и жизнь – №5. 1930 / На английском: Sokolov, I. The Legend of «Left» Cinema // I.Christie, R.Taylor (ed): The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939. Routledge, New York, 1994. P. 287–290.

Albera, F., Khokhlova E., Posner V. (ed). Koulechov et les siens. Editions du festival de Locarna, 1980.

Eisenstein, S. The Montage of Film Attractions (1924) // R. Taylor (ed): Eisenstein: Selected Writings, 1922–34. British Film Institute, London, 1988.

Leyda, J. Kino. A History of the Russian and Soviet Film. Allen and Unwin, London, 1960.

Аэлита (1924)

Маттиас Шварц

Премьеру фильма Якова Протазанова «Аэлита», вышедшего в конце сентября 1924 года на экраны московских кинотеатров, ожидали с большим интересом и напряжением. С момента постановления XIII съезда ВКП(б) в мае того же года об усилении поддержки кинематографа как важного инструмента пропаганды прошло всего несколько месяцев, и именно с этой картиной связывали надежду на идеологическое и эстетическое обновление киноискусства. Тем более что речь шла о первом произведении одного из известнейших режиссеров дореволюционного времени, снятом им после возвращения из эмиграции в 1923 году, а в основу сценария лег одноименный бестселлер Алексея Толстого. «Аэлита» была первой продукцией киностудии «Межрабпом-Русь», основанной в качестве смешанного (получастного-полугосударственного) акционерного общества, которое должно было привлекать для советского кино иностранный капитал и в то же время пропагандировать советское кино за рубежом. Фильм даже рекламировался как «первая русская лента, не уступающая лучшим заграничным постановкам».

Но все эти ожидания первый «русский блокбастер» (по выражению Александра Игнатенко) оправдать не смог. Виной тому был в том числе и сценарий молодых авторов Федора Оцепа и Алексея Файко, имевший мало общего с литературным первоисточником. В то время как действие романа Толстого начинается с полета на Марс, фильм уже за полгода до премьеры привлекал к себе внимание газетными объявлениями, распространявшимися под странной криптограммой «Анта... Одели... Ута» следующую новость: «С некоторого времени радиостанции всего мира стали получать непонятные сигналы...» Действие фильма начинается 4 декабря 1921 года в 18.27 по средневропейскому времени, когда живущий в Москве главный герой, инженер Лось (Николай Церетелли), узнает о «странном сообщении». В романе это молодой вдовец, тоскующий по любви. В фильме же, напротив, мы имеем дело с недавно женившимся ракетостроителем-любителем, начинающим уже вскоре ревновать свою жену Наташу (Валентина Куинджи) и предающимся мечтам о том, что непонятное

послание, возможно, действительно отправлено ему «царствующей» на Марсе Аэлитой. Если в романе Толстого реальный полет на Марс представляет собой успешное преодоление снедающей героя скорби, в фильме Протазанова Лось бежит в фантастический мир марсиан от своих семейных проблем.

Этот мир подкупает оригинальными геометрическими декорациями и интерьерами Виктора Симова и Исаака Рабиновича, в которых персонажи в экстравагантных конструктивистских костюмах художницы Александры Экстер передвигаются, жестикулируя в экспрессивной манере. Но сцены на Марсе являют нам не кубофутуристическую утопию, а арену патриархальной военной диктатуры. Лишь дочь правителя Марса Аэлита (Юлия Солнцева) мечтает у межпланетного телескопа о том, чтобы вырваться из этого унылого мира, получив освобождающий «земной» поцелуй в губы.

Между тем земное действие описывает именно крушение романтических любовных концепций, мешающих нескольким персонажам по окончании Гражданской войны вернуться к нормальному, упорядоченному быту под знаком Новой Экономической Политики. Во-первых, перед нами Наташа, которая сначала работает в эвакуационном пункте для беженцев и демобилизованных с Гражданской войны, а затем в детском доме, а по вечерам часто безрезультатно дожидается своего мужа, с большим удовольствием предающегося мечтам о ракетах и полетах на Марс. Во-вторых, мошенник Эрлих (Павел Польш) и его жена (Н. Третьякова), с помощью шарма и криминального таланта наилучшим образом приспособившиеся к новым временам. Когда Эрлиха, выдающего себя за брата своей жены, подсаляют в квартиру к Лосям, он начинает активно ухаживать за Наташей. В противоположность ему раненый красноармеец Гусев (Николай Баталов) репрезентирует героя революции, очаровывающего женщин песнями под гармошку о любви и войне, но после спонтанной женитьбы на медсестре Маше (Вера Орлова) затрудняющегося найти свое место в мирной жизни.

Помимо стесненных квартирных условий и недостатка продуктов питания, «земные» эпизоды демонстрируют нам сценки на улице и в кафе, любительский спектакль, нелегальный бал «избранного общества» и гигантскую промышленную стройку «новой России», на которой Лось некоторое время работает в период своего бегства из

Москвы. Но даже работа на стройке не может отлучить молодого инженера от марсианских фантазий. Он возвращается в столицу, и застав свою жену в объятиях Эрлиха, стреляет в нее из пистолета. Убегая с места преступления, в привокзальной толчее он видит плакат со странной радиограммой, которая снова погружает его в мечты о Марсе. В своих фантазиях он летит на Марс вместе с Гусевым и приносит Аэлите избавление своей любовью, в то время как ветеран Гражданской войны подстрекает местных рабочих к революции. Когда его мечты достигают кульминации, Аэлита оборачивается попеременно то Наташей, то диктаторшей, стремящейся к единоличной власти на планете и кроваво подавляющей восстание рабочих.

Когда Лось приходит в себя после этих кровавых марсианских фантазий, камера показывает крупным планом злополучный плакат, который оказывается рекламным ходом американского производителя шин. Вслед за этим Лось направляется назад к своей предположительно мертвой жене, но находит ее целой и невредимой. В финале мы видим, как супруги, сидя у камина, сжигают ракетные чертежи Лося со словами: «Довольно мечтать – всех нас ждет другая, настоящая работа».

Эта мелодраматическая концовка и приземленная разгадка тайны «странного послания» были не единственными причинами того, что фильм провалился у современной критики. Ни Лось, ни Гусев не воплощали собой позитивные примеры для подражания, полные революционного подъема и научного энтузиазма, как этого можно было бы ожидать, исходя из романа. Как писал журнал «Новый зритель»: «“По-американски” задуманный трюк получил очень и очень российское, коекакское разрешение. Такова и вся фильма. Взвинченные хорошей рекламой и тематической связью с популярным романом большие ожидания не оправдались. “Аэлита” оказалась обыкновеннейшей обывательской кинокартиной».

Хотя многие критики с похвалой отзывались о марсианских декорациях, изображении повседневности, отдельных актерах и других деталях, все были единодушны в идеологическом неприятии «заплесневелой обывательской романтики, перемешанной с самой необузданной фантастикой». Вследствие этого фильм из идеологических соображений был запрещен для показа за рубежом и вскоре исчез в киноархивах как неудачная экранизация романа Толстого. Даже когда

в ходе космического энтузиазма 1960-х годов государственный киноархив выпустил на экраны реставрированную версию этого «первого советского научно-фантастического фильма», мнение о его «низком художественном уровне» практически не претерпело изменений и вплоть до 1980-х автоматически поддерживалось и на Западе.

Только в 1990-х «Аэлиту» начинают открывать в качестве «ключевого фильма раннего периода НЭПа», отражающего, по словам Иена Кристи, «реальность и таящиеся в ней желания в сложной и оригинальной форме». В частности, именно изображения «обывательской романтики» и «необузданной фантастики» позволяли различить, по мнению Кати Хубер, «авангардистский принцип», обнажающий «присутствие старого в новом, Запада в Востоке, декадентного в пролетарском и, прежде всего, фальшивого в правдивом».

За «необузданной фантастикой» фильма скрывается также пародия на «коммунистического Пинкертон», как его пропагандировал Николай Бухарин в 1922 году, призывающий, ориентируясь на знаменитого американского детектива, создать самостоятельную советскую развлекательную литературу. Многие молодые писатели, такие как Илья Эренбург, Валентин Катаев, Мариэтта Шагинян и даже Виктор Шкловский, попытались себя в этом жанре, причем в качестве масштаба часто назывался именно роман Толстого. Инженер Лось, красноармеец Гусев, а также не присутствующие в романе фигуры жулика Эрлиха, коллеги и «альтер эго» Лося Спиридонова (которого тоже играет Церетели) и беспомощного частного сыщика Кравцова (первая роль молодого Игоря Ильинского) пародируют подобные попытки адаптировать героев западных приключенческих фильмов к советским условиям. Вначале существовали даже соображения подчеркнуть пародийные черты фильма с помощью мультипликационных сцен, что не нашло поддержки у Протазанова. Из набросков к этим сценам возник затем первый советский научно-фантастический мультфильм «Межпланетная революция», вышедший на экраны всего за месяц до «Аэлиты».

Кроме того, при помощи «обывательской романтики» фильм разворачивает детальное исследование мужских «идолов» (так медсестра Маша называет Гусева), воображающих себя гениальными изобретателями, героями революции, жуликами-джентльменами или знаменитыми сыщиками, не способных примирить свои «эротические

эскапады» с упорядоченной рабочей жизнью. Аэлита представляет собой экстраполированный до марсианских размеров мужской страх перед женской эмансипацией, как ее воплощают в фильме образы Наташи и Маши. Несмотря на то, что фильм Протазанова – не только в мелодраматическом финале – пропагандирует, по мнению Эндрю Хортонa, довольно консервативный идеал «супружеской жизни», он рисует дифференцированную картину конструкций маскулинности – между приключенческой революционной романтикой и миром советской повседневности в переходный период 1920-х годов.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Игнатенко, А. «Аэлита». Первый опыт создания блокбастера в России – СПб, 2007.

Толстой, А. Аэлита (Закат Марса). Роман // Красная новь – № 6. – 1922; № 1–2. – 1923.

Christie, I. Down to Earth: Aelita relocated // Richard Taylor; Ian Christie (Ed.): Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema, London, New York, 1991.

Horton, A. J. Science Fiction of the Domestic. Iakov Protazanov's Aelita // Central Europe Review № 1–2, 2000.

Huber, K. «Aelita» – als morgen gestern heute war. Die Zukunftsmodellierung in Jakov Protazanovs Film, München, 1998.

Броненосец «Потемкин» (1925)

Ричард Тейлор

«Броненосец «Потемкин»», вторую немую игровую картину Сергея Эйзенштейна, поставленную им в 1925 году, многие называют лучшим когда-либо поставленным фильмом. В целом он признан как первый фильм, заставивший говорить о советском кино в мировом масштабе. «Потемкин» регулярно появляется в списках «10 лучших» кинолент всех времен и народов.

Как и первый игровой фильм Сергея Эйзенштейна, «Стачка» (1925), «Потемкин» изначально задумывался как часть киноцикла. В данном случае, киноцикл, «1905 год», должен был быть посвящен двадцатой годовщине потерпевшей поражение революции 1905 года и, как сообщает Ростислав Юренев, планировался Эйзенштейном с грандиозным размахом, равным немецкому фильму-эпосу «Нибелунги» (1924) Фрица Ланга. Производство картины было поручено Госкино, первой государственной студии в истории России, что обеспечивало картине поддержку партийных авторитетов. В Одессу съемочную группу изначально привел случай: из-за плохой погоды в Ленинграде, где шла работа над материалом, посвященным «кровавому воскресенью» (расстрелянной 9 января 1905 года демонстрации), съемки перенесли к Черному морю, где предполагалось запечатлеть эпизод мятежа на борту броненосца. Когда Эйзенштейн увидел «Одесскую лестницу», он решил сделать ее местом действия ключевой сцены фильма.

Фильм четко делится на пять частей. Первая часть – «Люди и черви». Матросы «Потемкина» протестуют против червиего мяса, которым их пытаются накормить, а бортовой врач, щурясь сквозь пенсне, отрицает, что мясо непригодно для употребления в пищу. В следующей части фильма, озаглавленной «Драма на Тендре», протестующих выстраивают в шеренгу на палубе. Их готовят к казни, накрывая брезентом, но солдаты отказываются стрелять. Это служит сигналом к общему бунту, во время которого большинство офицеров, включая бортового врача, оказываются за бортом. В ходе мятежа вождь матросов Вакулинчук (один из немногих персонажей, названных в фильме по имени) погибает.

Третья часть фильма, «Мертвый взывает», начинается, когда команда направляет корабль в одесский порт, где тело Вакулинчука выставляется для прощания, собирая вокруг себя горожан, демонстрирующих свою солидарность, в результате чего мятеж на судне разрастается до всеобщего восстания. Запечатленные оператором Эдуардом Тиссэ кадры утреннего тумана над гаванью придают этой части фильма элегический характер. Эпизод заканчивается появлением раскрашенного от руки красного флага на палубе корабля. Страх перед распространяющимися революционными волнениями провоцирует власти на ответный удар, который Эйзенштейн, прибегая к определенной художественной вольности, визуализирует в незабываемой сцене кровавой расправы царских казачьих войск над невинным гражданским населением на лестнице, ведущей из города в гавань. Эта сцена входит в четвертую часть фильма «Одесская лестница» и является одним из самых знаменитых эпизодов в истории мирового кинематографа, демонстрируя также классический пример пропагандируемой Эйзенштейном техники «монтажа аттракционов». Кроме того, она представляет собой образец политического кино- и мифотворчества: расправа, как она показана в фильме, никогда не имела места в действительности, однако в этом эпизоде выразительно сконцентрированы конфликты власти и общества позднего царского периода, предшествовавшие большевистскому перевороту в октябре 1917 года.

Действующие лица в фильме – не тщательно очерченные индивидуумы, а обобщенные типы или «натурщики», выведенные из сценической практики Всеволода Мейерхольда, которого Эйзенштейн считал своим духовным отцом, а также кинематографа окрещенного «отцом советского кино» Льва Кулешова, в чью мастерскую он был вхож. Эйзенштейн обычно раздавал роли, независимо от уровня подготовки или актерского опыта, исходя главным образом из внешнего сходства с конкретным персонажем. Он и другие сторонники такого метода называли это «типажами». Такие «типажи» в ярко выраженной форме встречаются нам в образе бортового врача или священника, офицеров (в особенности старшего офицера, сыгранного ассистентом Эйзенштейна Григорием Александровым), горожан (таких как обыватель-антисемит), жертв «Одесской лестницы» – матери и ее младенца в коляске, которая скатывается вниз по ступеням в один из

самых драматичных моментов фильма, а также студента или женщины в пенсне, которую обычно принимают за учительницу, именно из-за внешнего попадания в типаж. И действительно, как отмечают Наум Клейман и К. Левина, в местных «Известиях» появлялись объявления по поиску «натурщиков» с определенными внешними характеристиками, например: «Женщина, лет 27, еврейка, брюнетка, высокого роста, слегка худая, большого темперамента (на эпизод бундистки)».

После расправы начинается финальная часть фильма «Встреча с эскадрой»: мы видим броненосец, направляющийся в румынский порт Констанца, но вынужденный принять решающий бой с мобилизованными против него оставшимися силами Черноморского флота. Нарастающее напряжение передается быстрым параллельным монтажом. В конце «Потемкину» удается свободно проплыть через блокаду, позволяя Эйзенштейну превратить то, что по существу было поражением для революционеров, в их кажущуюся победу. Во время первого показа в Большом театре в декабре 1925 года Эйзенштейн хотел, чтобы вслед за финальным кадром фильма, в котором носовая часть судна как бы рассекает экран на две половины, в экране действительно появился разрез, открывающий членов экипажа на сцене. Неудивительно, что это не было разрешено!

Комбинация «монтажа» и «типажа» в фильме служит усилению драматического напряжения и универсализации идеи, одновременно редуцируя эмоциональный контакт со зрителем, вследствие чего Эйзенштейн подвергался критике за недостаток эмоциональности. Это могло быть одной из причин того, что фильм не был популярен у современной ему советской аудитории, которая в 1920-е годы была больше настроена на стандартные линейные нарративные практики Голливуда: как мне удалось показать в посвященном фильму исследовании, Дуглас Фэрбенкс и Мэри Пикфорд в «Робин Гуде» были популярнее «Потемкина». В то же время фильм вызвал огромный отклик в Германии, отчасти из-за специально написанной для него партитуры Эдмунда Майзеля, никогда не исполнявшейся в Советском Союзе (в Большом театре нестройный оркестр играл большей частью бессвязное попури из разных мелодий). Звучали даже голоса, утверждавшие, что в Берлине фильм посмотрело больше народу, чем во всем Советском Союзе.

«Броненосец “Потемкин”» был показан за границей в значительно цензурированном виде, при этом он остался фильмом, завоевавшим больше репутации, чем публики. В Англии его сочли настолько опасным, что он был запрещен для публичных показов больше чем на четверть века. Метод Эйзенштейна конструировать повествование посредством визуального, и позже аудиовизуального «монтажа аттракционов» не имел большого влияния на основной поток кинопродукции, продолжавшей следовать линейному нарративному коду классической голливудской модели. Намного сильнее оказалось влияние Эйзенштейна на независимое и экспериментальное кино, а также на мир музыкальных видеоклипов – области, уже максимально далекой от революционной пропаганды и эстетической инновации, изначально вдохновлявших режиссера.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Клейман, Н., Левина, К. Шедевры советского кино. «Броненосец “Потемкин”». – М.: Искусство, 1969.

Юрнев, Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 1, 1898–1929. – М.: Искусство, 1989.

Patalas, E. (project leader). Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905, Transit Classics, Universum Film, Munich, 2007.

Taylor, R. The Battleship Potemkin. The Film Companion, I.B. Tauris, London & New York, 2000.

Медвежья свадьба (1925)

Иен Кристи

Одним из наиболее успешных фильмов 1926 года, когда вышли на экраны «Броненосец “Потемкин”», «Мать», а также дебютные фильмы Козинцева, Трауберга и Роома, была история о вампирах, сценарий которой принадлежал, ни больше ни меньше, самому народному комиссару просвещения, а в главной роли снялся популярный театральный актер Константин Эгерт. Годы спустя Леонид Трауберг вспоминал, как публика, в особенности женская, стекалась, чтобы посмотреть на грозного красавца Эгерта в роли графа Шемета, превращающегося в урюмого медведя.

Базирующийся на написанной в 1869 году новелле «Локис» французского писателя Проспера Мериме, более известного своей новеллой «Кармен», сценарий Георгия Гребнера и Анатолия Луначарского отказывается от рамочного мотива двух мужчин, борющихся за любовь одной женщины, и концентрируется на фантастической теме аристократа, унаследовавшего раздвоение личности от своего деспотического отца, убившего мужчину, подозреваемого им в ухаживаниях за его молодой женой. Молодой граф Шемет страдает от своего странного состояния, время от времени бродя по окрестностям в виде медведя и путая жителей деревни. Друзья хранят его секрет, одновременно тщетно пытаясь предотвратить его женитьбу на пылкой молодой женщине Юльке. На утро после свадьбы Юльку находит мертвой ее сестра Мария, которая поднимает на ноги весь замок в поисках пропавшего графа. Когда тот снова приходит в себя и понимает, что сотворил, он спасается от преследующей его толпы, возвращается в замок и кончает жизнь самоубийством, убеждая себя, что Юлька ему простила.

Если финальные сцены вызывают в памяти одержимую местью толпу из «Франкенштейна» Мэри Шелли, основная часть истории в поистине готической манере воспроизводит элементы из «Доктора Джекила и мистера Хайда» Роберта Льюиса Стивенсона и «Дракулы» Брэма Стокера. Хотя этот материал может показаться невероятным для большевика Луначарского, в действительности же он был созвучен мелодраматике его пьес «Канцлер и слесарь» и «Фауст

и город». Более того, в качестве материала к фильму он хорошо сочетался с провозглашенным им в 1926 году призывом к созданию популярного советского кинематографа, который положит конец привлекательности захватывающего импортного «мусора». Защищая интерес широких масс к кино, Луначарский утверждал, что советским кинематографистам следует учиться у тех, кто «отравляет массовое сознание», чтобы быть способными удовлетворить любовь публики к разнообразию, романтике и интересному сюжету. В предостережении, направленном очевидно против Дзиги Вертова и конструктивистов, он добавляет, что те «педанты советского кино», которые настаивают на том, чтобы как можно быстрее перейти к фильмам без сюжета, без героя и без эротики, оказывают своему государству плохую услугу.

Также следует отметить, что в фильме снималась вторая жена Луначарского, Наталья Розенель, в роли старшей сестры Юлии и что первые зарубежные гости СССР, такие как Эмма Голдман, критиковали Луначарского за использование служебного положения для того, чтобы в больших количествах реализовывать собственные пьесы. В то же время его считали защитником авангарда от большевистского филистерства, хотя фильм «Медвежья свадьба» он несомненно отстаивал по совершенно другим причинам, видя в нем шаг на пути к тому, чтобы делать массовые зрелища, которых так жаждали кинозрители в советской России, защита, которая позже в свете широкой популярности фильма оказалась излишней. Важным вкладом в успех картины стало привлечение в качестве сорежиссера Владимира Гардина, одной из основополагающих фигур дореволюционного русского кинематографа. Гардину (1877–1965) суждена будет долгая киноактерская карьера, начавшаяся в 1913 году с «Ключей счастья», где он также был сорежиссером вместе с Яковом Протазановым. Эта ранняя мелодрама, часть «Золотой серии» производства студии «Thiemann and Reinhardt», помогла заложить основу для короткого, но интенсивного расцвета отечественной кинопродукции в России между 1912 и 1917 годами. Гардин в эти годы специализировался на литературных экранизациях, поставив «Крейцерову сонату», «Анну Каренину», «Войну и мир» Льва Толстого и «Привидения» Генрика Ибсена, а после революции он реализовал свою версию социалистической новеллы Джека Лондона «Железная пята» (1919), совмещавшую кино и живое сценическое действие. С самого начала

он открыто отстаивал новый режим, осуществляя в 1918 году надзор за сериями короткометражных агиток и успешно способствуя созданию Государственной школы киноискусства. В 1923 году Гардин экранизировал пьесу Луначарского «Канцлер и слесарь». В «Медвежьей свадьбе» ему очевидно принадлежит пролог (при этом неясно, явилось ли некое расхождение с Эггертом причиной того, что большую часть картины в результате снял последний).

Студия, на которой снимали «Медвежья свадьба», «Межрабпом-Русь», была создана бывшими членами компаний Михаила Трофимова и Иосифа Ермольева, когда их хозяева эмигрировали после Октябрьской революции, бросив большую часть принадлежавшего им оборудования и студийный персонал. Под руководством Моисея Алейникова в 1919 году сформировался коллектив, которому удалось вопреки всем разногласиям поставить экранную версию «Поликушки» Л. Толстого. Эта картина стала первым русским послереволюционным фильмом, показанным за границей, и его прокат обеспечил «Русь» средствами продолжать работу. Новая инвестиция была получена от организации Вилли Мюнстерберга «Международная рабочая помощь», ставшей на период НЭПа совладельцем «Межрабпом-Русь». У Луначарского с «Русью» были тесные связи: в 1923 году он председательствовал на художественном совете, когда студия объявила конкурс сценариев. К участию приглашались работы с любым местом действия при условии, что они воплощают полноту содержания, ясность и занимательность сюжета, а также определенную сложность действия, разворачивающегося на фоне природных красот. Это могло бы стать хорошим описанием того, что предлагала зрителю «Медвежья свадьба». И именно в первом амбициозном продукте «Межрабпом-Русь», фильме «Аэлита» (1924), театральный актер Константин Эггерт был впервые введен в мир кино. В юности Эггерт был ведущей фигурой в авангардистском Камерном театре Александра Таирова, который он затем покинул вместе с Борисом Фердинандовым, чтобы создать экспериментальный театр на Таганке. По мнению М. Арлазорова, опыт съемок «Аэлиты», где Эггерт в фантастических эпизодах играл короля Марса Тускуба, побудил его навсегда распрощаться с театром ради кино.

Мы знаем, что «Медвежья свадьба» была популярна у российской публики, но это также был один из немногих ранних советских филь-

мов, показанных за границей. Рецензенты демонстрируют в своей реакции разительные контрасты. В Великобритании, где он в январе 1927 года рекламировался как первая из обещанной серии русских картин, рецензия в главной профильной газете описывала его как «скорее невнятную историю, поставленную с большим размахом», хваля при этом актерскую игру за последовательное соответствие «высокому стандарту» и операторскую работу за «отличное качество». Единственно фильм был признан «художественным аттракционом для первоклассных кинотеатров». Американский еженедельник *Variety* отверг сокращенную версию фильма как «один из низкосортнейших кусков киномусора, выброшенных на это побережье», давая ему в дальнейшем такие эпитеты, как «нелепый» и «бессмысленный» и критикуя «топорность» крупных планов молодого графа, бьющего свою невесту в грудь.

Одной из важных причин такого расхождения мнений является неоднозначное отношение к самой России в эпоху, когда еще не было возможности увидеть что-либо из советских «монтажных» фильмов. Русская культура долгое время имела интеллектуальных приверженцев в Великобритании, где почитались Лев Толстой и Антон Чехов, и «Медвежья свадьба» явно затронула определенные струны в душе рецензента издания *Biograph*, рекомендовавшего его, несмотря на отмеченные недостатки, как «подходящий для самого широкого показа и вызывающий интерес к будущим работам из того же источника». Подобные соображения отнюдь не превалировали в Соединенных Штатах, где фильм попросту сочли вульгарно уступающим во всех отношениях современной голливудской продукции, как и многие художественные картины из Европы. Успех фильма на родине впоследствии привел в 1928 году многих членов той же съемочной группы к сотрудничеству над фильмом «Саламандра», советско-германской совместной продукции, рассказывающей о научных исследованиях доктора Пауля Каммерера в области наследственности. В остальном его репутацию вскоре затмила слава «монтажной» школы, сохранявшей свой успех до тех пор, пока социалистический реализм в 1930-е годы не навязал популярному советскому кинематографу более дидактическую и идеологическую программу.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Арлазоров, М. Протазанов. – М.: 1973. – С. 120.

Гардин, В. Дорогой Иосиф Виссарионович // Советское кино. – №11/12–1934. – С. 5–6 [письмо, направленное Сталину работниками кино]. На английском: Gardin, Vladimir: Film-Makers' Letter to Stalin // Ian Christie, Richard Taylor (ed.): *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939*. Routledge, New York, 1994. P. 335–337.

Christie, I. Down to Earth: Aelita Relocated, in Christie and Taylor, eds, *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Routledge, London, 199. P. 84–86.

Goldman, E. *My Further Disillusionment in Russia*, Doubleday, New York, 1924, ch. IX, accessed on 7 .8. 2007 at http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_archives/goldman/further/mfdr_9.html

Leyda, J. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. George Allen and Unwin, London, 1960, ch. VII.

The Bioscope (UK), 27 January 1927. P. 33.

Variety, 1 August 1928.

Мать (1926)

Мишель Кун

Авангардная киноверсия романа Максима Горького «Мать» (1907), – возможно, наиболее значимая литературная экранизация в советском кино. Двойная мощь этого фильма в рамках советской культурной истории определяется, с одной стороны, статусом его литературного первоисточника как основополагающего текста соцреалистического канона и, с другой – знаковой ролью, которую Всеволод Пудовкин сыграл в укреплении пролетарского кинематографа. С формальной точки зрения, фильм более новаторский, чем роман, восходящий к традиционному реализму XIX века. «Мать» удачно воплощает принципы Пудовкина в отношении монтажа, типажей, а также пластического материала, тестируя экспериментальные повествовательные приемы, заново определяющие кино в советских условиях, а не опирающиеся на стандарты искусства «буржуазного» прошлого.

Концепция кинотворчества Пудовкина подчеркивала в частности роль сценариста, которому, по распространенному в середине 1920-х определению, приписывалось авторство фильма. На одном из вгиковских семинаров 1937 года Пудовкин разъяснил, что ключом к успешному кинотворчеству является единое видение режиссера и сценариста. Сценарист начинает с того, что представляет себе конечный результат работы больше в образах, чем в словах. По той же причине Пудовкин изначально с осторожностью относился к литературным экранизациям. Но когда Натан Зархи завершил свой монтажный сценарий (правда, лишь приблизительно следующий роману Горького), он был охотно принят режиссером.

Комбинируя упрощенную версию сюжета горьковского романа с новостными сообщениями о реальных заводских стачках, «Мать» рассказывает историю обретения женщиной идеологической сознательности. Фильм помещает социально-политическую борьбу в контекст семейного конфликта: Власова разрывает между своим мужем и сыном Павлом. Мужчины Власовы репрезентуют две стороны заводских дебатов: недостаток сознательности и пьянство приводят старшего Власова к тому, что он становится пешкой в руках

группы провокаторов-черносотенцев, в то время как его сын Павел принадлежит к революционно настроенной молодежи, призывающей к забастовке. Частный конфликт, в свою очередь, символизирует более широкие политические волнения, затронувшие Россию на рубеже веков. Повествование четко разделяет политические лагеря вдоль поколенческих линий: непросвещенный рабочий класс, упорно отстаивающий старый жизненный уклад от натиска молодого поколения, жаждущего революционных действий и подъема сознательности. Сначала мать поддерживает волю тирана-отца, но позже, после того как старший Власов, сражающийся на стороне провокаторов, погибает в схватке с забастовщиками, а Павел попадает в тюрьму за политическую активность, она решает присоединиться к молодым революционерам. В ходе последующего процесса над Павлом Власова приходит к пониманию несправедливости царского режима и достигает наконец политической сознательности. В кульминационном эпизоде Власова принимает участие в организации побега Павла из тюрьмы, но сразу после их воссоединения царская конница убивает сына, а затем растаптывает мать, создавая жертву, потенциально прокладывающую путь к будущему восстанию, которое приведет к краху старого режима.

Фильм «Мать» предлагает зрителям захватывающий образ первых революционеров, какими они предстают в революционном мифотворчестве и является одним из образцов советского экспрессивного реализма (предшественника социалистического реализма), впервые опробованного в кино такими режиссерами, как Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн и Александр Довженко. Помимо толкования революционно-романтической тематики как аспекта целенаправленного развития советского социализма, их стиль включает в себя специфические кинематографические черты. Например, натуралистические съемки, мягкорисующий объектив, отказ от декораций и разработанных мизансцен, использование прямого света, динамического монтажа, эпических композиций и преимущественный интерес к типажам или абстрактным индивидам, репрезентующим социальные группы.

История матери – это история целой страны: мать – это и есть Россия, ее пробуждение во время революции 1905 года. Монтаж вплетает в ткань этой идеи лирический визуальный декор. Образный

ряд выдвигает на передний план связь между революцией и природой: основное развитие повествования, наступление новой политической эпохи представлено параллельно к сезонной оттепели. В образах, соединенных в монтаже, получили свое развитие и другие идеи – такие как сходство между тюрьмой и фабрикой, а также пародия на судебную систему. Монтаж воплощает лирические элементы через определенные приемы, прежде всего крупные планы и пластический материал. Под влиянием ранних режиссеров, таких как Евгений Бауэр, Всеволод Пудовкин сосредотачивается на использовании в мизансценах вещественных объектов. Обращаясь к пластике предметов, он верил, что сможет передать сюжет символически и выразить общую идею исключительно через их визуальность. Успешное использование таких объектов зависело от выбора, основанного на их ясности и вписанности в общедоступную символическую систему. Предметы приобретали нюансированное значение в контексте определенных событий и персонажей, с которыми их связывал монтаж.

Хотя Виктор Шкловский оценивал тенденцию фильма к визуальному лиризму негативно, называя его «поэтическим», современная советская критика и устойчивая международная репутация фильма внушают мысль о том, что его повествовательный стиль был в целом воспринят хорошо. После выхода на экраны в ноябре 1926 года он получил хвалебные отзывы. В заявлении о «важнейшем из искусств» комиссар просвещения Анатолий Луначарский похвалил «Мать» как продукт «расцвета русской кинематографии». Фильм был возведен на пьедестал в качестве образца пролетарского искусства. Кинокритик Ипполит Соколов в 1930 году называл «Мать» вехой в отечественном кино, отмечая, что картина создает советский стиль и представляет собой художественную форму, доступную миллионам. Адриан Пиотровский положительно высказывался о фильме как об одной из вершин коммерческого успеха наряду с «Броненосцем “Потемкин”». Позже фильм стал образцом кинематографа соцреализма. Картина была названа как на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии, так и на съезде Союза писателей примером наиболее типичного, «хорошего» советского искусства. И действительно, непрерывающаяся популярность экранизации Пудовкина дала плоды в виде римейков. Первый из них, поставленный Марком Донским, появился в 1955 году. Долголетие фильма подтвердилось также и

за границей. В 1958 году на международной выставке в Брюсселе критики и киноведы из 26 стран включили «Мать» в список двенадцати лучших фильмов всех времен и народов. В 1990 году Советский Союз и Италия выпустили совместную картину «Мать», поставленную Глебом Панфиловым и завоевавшую несколько наград; в различных категориях в Каннах, а также французского «Феликса» и российскую «Нику».

Интерпретации фильма во второй половине XX века заставили увидеть перспективы, неисследованные в эпоху создания картины. Признавая достоинства картины, в том числе его в целом прогрессивную направленность, Джудит Мэйн в своем феминистском толковании обращает внимание на то, что фильм некорректно «постулирует связь между социалистическими ценностями и эссенциалистской картиной мира». С ее точки зрения, альянс между новыми социалистическими ценностями и старыми эссенциалистскими представлениями о женщине как матери, полностью отдающей себя детям, проблематично.

Хотя специфический теоретический подход действительно способен выявить отдельные сильные и слабые стороны картины, одномерность этого взгляда рискует упустить из вида более широкое значение фильма. Киноисторик Иен Кристи полагает, что «Мать» – это «эйфорический образ свергнутой тирании и революционного преобразования государства и искусства» и что, до определенной степени, сам успех революции «демонстрируется посредством впечатляющего воздействия ее искусства». «Мать» изменила отношение к производству и восприятию фильмов в Советском Союзе и, подхваченная политическими идеологами, заложила стандарты социалистического киноискусства на многие десятилетия вперед.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Christie, I. Introduction. *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939*. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. 1988. New York: Routledge, 1994. 1–17.

Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. 1981. 3rd ed. Bloomington: Indiana UP, 2000.

For A Great Cinema Art: Speeches to the All-Union Creative Conference of Workers in Soviet Cinema (Extracts). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema*

in Documents, 1896–1939. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. 1988. New York: Routledge, 1994. 348–355.

Lunacharskii, A. Cinema – the Greatest of the Arts. The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. 1988. New York: Routledge, 1994. 154–156.

Mayne, J. Kino and the Woman Question: Feminism and Soviet Silent Film. Columbus: Ohio State UP, 1989.

Piotrovskii, A. «Ideology» and «Commerce». The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. 1988. New York: Routledge, 1994. 188–190.

Pudovkin, V. The Director and the Scriptwriter. Seminar at VGIK (Extracts). The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. 1988. New York: Routledge, 1994. 381–383.

Shklovsky, V. Poetry and Prose in Cinema. The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. 1988. New York: Routledge, 1994. 176–178.

Shumiatskii, B. A Cinema for the Millions (Extracts). The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. 1988. New York: Routledge, 1994. 358–369.

Sokolov, I. The Legend of «Left» Cinema. The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939. Eds. Richard Taylor and Ian Christie. 1988. New York: Routledge, 1994. 287–290.

Шинель (1926)

Вега Устюгова

Зимой 1920 года в Петроград из Киева приезжает молодой художник Григорий Козинцев. Примерно тогда же здесь оказывается тоже еще совсем юный поэт Леонид Трауберг. Он прибывает из Одессы. Молодые люди увлекались театром и кино, благоговели перед цирком. Они не думали о классике, а, напротив, грезили разрушением прежних традиций. Между тем сама жизнь напоминала о ней. О своем первом впечатлении от Петрограда Козинцев впоследствии писал: «Петроград ошеломил меня огромностью и пустотой. После обсаженных каштанами уютных улочек Киева дворцы, проспекты, громады зданий – все казалось нежилым, невозможным для жилья. Все было покинуто людьми, осталась лишь память. По этой площади, задыхаясь, бежал от Медного всадника Евгений; мимо узкого переулочка на Васильевском острове ковылял Акакий Акакиевич; а в этом доме стал убийцей Раскольников. В морозном тумане возникали воспоминания и монументы».

В Петрограде начала 1920-х годов («петербургским апокалипсисом» назвал его историк искусства Вейдле) каноны нового искусства задавали плакаты РОСТА, поэзия Маяковского, татлиновский «Интернационал». В Москве уже снимаются «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», в Пролеткульте репетирует «Противогазы» Эйзенштейн, в «Лефе» публикуется манифест «киноков». Среди бесчисленных «измов» было произнесено еще одно – «эксцентризм». Юные романтики, во главе с Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом, открывают мастерскую под названием «Фабрика эксцентрического актера» (ФЭКС) и выпускают манифест «Эксцентризм» (1922). Они осуществляют постановку «Женитьбы» с эпатажирующим подзаголовком «электрификация Гоголя», снимают «Похождения Октябрины» и «Чертово колесо».

В стране, где все перевернуто и вздыблено, их неизбежно привлекает буффонадное преувеличение, масштаб: комсомолка Октябрина сбрасывала с крыши Исаакиевского собора и хищного капиталиста, и зловредного нэпмана. И вдруг «фэкссы» обращают свой взгляд к мизерности – крохотному и хрупкому «одному человеку».

Правда, задача стояла по-прежнему масштабная – показать размах художественного мышления Гоголя.

Сценарий фильма «Шинель», написанный Юрием Тыняновым, был результатом сближения с ОПОЯЗом, объединением ленинградских лингвистов-литераторов. Входившие туда Тынянов, Эйхенбаум, Шкловский увлекались кинематографом, ничуть не смущаясь тем, что кино выросло на улице; напротив, это привлекало их, академизм был не в чести. В основу сюжета киноленты была положена фантазия на тему различных произведений Николая Гоголя. Фильм носил подзаголовок: «Киноповесть в манере Гоголя». Тынянов использовал черновики писателя, детали многих его сочинений и создал тончайшую мозаику, сотворить которую мог только историк литературы.

При неверном свете фонарей на Невском проспекте начиналась эта история. Из ярко освещенной парадной выходит на ночную улицу красавица (артистка Антонина Еремеева). Как зачарованный смотрит на нее Башмачкин, маленький чиновник неведомого департамента (Андрей Костричкин). Незнакомка представляется ему «небесным созданием», а оказывается между тем девицей «из номеров иностранца Ивана Федорова» (мотив, перекликающийся с сюжетом повести Гоголя «Невский проспект», где один из героев, художник Пискарев, оказывается в схожей ситуации). По пятам за барышней следуют молодой человек, бывший «лицом пока что незначительным, однако ж довольно стремительным» (Алексей Каплер), и ярыжка с квадратными стеклами очков, модными в те годы, когда снимался фильм (Сергей Герасимов). Не обходится в этой петербургской фантазмагии и без мошенников. В номерах проводит время некий помещик, заинтересованный в канцелярском подлоге, и в поле зрения компании попадает горемычный чиновник Башмачкин.

У Гоголя Акакий Акакиевич уже родился маленьким старичком и с первой минуты испытывал страх перед жизнью. Герой «фэкс» пока еще молод, его посещает любовь, но увлечение оборачивается темной историей с подделкой документа и крахом трепетных надежд. Переписчик Акакий Акакиевич так и остается «вечным титулярным советником». Кипы бумаг на его столе растут, и за ними мы узнаем гоголевского жалкого старичка. Эта предыстория подводит нас к старости Башмачкина и собственно сюжету «Шинели».

Тынянов и «фэкс» хотели дать стусок петербургских повестей Гоголя, поэтому неизбежно их главным героем оказался сам Петербург, холодный и казенный имперский город николаевской эпохи. Получился фильм о Гоголе вообще, не социальном критике, а «фантастическом» Гоголе. Кинематограф Козинцева и Трауберга создал экранный миф Петербурга, вобрав обширную литературную традицию – от классического «Медного всадника» до модернистских образов Александра Блока и Андрея Белого, решив эту задачу новаторскими для молодого искусства изобразительными средствами.

Гравюры Петербурга времен Николая Гоголя, старинные панорамы Невского обнаружили совершенное отличие от гоголевских описаний, между тем последние удивительно напомнили молодым режиссерам опыты современного искусства – картины Пабло Пикассо, постановки Всеволода Мейерхольда. Бескрылость прежних исторических лент была очевидна, «фэкс» же мечтали о зрительной поэзии, и на страницах «Петербургских повестей» Гоголя им открылся путь к поэтичности пластического движения. Форма возникла из самой сути Гоголя, кинокамеру они вооружили зрением писателя, его видением, поэтому все приобрело особый, гоголевский характер. Их главным стиливым приемом стало сгущение и подчеркивание атмосферы, гипербола и фантастика, эксцентрическое нарушение логики обыденного.

В фильме размыта грань между реальностью и гротеском, мечты героя переходят в видения, видения – в кошмары.. Башмачкин грезит о неизвестной, ему представляется парадный лакей, приглашающий его к госпоже, и золоченая карета, увозящая его во дворец. Мерцает призывный взгляд красавицы сквозь прозрачную ткань веера. Однако ее покои напоминают департамент, свита – чиновников и столоничальников. Поскользнувшись, упадет оробевший Башмачкин, и посыплются на него гусиные перья, закрутится вокруг злобный хоровод «значительных лиц». Вслед за этой сценой идет бытовой и реальный вариант того же эпизода. В самом затрапезном виде является к Башмачкину человек «из номеров» и ведет его в темный, грязный притон, где пирует «цвет общества». И такая же адская закружится карусель, и это верчение харь и масок будет воссоздано режиссерами по воспоминаниям о виденных некогда репродукциях в журнале «Аполлон», рисунках Сапунова, Судейкина и других художников русского художественного объединения «Мир искусства» (1898–1924).

Исполнение, особенно актера Андрея Костричкина, сыгравшего Акакия Акакиевича, предельно выразительно – семенящая походка, подкашивающиеся ноги, тоскливая, недоуменная гримаса на лице. «Фэкссы» по-прежнему увлекаются характерной внешностью, эксцентрической манерой игры. Художник Евгений Еней и оператор Андрей Москвин подчеркивают своеобразие лиц актеров светом. Если Эдуард Тиссэ привнес в художественную кинематографию опыт хроникальных съемок, умение схватить масштаб события, использование солнечного освещения, то Москвин был с первых шагов оператором игрового кино, и главным его оружием стало искусственное освещение.

Декорациями к картине послужили пустынные петербургские ночи, «декорации из гранита и бронзы». Гоголевские слова о «тайнственном» вечернем времени, когда «сам демон зажигает лампы», стали творческой программой «фэкссов». Оператор же Москвин только молча пожимал плечами: на студии было лишь несколько плохо работавших юпитеров, вовсе не приспособленных для такого освещения. Решено было достать военные прожекторы и недостатки превратить в способ выражения. Образ города высвечивался контурами предметов и фигур, отдельными сопоставлениями масштабов, бликами и тенями. Бесчеловечная мощь парадных фасадов и одинокость, придавленность человека среди этих пространств показаны самим соотношением его маленькой фигурки и каменных просторов, благодаря далеким общим планам и сгущению теней. Так, сцена ограбления снималась с высокой площадки на целине снежного поля. Акакий Акакиевич возвращался с вечеринки домой, укутанный в свою новую, подбитую ватой шинель, вдруг дорогу ему пересекала косая, длинная тень, одна, другая... Украли шинель... Мечется беспомощный, дрожащий маленький человек. Безразлично к мизерному горю высится силуэт бронзового Кутузова, равнодушно глядят сфинксы с Невы. Москвин неизменно снимает героя сверху, усиливая образ ничтожного, затерявшегося существа.

Операторская работа и художественное оформление «Шинели» оказались принадлежащими к лучшим достижениям немого кино. Он чуть ли не единственный фильм, построенный исключительно на ночных съемках. Свет и тень в нем – действующие лица трагического гротеска, а нефокусные съемки передают бесконечную снежную муть петербургской ночи, создают ощущение туманного, призрачного мира.

После фильма «фэкссов» «Шинель» ставилась не раз и в разных странах мира. Это были звуковые картины, иные решены в технике мультипликации. Картина «фэкссов» стала хрестоматийной, вошла в анналы советского кино. Рассуждая о ней, авторы исследований чаще всего проводили аналогии со стилистикой Э.Т.А. Гофмана (в свою очередь близкой эстетике самого Николая Гоголя) и с фильмами немецкого экспрессионизма, а также недалеко ушедшим от него «Последним человеком» Ф.В. Мурнау. «Фэкссы» видели немецкие картины, но их не привлекали театральные декорации и густо загримированные маньяки. Лютая зима 1920–1921 годов, первая зима в холодном и голодном Петрограде оказалась той реальностью, которую они вдохнули в свой шедевр. А еще было страстное, безрассудное увлечение детства – книжка, как вспоминал Козинцев, в которой разъезжал в карете нос, «мост растягивался и ломался на своей арке», «дом стоял крышей вниз». И эту книжку Гоголя авторы фильма прочитали задолго до того, как увидели репродукции Пабло Пикассо, услышали о существовании театра Всеволода Мейерхольда и полюбили кинематограф Чарли Чаплина.

Дух времени и дух авангардного искусства пересеклись в фильме с духом исконно национальных литературных и живописных традиций и породили одно из ключевых произведений киноавангарда 1920-х годов.

Литература

- Добин, Е. Козинцев и Трауберг. – Л.: Искусство, 1963.
Ковалов, О. ФЭКС. Документальный фильм. – Ленфильм, 2003.
Козинцев, Г. Собр. соч. в 5 тт. – Л.: Искусство, 1982–1986.
Трауберг, Л. Избр. произведения в 2 тт. – М.: Искусство, 1988.
ФЭКС и культура 20-х годов // Киновед. записки – 1990. – № 7.

Октябрь (1927)

Ника Дубровская

«Броненосец “Потемкин”» Сергея Эйзенштейна – одно из самых цитируемых произведений в истории мирового кинематографа. «Октябрь» – киноинсценировка революционных событий 1917 года, завершающая трилогию, начатую «Стачкой» и «Потемкиным» – кино, напротив, относительно малоизвестное за пределами России. В то же время, оставаясь весьма скромным достижением в режиссерской карьере Эйзенштейна, «Октябрь» изменил наши представления об истории. Используя структуру мистерии и пафос трагедии, Эйзенштейн заставил нас поверить в объективную реальность художественного вымысла.

«Октябрь» был снят совместно с режиссером Григорием Александровым и оператором Эдуардом Тиссэ (также участвовавшим в съемках «Броненосца “Потемкина”») по заданию Октябрьской юбилейной комиссии при Президиуме ЦИК СССР и посвящался 10-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции. В фильме практически не участвовали профессиональные актеры. Толпа в массовых сценах, революционные матросы и солдаты, Зимний дворец и его убранство, мосты Петрограда, крейсер «Аврора» – все в «Октябре» подлинное, аутентичное.

Структура фильма, четко разделенного на части в хронологической последовательности, создает ощущение просмотра документальной хроники, а не постановочного фильма. Зрителю подробно рассказывают предысторию событий: свержение самодержавия, формирование Временного правительства, приезд Ленина в Петроград, мятеж Корнилова, выстрел «Авроры» и, наконец, взятие Зимнего дворца. Первоначально было снято еще больше материала, но авторам пришлось сократить повествование. Из окончательного варианта исчезли, например, все упоминания о событиях в Москве. В результате самыми значительными, иконографичными стали сцены взятия Зимнего и капитуляция Временного правительства.

Реальные события смяты и скомканы Эйзенштейном, подчинены мощным структурным потокам эпической борьбы народа с властью. Детали, обильно присутствующие в фильме – падающий в Неву с

разведенного моста труп лошади, красота убранства Зимнего, угрожающие лики богов – раскрывают перед зрителем ужас и величие титанических сил, схватившихся в смертельном поединке. Город, огромная живая масса, сталкивается с комичными беспомощными клоунами – Временным правительством. Ни один из участников не обладает свойствами реального живого человека, персонажа с индивидуальным характером или психологией. Враги революции – эсеры, меньшевики, Временное правительство, буржуазия – представлены в фильме гипертрофированными гротескными злодеями или идиотами. Схематичны и позитивные персонажи. Маяковский, Крупская и другие видные советские деятели остались очень недовольны тем, как был представлен образ Ленина, которого сыграл рабочий цементного завода Никандров. У Эйзенштейна действуют не «враги народа» и «великая партия большевиков во главе с товарищем Лениным», а маски средневековой мистерии. Герои монументальных фресок расправляются с силами зла. Хроника с места событий, суетливо описывающая детали и жалкие стечения обстоятельств, не имеет принципиального значения. Зрители становятся свидетелями Необратимого.

Нужно помнить, что Сергей Эйзенштейн начинал свою карьеру кинорежиссера с работы на революционном агитпоезде. Его молодость совпала с зарождением кинематографа («важнейшего из искусств»). Он формировался в рамках новой профессии – народный агитатор. 27 августа 1918 года ленинским указом была национализирована российская кинопромышленность. Государство превратилось в единственного заказчика, в главного критика и мецената. Щедрого мецената. «В распоряжение постановочной группы были предоставлены огромные по тому времени материально-технические ресурсы: неограниченное количество пленки; богатейший парк осветительной аппаратуры; тысячи костюмов и многочисленное оружие для инсценировки штурма Зимнего дворца. Сам штурм снимался на месте исторических событий – на подступах к Зимнему и внутри дворца. Для участия в массовке были привлечены крупные воинские части. Постановку консультировали видные участники октябрьских событий, в том числе Н.К. Крупская, бывший председатель Петроградского военно-революционного комитета Н.И. Подвойский (последний также снимался в картине, “играя” самого себя) и другие», – сообщает Н.А. Лебедев в книге «Очерк истории кино СССР. Немое кино (1918–1934)».

Фильм выполнил свою задачу – вылепить из спорного политического события масштабную драматическую эпопею. Из успешного захвата власти одной из политических группировок – осуществление вековых народных чаяний. Наряду с «Триумфом воли» Лени Рифеншталь, «Октябрь» Сергея Эйзенштейна стал крупнейшей политтехнологической акцией XX века. Но в отличие от современных политтехнологов, задачи Эйзенштейна были не прикладными, а скорее метафизическими или экзистенциальными. Специализация, профессионализм, свободный рынок уравнивает современного политтехнолога с дизайнером или бухгалтером. В противоположность нашим современникам Эйзенштейн не стремился к прагматическим, локальным целям. Выполняя идеологический заказ, он описывал тотальный слом, конец старого и начало нового мира: события вселенского масштаба.

Эйзенштейн, как и Лени Рифеншталь, был певцом масс, индустриализации, красоты рождающегося мегаполиса. Оба этих режиссера пытались управлять человеческим подсознательным, разрабатывая новые эстетические формы. Эйзенштейн и Александров, объясняя свои формальные приемы, употребляли термины «интеллектуальный монтаж» и «монтаж аттракционов». Рифеншталь много месяцев проводила в монтажной, по 14 часов в день, тщательно обрабатывая свою «документальную съемку» нацистского съезда для «Триумфа воли». И хотя «Триумф воли», так же как и «Октябрь», был государственным заказом, обслуживавшим власть, и работал с массовым сознанием, целенаправленно создавая мифы, эти фильмы радикально отличаются друг от друга. Фильм Рифеншталь стал провозвестником грядущих событий: Третий рейх в «Триумфе воли» только расправляет крылья. Молодые мускулистые немцы несут лопаты – символ мира и строительства. Война, тотальная мобилизация появляется позже. «Триумф воли», как любое рекламное-пропагандистское произведение, конструировал будущее, в то время как «Октябрь» Эйзенштейна мифологизировал прошлое.

«Триумф воли», по словам Сюзан Зонтаг, – бесконфликтная сказка, стремящаяся захватить внимание зрителя, соблазняя его эротичностью образов, безупречностью монтажа и размахом съемок. Рифеншталь отказалась брать ответственность за нацистскую идеологию, позиционируя себя как художника, погруженного в решение эстетических задач. Но именно деидеологизированность, гламурность и делает ее

кино фашистским. Эйзенштейн же показал трагический пафос русской революции, раскрыл ее подлинную реальность.

Однако Эйзенштейн не был первым и оригинальным установщиком революционных декораций. Концепт революции как мистерии был разработан и реализован по заказу советского правительства знаменитым российским режиссером и историком театра Николаем Евреиновым в 1920 году. Он тоже отказался от индивидуальных героев и руководящей роли партии большевиков, поставив перед собой главную задачу – сделать зрителей представления его участниками. Театральное представление Евреинова разворачивалось сразу на нескольких площадках. Зрители находились в центре Дворцовой площади вокруг Александрийского столпа. Театральное пространство располагалось в самом Зимнем, на площади, где актеры находились вместе со зрителями, и, наконец, в качестве третьей площадки фигурировала панорама, построенная вокруг арки главного штаба, по всему пространству на уровне второго этажа. Одна площадка со стороны главного штаба принадлежала «белым», то есть той старой власти, которую нужно было свергнуть; противоположную площадку занимали «красные». Действие началось 8 ноября 1920 года в 22.00, когда было абсолютно темно. Для освещения были использованы несколько сотен прожекторов, создававших настоящие киноэффекты. От столь масштабной постановки практически не осталось документации, если не рассматривать «Октябрь» Эйзенштейна, в котором воспроизведено большинство мизансцен «Захвата Зимнего» как своеобразную документацию мегаспектакля Евреинова. На манер средневековых алхимиков Евреинов и Эйзенштейн занимались возгонкой реальности, превращая ее в канон. И хотя историческая реальность оказалась далекой от мифа, у нас есть фильм Эйзенштейна «Октябрь» – монументальная эпопея строительства «царства равенства, справедливости и труда». Поэтому все еще может получиться.

Литература

Клейман, Н.И. Эффект Эйзенштейна // Сергей Михайлович Эйзенштейн. Монтаж – М.: ВГИК, 2000.

Рид, Дж. Десять дней, которые потрясли мир – М.: Худ. лит., 1987.

Зоркая, Н. Эйзенштейн // Портреты. – М.: Искусство, 1966.

Третья Мещанская (1927)

Милена Михалски

«Третья Мещанская» Абрама Роома – эстетически рафинированный, эмоционально волнующий и интеллектуально провокативный фильм. До сих пор, даже много десятилетий спустя, он излучает энергию и энтузиазм, вложенные в него авторами. Каждый структурный элемент фильма – сюжет, сценарий, актерская игра, свет и постановка – дает огромную почву для критического анализа, хотя фильм функционирует и на чисто интуитивном уровне. Отчасти именно его способность вызывать в зрителе не только смех, но и другие, менее комфортные эмоции стала причиной такого количества дискуссий, последовавших за его выходом на экраны, причем уже сюжет и (первоначальное) название сами по себе обеспечили ему обсуждение в советской прессе за два месяца до первого показа в марте 1927 года.

Изначально фильм назывался «Любовь втроем», что было сочтено слишком откровенным. Для демонстрации за границей в 1920–1930-е годы предпочтение также отдавалось более уклончивым названиям, таким как «Кровать и диван» в Англии и США («*Bed and Sofa*»), так же в Германии («*Bett und Sofa*») и «Трое в полуподвальном этаже» («*Trois dans un sous-sol*») во Франции. В разных странах картину Роома ожидала разная судьба: в Англии, к примеру, ее подвергли цензуре и разрешили только для частных просмотров, в США – запретили полностью. В Германии он был допущен к общему прокату и шел в обычных кинотеатрах на протяжении нескольких месяцев, а во Франции стал первым советским фильмом, показанным без цензурных изменений.

Сюжет фильма таков: июльским утром 1926 года молодой печатник Володя (Владимир Фогель) прибывает в Москву на поезде, чтобы устроиться на работу. Одновременно с этим московская супружеская пара, Коля (Николай Баталов) и Люда (Людмила Семенова), как обычно, начинают свой день в тесной квартирке на 3-ей Мещанской улице. В течение дня Володя находит работу, но не знает, где жить. В городе он случайно сталкивается со своим фронтowym другом Колей, который предлагает ему остановиться у него на диване, не посоветовавшись с Людой. Вскоре Володю прописывают в квартире (без права на дополнительную жилплощадь). В отличие от мужа он

внимательно и отзывчиво относится к Люде. Когда Коля, работающего десятником на стройке, отзывают в командировку, он категорически отклоняет Володино предложение выехать на время его отсутствия – опять-таки не посоветовавшись с Людой. Оставшись вдвоем с молодой женщиной, Володя берет ее с собой на авиационный праздник; они совершают прогулку на самолете и идут в кино. Снова оказавшись дома, они вступают в любовную связь, в результате чего Володя «переезжает» с дивана на супружескую кровать. После Колиного возвращения Володя рассказывает ему правду и хочет съехать, но вместо этого решает уйти сам Коля. Так как ему некуда больше деваться, он пытается заночевать на работе. Когда он заходит домой за вещами, Люда чувствует сострадание к насквозь промокшему под дождем мужу и предлагает ему остаться – на диване. Некоторое время трое живут вместе, пока Володя не начинает подозревать, что Люда предпочла бы снова воссоединиться со своим мужем; после очередной ссоры он запирается с ней в квартире, а сам идет спать на диван. Когда Люда обнаруживает Колю, забравшегося в комнату через окно и уснувшего в кресле-качалке, она разрешает ему вернуться в кровать. Два месяца спустя Люда чувствует недомогание и понимает, что она беременна. Оба мужчины решают, что она должна сделать аборт, так как неизвестно, кто из них отец. И снова мнения Люды никто не спрашивает. В частной клинике Люда внезапно принимает решение, противоположное желанию мужчин, и покидает обоих «мужей», свой дом и Москву. Коля и Володя приходят в клинику как раз тогда, когда Люда отправляется на вокзал. Они возвращаются в квартиру и читают записку от Люды. В итоге они сходятся во мнении, что поступили нехорошо, но вскоре возвращаются к налаженному быту и совместным чаепитиям.

Идея фильма восходит к Виктору Шкловскому, рассказавшему Роому о статье, которую он прочитал в «Комсомольской правде». Речь в ней шла о женщине, которую в роддоме навещало два отца, так как они жили в так называемой *ménage à trois* и не знали, чей именно это ребенок. Оба настаивали на том, что, как члены комсомольской организации, они выше таких мелких буржуазных предрассудков, как ревность. Эта ситуация легла в основу повествования в «Третьей Мещанской». Роом и Шкловский (перу последнего также принадлежит тема и либретто картины) начали вместе работать над сценарием в июле 1926 года в Крыму (где в то время велись съемочные работы с

Маяковским и Лилей Брик, парой, вовлеченной в *ménage à trois* в реальной жизни и, возможно, повлиявшей в итоге на фильм). Наружные съемки начались 23 августа того же года, затем в сентябре в студии были сняты интерьерные эпизоды. Съемочная площадка была оформлена и могла использоваться как настоящая комната, включая возможность готовить и мыться, что делает атмосферу фильма такой убедительной.

Сюжет, описанный выше, всего лишь каркас, на который Роом нанизывает деталь за деталью, и именно эти детали делают фильм произведением искусства. Точность игры, вплоть до самого неуловимого взгляда или полуулыбки, раскрывает психологическое состояние героев. Тонко выверенные градации света (схваченные камерой оператора Григория Гибера), как, например, структура света и тени, проецируемых в различное время на различных персонажей и конструирующих между ними символическую связь, привносят в фильм дополнительное смысловое и эстетическое единство. Подобным же образом, насыщенность и богатство текстур и поверхностей в фильме – временами почти на грани перенасыщения – передает душную атмосферу сжатого пространства внутри жилого помещения, или, напротив, относительный простор мира снаружи, в особенности в восприятии Люды. Роом пояснял, что в обыденной жизни вещи безмолвны, несущественны. Они не говорят ни о чем и ни в чем активно не участвуют. В то же время в кино «вещь вырастает до исполинских размеров и действует с такой же силой (если не большей), что и сам человек». Например, когда Люда, на протяжении фильма представляющая перед нами всего лишь как зритель собственной жизни (второй же степени, какой она является наблюдателем жизни снаружи – из окна своего жилища, из самолета или в кинозале), вынимает свою фотографию из (ограничительной) рамки и уезжает навсегда, она совершает в высшей степени символический акт, и пустая рамка на стене, соответственно, фигурирует как очень яркий и многозначительный знак.

Рассказывая о «Третьей Мещанской» до завершения съемочных работ и описывая свой творческий метод, Роом использовал выражение «эстетическая экономия». Он стремился к этому применительно к движениям, жестам, ракурсам камеры и объектам; все элементы должны были использоваться «так, чтобы они смогли жить в сознании зрителя не только до, но и после конца фильма».

Ключевым формальным приемом, по словам Роома, как в изначальном построении, так и при монтаже, стал «прием встречных движений», который, по задумке режиссера, должен был обострить динамику картины. Предполагалось, что камера будет смотреть на мир «глазами героев» и жить вместе с ними. В готовом фильме можно видеть, что оператору удалось в совершенстве воплотить эту задумку. Достоинством упоминания, что решетчатый эффект теней, падающих на героев, на семь лет превосходит знаменитую фотографию «Девушка с “Лейкой”» Александра Родченко. В историческом отношении также интересно, что фильм содержит исторические виды Москвы (в том числе из воздуха), включая оригинальный храм Христа Спасителя, являясь важным документальным свидетельством.

«Третья Мещанская» как в России, так и за рубежом становилась предметом академического анализа в контексте творческой биографии Роома, так считает российский киновед Ирина Гращенкова, и шире – советской киноистории, по мнению Денис Янгблад. Картина может поведать о социальной обстановке при НЭПе, сексуальной политике и немом кино, утверждает Джудит Мэйн. Особенно следует выделить книгу Джулиана Грэффи (включающую также DVD с аудиокomentarием), анализирующую все основные аспекты фильма и дающую исключительно подробную библиографию.

В 1997 году произведение А. Роома удостоилось внимания совсем другого рода: в Нью-Йорке была поставлена опера «Bed and Sofa. A Silent Movie Opera» («Кровать и диван. Опера немом кино»), вышедшая затем на CD. В 1998 году кинорежиссером Петром Тодоровским был снят довольно далекий от оригинала римейк под названием «Ретро втроем», действие которого происходит в современной России. Так что фильм Роома живет, претерпевая при этом метаморфозы, которые автор, возможно, не мог себе и представить.

Режиссеру «Третьей Мещанской» безусловно удалось реализовать свои желания и амбиции. Он и его коллеги создали фильм, западающий в память надолго после просмотра. Практически независимо от сюжета образы, схваченные в фильме, продолжают оставаться законченными и совершенными, даже вне нарративного контекста.

К примеру, контраст и переключки текстур, когда Люда стоит у гофрированного корпуса самолета; линии сборки на ее шляпке, полосатый шарф, жакет в клеточку и буквы на самолете – все формы

образуют четкое геометрическое целое. Такая точная, выразительная композиция каждого кадра делает фильм кинематографическим шедевром.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Абрам Матвеевич Роом. 1894–1976 // Материалы к ретроспективе фильмов – М.: Музей кино, 1994.

Гращенко, И.: Абрам Роом. – М.: Искусство, 1977.

Bed and Sofa. A Silent Movie Opera, libretto by Laurence Klavan, music by Polly Pen. Varese Sarabande Records, Inc, 1996. VSD-5729.

Burns, P. E.: A NEP Moscow Address. Abram Room's Third Meshchanskaia (Bed and Sofa) in historical context // Film and History, 12, 4, 1982. P. 73–81.

Graffy, J. Bed and Sofa. I.B.Tauris, London, New York, 2001.

Graffy, J. DVD audio commentary. Bed and Sofa. Image Entertainment ID5753DSDVD, 2004.

Mayne, J. Bed and Sofa and the Edge of Domesticity // Mayne, J.: Kino and the Woman Question. Feminism and Soviet Silent Film. Ohio State University Press, Columbus, 1989.

Youngblood, D. J. The Fiction Film as a Source for Soviet Social History. The Third Meshchanskaia Street Affair // Film and History, 19, 3, 1989.

Человек с киноаппаратом (1929)

Анке Хенниг

Эта «неигровая фильма», без профессиональных актеров и декораций, а также без литературного сценария и титров, была объявлена Дзигой Вертовым экспериментом по «созданию подлинно международного абсолютного языка кино». В своих «отрывках из дневника кинооператора», как значится в заглавных титрах, он показывает «видимые явления» городских будней. В процессе монтажа они становятся аллегориями «одного дня из жизни большого города», просыпающегося утром ото сна параллельно тому, как постепенно открывается «глаз» кинообъектива. «Человек с киноаппаратом» отслеживает этот день, наполненный трудом, дорожным движением, развлечениями, рождениями и смертями. Вечер заканчивается в кино, где демонстрируется готовый фильм, в котором «киноглаз» прочно сливается с жизнью города.

После своего появления «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова интенсивно обсуждался в русской и немецкой критике, определяющей его место в рамках борьбы между различными направлениями авангарда и его художественных дебатов. Первое поле дискуссий разворачивается вокруг противопоставления факта и вымысла. В рецензиях Вальтера Беньямина, Рудольфа Арнхайма или Зигфрида Кракауэра выделяется ориентация на «неинсценированную съемку» фактов как новаторство в «русском монтаже». При этом почти все рецензии рассматривают полный отказ от вымысла в том числе и как семантическое обеднение кинематографа. Виктор Шкловский отмечает, что отказ от сюжета ведет к семантическому оскудению и, в конечном итоге, все же вынуждает к инсценировке съемок. Так, эпизоды на тему «буржуазия разлагается» в фильме «Шагай, Совет» (1926) не только инсценированы, но вдобавок еще и разыгрываются нэпманским мещанством: замаскированный вымысел принимает черты обмана. Констатируя связь между «фактографией» и «литературой факта», Шкловский призывает не отрицать художественный характер кинематографии фактов и не скрывать использованные приемы.

Второе поле для обсуждений открывается на стыке дискуссий о форме и содержании. Беньямин и Кракауэр констатируют, что киноязык

Дзиги Вертова не может справиться с идеологическими задачами молодого советского государства. Арнхайм критикует, кроме того, простоватую символику, проявляющуюся в стереотипизации объектов (луковичные купола как символ христианства). Но резче всего была критика, прозвучавшая из рядов самого авангарда, а именно со стороны пионеров проекта по созданию специфического «киноязыка», на который Дзига Вертов напрямую ссылается в заглавных титрах. Проект «кинописи фактов», им представляемый, оказывается с семантической точки зрения вполне двусмысленным. Так, французский кинокритик Жорж Садуль позже вспоминал, что во время Гражданской войны бесчинства белогвардейцев по отношению к красным представлялись журналистами либо как большевистские зверства, либо наоборот, хотя и те и другие опирались на один и тот же хроникальный материал (подобно сегодняшним политическим противникам, приобретающим новости из одних и тех же информационных агентств). Факты случайны – сама их запись не обеспечивает им еще никакого смысла. Так как Дзига Вертов не насыщает свою «кинопись» значениями посредством театральной структуры или литературного сюжета («Человека с киноаппаратом» он охарактеризовал как «зрительную симфонию»), его кинопочерк, обходящийся без киноязыка, критикуют за недостаток содержания, упрекая в том, что его метод монтажа не ориентируется на производство смысла (как «кинокулак» Сергея Эйзенштейна), а упивается торжеством формы как таковой.

Ранние рецензенты связывают этот недостаток смысла, так же как и формализм монтажа, с натурализмом кадра и техницизмом киноглаза. В биополитическом поле напряжения между натурализмом и техницизмом можно позиционировать и вертовскую утопию «нового Адама», электрического юноши, разработанную им в манифесте «Кинооки переворот». Здесь слияние человека и машины выходит за рамки фрейдистской фигуры «бога-протеза» в том отношении, что она не стремится к технической замене органов, а пытается изобрести для нового человека новые органы и новую природу. «...Я – киноглаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть», – читаем мы в манифесте.

В этой связи имеет также место колебание вертовской эстетики между «вещизмом» и беспредметностью. В то время как «Киноглаз» (1924) очевидно ориентируется на вещь, уже в 1926 году Виктор

Шкловский упрекает Дзигу Вертова за то, что в «Шестой части мира» (1926) он покинул платформу «вещизма»: «Вещь потеряла свою вещественность и начинала сквозить как произведение символистов». В своем отзыве на «Человека с киноаппаратом» Казимир Малевич указывает на «беспредметность» киноэстетики Дзиги Вертова (единственного, кто, по его мнению, в своем творчестве развивал авангардные тенденции, манифестирующиеся в живописи). Правда, неизвестно, хотел ли он этим всего лишь похвалить абстрактную динамику или имел кроме того в виду эстетику черных кадров, являвшихся частью монтажа интервалов Елизаветы Свиловой. Зигфрид Кракауэр в связи с «Человеком с киноаппаратом» также подчеркнул метафизическую функцию киноглаза (проникающего под оболочку действительности).

Европейское значение Вертова начинает проявляться в 1960-е годы. Здесь следует упомянуть актуализацию его программатики среди кинематографистов, как, например, французское «синема верите», которым Жан Руш и Эдгар Морен апеллируют к «Киноправде», или основанная в революционном 1968 году Жан-Пьером Гореном и Жан-Люком Годаром «Группа Дзиги Вертова». Влияние документальной киноэстетики Дзиги Вертова с ее ярко выраженной политической тенденцией снова соединяется здесь с авангардистскими устремлениями.

За этим следует целый ряд новых интерпретаций эстетических идей Дзиги Вертова в критической и политической теории кино. Так, Жан-Луи Комолли подчеркивает его актуальность перед лицом критики, которой в 70-е «ситуационисты» (сторонники одноименного направления в марксизме) подвергли развивающееся «общество спектакля». Маурицио Лазаратто в свою очередь взвешивает возможность повторного применения вертовской «военной машины» против «спектакля» как медиализации контакта с миром в современных обществах с «постфордистской» экономикой. Поль Вирилио также актуализирует вертовское кино под знаком обещания эпохи модернизма и ее милитаристско-индустриальной «логистики восприятия», для которой со времени Дзиги Вертова действует принцип фильм – это не «я вижу», фильм – это «я лечу».

В философии кино Жюль Делеза «киноглаз» Дзиги Вертова становится главным свидетелем неукротимого материализма вос-

приятия. Для него глаз кинокамеры – это «взгляд внутри материи, восприятие, каким оно бывает у материи».

Аналитическое отношение к творчеству Дзиги Вертова начинает появляться в 1980-е годы. Характерными в данной связи являются труды Влады Петрич и Грэма Робертса, содержащие «анализ приемов» в «Человеке с киноаппаратом». Оба соотносят свои скрупулезные описания (в особенности первой части «Проснись!») с азбукой кинематографических и монтажных приемов. Юрий Цивьян дополнил эти описания указаниями на панвербальные сигнификативные структуры, такие как развертывание словесных игр и реализация метафор в монтаже, когда, к примеру, движение швейной строчки монтируется с кадрами у монтажного стола так, что возникает метафора «монтажной строчки». Как уже отмечали Петрич и Робертс, здесь становится очевидным, что целый ряд приемов предназначался не для видимости на экране, а был доступен только для «анализа» на монтажном столе – например, содержание отдельных «кадриков», воспринимающихся при проецировании на экран только как интервалы.

Среди используемых Вертовым приемов интервал заслуживает особого внимания: будучи лишь в общих чертах намеченным в его манифестах, он не перестает служить предметом многочисленных интерпретаций. Вертовский интервал имеет в этом контексте три основных аспекта. Во-первых, это интервал кадра, во-вторых – интервал движения и в-третьих – интервал времени. В отношении первого аспекта существенно отношение интервала к кадру и монтажу. Интервал проявляет себя как рефлексия на тему технических средств кинематографа, опираясь на технические условия, создающие на пленке иллюзию движения из статичных «кадриков». Сюжетно Дзига Вертов реализует эту иллюзию в беспредметных черных кадрах, интегрируемых им в фильм. Так, к примеру, в сцене, когда мы видим на экране снятые из едущего поезда шпаль, вмонтированные в пленку черные кадры создают оптический эффект движения в обратную сторону.

Второй аспект, интервал движения, развернуто дискутируется в интерпретациях интервала Жиля Делеза и Драгана Кулонджича. Они интерпретируют его с точки зрения теории образа Бергсона, согласно которой образ возникает только из движения.

Отличным примером могут служить кадры из «Человека с киноаппаратом», где мы некоторое время наблюдаем за застывшей вдруг

на полном ходу лошады. Физически этот образ возникает из повторения отдельных кадров, которые, согласно техническому принципу фильма, продолжают крутиться в киноаппарате, пока лошадь на экране «стоит».

Третий аспект интервала, интервал времени, проявляется чисто материально как частота кадров. Хрупкий статус кинофакта, против понимания которого как кинодокумента возражал Шкловский, проясняется в смещении фокуса фильма с фотографического воспроизведения на его хронографию. Здесь позволительно также затронуть отмеченную Кракауэром метафизическую функцию киноглаза, связанную для него с прерыванием времени: «Остановка [интервала] инсценирует видение смерти, присутствующее в жизни». Таким образом жанр документального кино и жанр кинохроники с самого начала оказываются идентичными. «Киноглаз» рассматривает кинофакт как факт времени.

Несмотря на значение, которое фигура Дзиги Вертова имеет для истории кино и культуры в целом, его наследие еще только ждет систематического изучения. В частности, до сих пор ведется работа над созданием полной библиографии и фильмографии режиссера, а также продолжается реконструкция достоверных версий фильмов.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Дзига Вертов. Кинооки – переворот. ЛЕФ 3, 1923 (первая публикация) // Статьи, дневники замыслы – М., 1966. – С. 50–58.

Кулонджич, Д. Киноглаз Дзиги Вертов, или Возвращение зрения (Пять интервалов) // Воспаление языка. – М., 2003. – С. 113–131.

Литература факта. Сборник статей. – М.: 1929.

Малевиц, К. Живописные законы в проблемах кино // Кино и культура 7, 1929. – С. 22–26. (первая публикация); Kasimir Malewitsch. Das weisse Rechteck. Schriften zum Film. Berlin, 1997, s. 95–110.

Малькова, Л. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. – М., 2006.

Шкловский, В. Глава шестая [Дзига Вертов] // Их настоящее. Л., 1927. – С. 61–67.

Эйзенштейн, С. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Избранные произведения в шести томах. – М., 1964–1971. – Т. 1. – С. 109–116.

Эйзенштейн, С. Похвала кинохронике // *Метод*. – М., 2002. – Т.2 – С.449–455.

Arnheim, R. Die Russen spielen // *Die Weltbühne* (Nr. 39) 29.09.1931, S.485–489; Klemens Gruber (hrsg): *Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Maske und Kothurn 1; 1996 (42). S. 37–38.

Benjamin, W. Zur Lage der russischen Filmkunst // *Die literarische Welt*. 11.03.1927. *Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Maske und Kothurn 1; 1996 (42). S. 30–32.

Bergson, H. *Matiere et Memoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit*. Paris, 1896.

Comolli, J-L. *Die Zukunft des Menschen? Rund um den Mann mit der Kamera* // *Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Bd.2. Maske und Kothurn 1; 2000 (Jahrgang 50). S. 87–108.

Debord, G. *La societe du Spectacle*. Paris, 1967.

Deleuze, G. *Capitalisme et schizophrénie*. [I: *Anti Oedipe*, 1972; II: *Mille Plateaux*, 1980].

Deleuze, G. *Cinema 1. L'image-mouvement*. Paris 1983. Deleuze, G. *Cinema 2. L'image-temps*. Paris, 1985. Издание на русском языке: Делез, Ж. *Кино* / Пер. с франц. Б. Скуратова. – М.: Ад Маргинем, 2004.

Krakauer, S. *Der Mann mit dem Kinoapparat* // *Frankfurter Zeitung* (Nr. 369) 19.05.1929. *Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Maske und Kothurn 1; 1996 (42). S. 33–35.

Lant Antonia spricht mit Peter Kronlechner (Wien) über Dziga Vertov und das Österreichische Filmmuseum.

Lazzarato, M. *Die Kinooki – Die Kriegsmaschine des «Kinoauges» gegen das Spektakel* // *Videophilosophie*. Berlin 2002, s. 113–128.

Paech, J. *Das Bild zwischen den Bildern* // *Film, Fernsehen, Video und die Kunst*. Stuttgart, Weimar, 1994, s. 163–177.

Petric, V. *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis*. Cambridge, 1987.

Roberts, G. *The Man with the Movie Camera*. London, New York, 2000.

Sadoul, G. *Dziga Vertov*. Paris 1991, pp. 87–99. *Dziga Vertov zum 100. Geburtstag*. Maske und Kothurn 1; 1996 (42). S. 44–53.

Spieker, S. *Orthopädie und Avantgarde. Dziga Vertovs Filmauge aus prothetischer Sicht* // *Apparatur und Rhapsodie*. Frankfurt a. M. 2000, s. 147–171.

Tsivian, Yu. *Einige Überlegungen zur Struktur des Films Der Mann mit der Kamera* // *Apparatur und Rhapsodie*. Frankfurt a. M. 2000, s. 119–146.

Virilio, P. *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München 1986, s. 19.

Обломок империи (1929)

Денис Янгблад

Как бывший чекист и преданный член партии Фридрих Эрмлер (псевдоним Владимира Бреслава) никогда не был полностью своим в пантеоне мятежных и интеллектуальных молодых режиссеров золотого века советского кино. В 1930-е годы Эрмлер получил известность как создатель картин, энергично поддерживающих сталинский режим, «Крестьяне» (1934) и «Великий гражданин» (1938–1939), после чего закрепившаяся за ним репутация одного из ведущих деятелей советского немого кино поблекла на фоне его коллег, хотя он продолжал поддерживать дружбу с Сергеем Эйзенштейном.

«Обломок империи» – его последний немой фильм, выпущенный в 1929 году, в эпоху зарождения звукового кинематографа и культурной революции. Сценарий, написанный Эрмлером совместно с известной сценаристкой Катериной Виноградской, основывается на рассказе Николая Погодина, который в свою очередь опирается на предположительно правдивую историю о том, как контуженный ветеран Первой мировой войны, страдающий амнезией, вновь обретает память через десять лет после Великой Октябрьской революции и обнаруживает, что место Российской империи занял теперь Советский Союз. Это до сих пор наиболее новаторский фильм Эрмлера, искусно использующий необычные операторские ракурсы и монтаж, чтобы показать чрезвычайное смятение своего героя, вызванное исчезновением его мира.

Во впечатляющем вступительном эпизоде, длящемся восемь минут и разрываемом во время Гражданской войны, перед нами предстает апокалиптическая картина: мертвые тела, буднично лежащие на носилках; эшелон, до предела забитый солдатами. Потерявший память герой Филимонов (в исполнении блестящего актера немого кино Федора Никитина), подстрекатель приотлившей его старой крестьянкой, ворует сапоги с трупов, в том числе и с солдата, который впоследствии оказывается еще живым. Будучи сам ветераном Гражданской войны, Эрмлер воздерживается от героизации и романтизации. Для него эта война не может быть описана противостоянием картонных героев и карикатурных злодеев. Это действительно кошмарное буйство картин смерти и разрушения.

Затем действие фильма перемещается в 1928 год, мрак Гражданской войны сменяется светлым периодом советской власти. Именно в это время Филимонов начинает реконструировать обрывки своего прошлого. Его память приходит в движение, когда в окне проезжающего мимо поезда он замечает свою жену. Пачка сигарет и затем звук колокола служат толчком к очередной вспышке воспоминаний. В десятиминутном эпизоде, представляющем собой одно из высших достижений искусства немого кино, мы наблюдаем Филимонова под натиском калейдоскопа картин Первой мировой – начиная с его наградного креста и заканчивая крестами на солдатских могилах: мы видим, как он ползет по полю боя, преследуемый танком; как он оказывается на межфронтовом участке лицом к лицу с немецким солдатом; они курят и разговаривают друг с другом, пока их не поражают пушечные выстрелы. Дополнительный эффект достигается благодаря тому факту, что Никитин играет не только обоих солдат, но и других (низших) военных чинов, фигурирующих в его воспоминаниях. Эта знаменитая сцена заканчивается констатацией собственной идентичности: «Я унтер-офицер Филимонов». Благодаря режиссуре Эрмлера и нюансированной игре Никитина, невероятное преобразование становится правдоподобным. Несмотря на это, Филимонов продолжает страдать от непрекращающихся военных воспоминаний, рисующих ему картины разбомбленных зданий, изувеченных солдат, разоренных полей, умирающих от тифа солдат. Это первое появление в советском кино «военного невроза» или, говоря современными терминами, синдрома посттравматического стресса.

Не подозревая, как революция изменила жизнь в России, Филимонов едет искать свою жену в Питер, уже превращенный в Ленинград. Пораженному удивительными и странными переменами в городе, мастерски воплощенными Эрмлери (через то, что он показывает) и Никитиным (через то, как он на это реагирует) – Филимонову удается разыскать своего бывшего работодателя-фабриканта, живущего теперь в более чем скромных условиях. Бывший хозяин направляет озадаченного Филимонова на фабрику искать работу. Хотя фабричные помещения чисты, хорошо освещены и бесспорно современно оборудованы, сознательность рабочих оставляет желать лучшего. В одной из сцен мы видим, как они насмеваются над Филимоновым, в другом эпизоде Филимонов останавливает пьяного рабочего, готового набро-

ситься на контролера. Безусловно, этих людей нельзя назвать образцами Нового Советского Человека.

Когда Филимонов наконец находит свою жену, он узнает, что она теперь замужем за советским аппаратчиком. Этот бюрократ, «культур-работник», читающий невежественным пролетариям лекции на тему нового быта, на деле груб и угрюм. Более того, он лицемер, проповедующий права женщины, терроризируя при этом собственную жену и обходясь с ней, как с прислугой. Став свидетелем семейной сцены, Филимонов видит, как в лице аппаратчика совмещаются черты идеологических врагов – пьяного фабричного рабочего и белых офицеров. Это мощная критика новой бюрократии и ее программы (пере)воспитания. Несмотря на предложение Филимонова, его бывшая жена отказывается идти с ним. Находясь на попечении своего нового мужа, она становится «мещанкой», для которой материальный комфорт оправдывает моральную и духовную деградацию.

Филимонов начинает при советской власти новую жизнь в качестве просвещенного современного рабочего. Но что происходит с большинством других героев фильма? Хитрая старуха-крестьянка продолжает влачить маргинальное существование. У бывшего хозяина Филимонова, странным образом вызывающего симпатию представителя старой буржуазии, нет шанса выбраться из бедности. Образцовая фабрика является ареной насмешек, пьянства и латентного насилия. Лицемерный аппаратчик оказывается не лучше царского чиновника. Как никакой другой фильм Эрмлера на тот момент «Обломок империи» демонстрирует гордость режиссера за советские достижения, в особенности индустриализацию. Однако именно в этом фильме наиболее рельефно проступает его критический, политически левый взгляд на советское общество, примечательный в период правого сдвига в политике, наметившегося под влиянием Сталина.

Этот грандиозный фильм принес Эрмлери большое количество проблем и прогремел во время культурной революции 1928–1932 годов, в период, когда авангардное кино, наряду с развлекательным, подвергалось нападкам за мнимую бесполезность для социалистического общества. Вокруг него разгорелись споры между ленинградскими кинематографистами, стоящими на новаторских позициях, и так называемым реакционным фронтом в Москве. Возглавляемые репрессированным впоследствии Адрианом Пиотровским критики ленин-

градского журнала «Жизнь искусства», поддерживающие авангард, твердо защищали фильм. Реакции в Москве заметно отличались. После первых позитивных рецензий в «реалистической» московской кинопрессе «Обломок империи» был подвергнут осуждению – в большей степени за авангардистскую эстетику, чем за проблематичный сюжет (в то время журналы «Советский экран» и «Кино» тщательно равнялись на цели культурной революции). Поводом для нападок служил его «психологизм» и «символический туман». Некоторые критики усматривали влияние Александра Довженко, режиссера, также подвергавшегося гонениям. В результате «Обломок империи» регулярно включался в списки вредных формалистских фильмов. В 1930 году один из бывших поклонников фильма, известный критик Ипполит Соколов, счел благоразумным пересмотреть свою оценку. Картина стала рассматриваться как символ «самой главной опасности в советском кино».

«Обломок империи» явился поворотной вехой в карьере Эрмлера по многим причинам. Его последний и лучший немой фильм принес режиссеру долго ожидаемое признание в ленинградском киносообществе. В своих воспоминаниях Эрмлер даже не упоминает полученный им орден Ленина (так же как и многие другие награды). Самой большой честью, когда-либо оказанной ему в жизни, он очевидно считает поздравительную телеграмму, полученную им от Сергея Эйзенштейна и Григория Козинцева в связи с его достижениями в «Обломке империи». Гордость, с которой он пишет об этом тридцать лет спустя, поистине трогательна.

Тем не менее фильм принес его создателю много проблем, и это были не только нападки критики. «Обломок империи» стал первым фильмом Эрмлера, имевшим трудности в связи с задержками производства и превышением бюджета. Во время съемок режиссер испытывал большое давление. Это стало очевидным, когда обычно собранный и профессиональный Эрмлер в бешенстве стал размахивать револьвером перед лицом Никитина, грозясь расстрелять его за неподчинение на съемочной площадке. Эта дикая сцена, будто сама напрашивающаяся в кино, поставила точку в существовании одного из наиболее впечатляющих альянсов между актером и режиссером в советском кино.

Разрыв с Никитиным оказался окончательным, но Эрмлера в результате работы над этим фильмом ждало еще больше неприятностей. Хотя картина стала для него пропуском в узкий кружок ленинградского киносообщества, она одновременно привела к его отчуждению от партии. Можно только представить себе, каким ударом стала для него «война против формализма», частично сконцентрировавшаяся на «Обломке империи». В отличие от тех, кто ратовал за революционное дело только на словах, Эрмлер искренне верил в коммунизм в целом и в большевистскую революцию в частности. Он не мог забыть, что обязан партии образованием и карьерой. Если бы ему пришлось снова делать свой выбор – а выбор у него в свое время действительно был – Эрмлер знал, каким было бы его решение. Хотя он никогда не упоминал о скандале, связанном с «Обломком империи», или о своих причинах временно оставить кинематограф, неудивительно, что после фильма он объявил о своей отставке в качестве режиссера и поступил на работу в Коммунистическую академию. В кинематограф он вернулся только в 1932 году фильмом «Встречный». В 1934 его уже рассматривали как одного из лидеров в борьбе против психологизма в советском кино.

Картина «Обломок империи» является знаковой по нескольким причинам. Во-первых, художественное и кинематографическое новаторство Эрмлера в изображении состояния психики героя до сих пор остается непревзойденным. Во-вторых, картина представляет собой документ, в котором нашли отражение как социальные проблемы двадцатых годов, так и критика общества НЭПа со стороны левого крыла партии. И наконец, каким бы уникальным ни было его видение советской городской жизни, Эрмлер может также по праву считаться одним из немногих режиссеров, успешно создающих индивидуальные характеры (не типы!) непосредственно из народа.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Фридрих Эрмлер. Документы, статьи, воспоминания / под ред. И.В. Сепман, Л.: Искусство, 1970.

Хохлова, Е. Обломок империи // Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003.

Youngblood, D.J. Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Земля (1930) Барбара Вурм

Идет ли речь об энергичном галопе оставшегося без всадника коня в «Комиссаре» (1967) Александра Аскольдова или о пересыпающихся через край яблоках в минималистической работе группы видеохудожников «Провмыза» «Подсчет урожая» (1998), снятый в 1930 году фильм Александра Довженко «Земля» дал и продолжает вплоть до сегодняшнего дня давать кино и медийному искусству неисчерпаемый иконографический репертуар. Кто хоть один раз видел этот фильм, не забудет его уже никогда. По крайней мере, отдельные эпизоды врезаются в сознание настолько сильно и в то же время таким неуловимым образом, что общее утверждение о близости кино к психическим механизмам сновидения обретает здесь свою конкретику. Понятие воображаемого, оптического подсознательного, к которому так взывала ранняя теория кино, принимает у Довженко совершенно особые очертания и формы, взывающие к превосходным степеням.

Неудивительно, что превосходные степени сопровождали фильм с самого начала. Для Сергея Юткевича, к примеру, во всей истории мирового кино существует только один-единственный фильм, способный с точки зрения своей многослойности и чистоты стиля принять вызов, брошенный «Броненосцем “Потемкиным”». Это «Земля» Александра Довженко. Рауль Хаусманн говорил в начале 1930-х годов об «оптическом чуде, которого мы еще никогда не видели», в то время как мэтр британского кино Поль Рота подчеркивал лирико-поэтический элемент: «Поэтическое содержание фильма “Земля” поразительно. Я повторяю, что никогда ранее нечего подобного не было достигнуто в кино». И когда в 1958 году проводился интернациональный опрос, чтобы выявить 10 лучших фильмов всех времен, «Земля», разумеется, оказалась среди них.

И тем не менее именно эта чудесная «лебединая песня» эры немого кино, как выразился когда-то Михаил Ромм, имела с момента его создания репутацию весьма спорного и противоречивого произведения. Время между 1927 и 1930 годами, когда возникли три великих немых кинопоэмы Довженко — «Звенигора» (1927), «Арсенал» (1929) и «Земля» (1930) — было отмечено коренными политическими

изменениями. Матрица политически удобного советского фильма становилась все теснее; все фильмы, в особенности выдающихся, «звездных» режиссеров, рассматривались с точки зрения наличия однозначных идеологических атрибутов; относительная автономия студий, среди них и украинской студии ВУФКУ, где снимал Довженко, была ограничена. Для «Земли», этой многоуровневой, непростой для восприятия украинской народной поэмы, серьезные трудности представляли собой в первую очередь антинационалистические, антиформалистские и антифилософские тенденции новых эстетических директив. Враждебные выпады в официальной прессе, а также требование жесткой цензуры привели к тому, что фильм, несмотря на свое общепризнанное качество, смог попасть в кинотеатры только после некоторых сокращений. Политически спорный статус, как и обвинение в пантеизме и биологизме еще надолго закрепились за «Землей»: только очень нерешительно и со всеми мыслимыми предосторожностями киноистория СССР и братских стран обращалась к шедевру Довженко.

Фильм отличает именно та смесь однозначного политического высказывания с определенными стилистическими и тематическими атрибутами, которая ассоциируется только с именем Довженко. С одной стороны, можно реконструировать кристальной чистоты сюжет, целиком соответствующий букве актуальных на тот момент политических решений: усиление индустриализации и коллективизации, ликвидация так называемых кулаков, антирелигиозная и антицерковная кампании. С другой стороны, кажущаяся интуитивной и в то же время точная форма монтажа, как и определенные мотивы (единение с природой, цикличность, ритуальность) обеспечивали значительно более открытый горизонт мировоззренческих, философских и эстетических отсылок.

Оба этих уровня фильма неразрывно связаны друг с другом, и было бы попросту абсурдным настаивать на старом (и всегда ошибочном) разделении между формой и содержанием. Возможно, едва ли существует другое произведение, в котором теория и содержание, мессидж и метод, форма и высказывание, интуиция и мастерство были бы так тесно переплетены друг с другом. Вот почему трудно говорить об одной теме фильма как о его сюжете. Значение «вечных лирических мотивов» (по выражению французского кинокритика Жоржа Садуля) — любви, смерти, плодоносящей природы — так же

велико, как и страстно желаемого (и позже почитаемого как икона) трактора; единение с универсумом так же релевантно, как и вступление в колхоз; крупные планы запечатлевают цветущие подсолнухи наряду с сияющим человеческим лицом.

Попробуем, тем не менее, реконструировать повествование. Украинская деревня подвергается коллективизации, сельсовет форсирует события, конец кулаков приближается, крестьяне разделены на два лагеря. Василий, которого играет Семен Свашенко, классическое лицо довженковского «двойственного героя – как индивидуальной фигуры и как воплощения народного коллектива», будет первым, кто в деревне поведет трактор, обеспечивая в высшей степени успешный сбор урожая. Будучи комсомольцем и вдохновенным сторонником коммунистических идеалов, он поддерживает коллективизацию, в то время как его отец Опанас поначалу настроен скептически по отношению к антирелигиозному режиму, использованию сельскохозяйственной техники и экспроприации кулаков. Только когда Василий погибает от руки кулацкого сына Хомы и становится мучеником, Опанас переходит на сторону новой власти: «Прошу вас как погиб мой Василь, за новую жизнь ... то прошу и похоронить его по-новому ... чтоб не попы и дяки про смерть ... а наши хлопцы и дивчата сами ... и пусть поют новые песни про новую жизнь».

Однако не в этом голом сюжетном скелете, опирающемся – в отличие от упомянутого выше эпизода – лишь на немногие титры и держащемся в остальном на радикальных визуальных композициях и конгениальном монтажном ритме, выражается мастерство Довженко, а во впечатляющем сплаве индивидуальной истории с процессом формирования сильного сельского коллектива, сплоченно выступающего за новую систему и даже конструирующего ее. Решающее значение при этом имеет бесконечное количество формальных и стилистических факторов. К примеру, передающийся посредством монтажа анимизм позволяет воспринять новое мировоззрение как убеждение, основанное не только на рациональных мотивах, но прежде всего как чувственное переживание, касающееся не только людей, но также и животных, и даже неодушевленных предметов. Тракторы, лошади, люди – здесь все кажется живым, все равноправно принимает участие в процессах мироздания, все охватывается тем экстазом, который наиболее красноречиво манифестируется в знаменитой сцене,

когда возвращающийся домой Василий на протяжении нескольких минут лихо отплясывает. В то же время выверенный ритм, в котором чередуются отдельные образные мотивы, создает невероятное ускорение, захватывающее зрителей так же, как и героев. Это тем удивительнее, если принять во внимание, что Довженко принято считать мастером статичных планов. Внутреннее напряжение, присутствующее в радикально скомпонованных картинах (перспектива, контрасты света и тени, точное конструирование освещения), а также все более четко маркируемая динамика – «движение» – событий и общего, прогрессирующего перелома сознания, почти ритуальный подъем коллектива к власти – все вместе создает притяжение, которому едва ли возможно сопротивляться.

Если речь заходит о присущем «Земле» материализме, это вызывает долгие, всегда исторически позиционируемые и обычно носящие отпечаток марксистских догм дебаты. Возможно, довженковское понимание материи и единения человека и природы действительно во многом связано с этими факторами. Однако сегодня это чувственно-эстетически поданное самоотречение может быть вполне понято и по-другому – как внимание к медийности (медийной природе мира, фильму как медийному средству), но вместе с тем и как признание «земельности» земли и «телесности» тел. Во вступительных и заключительных кадрах, обрамляющих фильм, это находит свое подтверждение. Через колоссящиеся поля и яблони веет легкий ветер, приводящий все в движение. Дождь над яблоневым пейзажем несет в себе функцию зрительного фильтра и одновременно орнаментирует киноленту. Природа и техника наслаждаются друг другом.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Персоналии – Довженко Александр Петрович // Энциклопедия отечественного кино СССР. – СПб: Сеанс, 2001. http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=1&text_element_id=1171

Kepley, V. Jr. In the Service of the State. The Cinema of Alexander Dovzhenko. Madison, Wisconsin. 1986.

Liber, G. O. Alexander Dovzhenko. A life in Soviet film. London. 2002.

Margolit, E. Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm // Engel, Christine (hrsg): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart/Weimar 1999. P. 17–67.

Materialien zur Filmgeschichte 3: Dokumentation zum Seminar «Künstlerische Avantgarde im Sowjetischen Stummfilm». Hg. v. d. Freunden der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin 1974.

Sadoul, G. Geschichte der Filmkunst. Wien 1957.

Schnitzer, L., Martin, M. (ed.). Cinema in Revolution. The Heroic Era of the Soviet Film. New York. 1973.

Путевка в жизнь (1931)

Джеремии Хикс

Этот первый звуковой советский игровой фильм разрабатывает тему перевоспитания уличных подростков в трудовой колонии. Проблема бездомных детей или, как их называли, «беспризорников» была чрезвычайно актуальна в первые годы советской власти. «Путевка в жизнь» опирается на успех посвященных этому феномену литературных произведений Лидии Сейфуллиной и Антона Макаренко, а также на материал, собранный в реальной детской исправительной школе ПТУ в Люберцах авторами сценария Александром Столпером, Региной Янушкевич и самим режиссером Николаем Экком (настоящая фамилия Ивакин). И все же, ощущение достоверности возникает в фильме благодаря использованию непрофессиональных детей-актеров (некоторые из которых предположительно были выходцами из тех самых трудовых коммун) в центральных ролях уличных мальчишек. В этом смысле «Путевка» продолжает и развивает практику, имевшую место в более ранних немых фильмах о детях-сиротах. Особенно убедительно образ малолетнего уголовника воплощен в роли Мустафы, сыгранной Иываном Кырля, выпускником ВГИКа (до 1934 года носившем название ГТК – Государственный техникум кинематографии) и будущим знаменитым национальным поэтом народа мари. Евгений Марголит показал, что роль Кырля изначально не была запланирована как главная, став более значительной в процессе съемок, когда в полной мере проявились его актерские качества.

Достоин упоминания также первая звуковая роль Николая Баталова (он сыграл основателя колонии Сергеева), уже известного своими ролями в ставших классическими немых лентах, таких как «Мать» (1926) Всеволода Пудовкина и «Третья Мещанская» (1926) Абрама Роома. Михаил Жаров, запомнившийся зрителю как Малюта Скуратов в «Иване Грозном» (1945–1946) Сергея Эйзенштейна, воплощает на этот раз не менее яркий, но из-за этого еще более отталкивающий образ Жигана, вожака уличных мальчишек.

«Путевка в жизнь», однако, вошла в историю не из-за актерских работ, а в первую очередь благодаря использованию звука. До выхода фильма 1 июня 1931 года в Советском Союзе выпускались звуковые

документальные картины, такие как «Энтузиасты» (1930) Дзиги Вертова, а также существовали многочисленные немые ленты, к которым позже был добавлен звук. Но в отличие от них, «Путевка в жизнь» подходила к звуку творчески, выдвигая его на передний план, например, в песнях, исполняемых Жиганом. Как отмечает Марк Зак, их музыка и тексты призваны обозначить характер и передать атмосферу уголовного «дна». Эти вокальные номера, так же как традиционная марийская песня в исполнении Мустафы, стали ключом к широкой популярности фильма у современников и сохраняют свою притягательность до сих пор.

Вместе с тем в чрезмерном использовании титров для разъяснения основных идеологических смыслов фильм обнаруживает свою приверженность эстетике немого кино. Построение диалогов, в которых персонажи преимущественно обмениваются короткими репликами, также напоминает немой кинематограф. При этом фильм изобретательно использует речь для достижения наибольшего эффекта, когда мы слышим накладывающиеся друг на друга обрывки разговоров прохожих или толпы. Это позволяет прочувствовать обстановку улицы вокруг беспризорников, что принесло фильму похвалы за «документализм», т. е. достоверное отображение московских улиц и их атмосферы того времени. Такие звуковые вкрапления передают общее отношение прохожих к малолетним преступникам. Типичная позиция – «Чего с ними нянчиться! Расстреливать надо!»

Некоторые звуки, которые в то время воспринимались как чрезмерно натуралистические, к сожалению, были приглушены и из идеологических соображений упрощены в более распространенной версии 1957 года. В начале фильма мы слышим, как продавец газет выкрикивает строчку из передовицы «Правды»: «Товарищ Ленин предложил отпустить деньги на борьбу с беспризорностью!»

Эти изменения отражают выдвинутые в то время против фильма обвинения в том, что борьбу с беспризорностью, как она показана в фильме, ведет один Сергеев, а не правительственные организации и общество в целом. Хотя к фильму существовали и другие идеологические претензии (например, газета «Известия» отмечала, что фильму не удалось показать причины этого феномена как коренящиеся в капитализме), почти все единодушно хвалили его подход к проблеме интеграции звука в киноэстетику. Заметка в *New York Times* об успехе

«Путевки» у московской публики дает представление о том, в каких количествах советские зрители стекались на фильм: три переполненных сеанса каждый вечер в трех оснащенных звуком кинотеатрах столицы.

Фильму удалось на протяжении многих лет сохранять свою привлекательность для отечественной аудитории, а также завоевать почти всеобщее признание за пределами СССР, где он рекламировался как первая русская звуковая картина. Экк представлял фильм в Париже. Он с успехом демонстрировался в большинстве стран Европы. Кульминацией стало его упоминание среди лучших фильмов 1932 года на первом Венецианском кинофестивале.

«Путевка в жизнь» была также первым советским фильмом, чья американская премьера состоялась в Голливуде раньше, чем в Нью-Йорке. При этом за три недели его нью-йоркского проката, длившегося пять недель, фильм посмотрело больше 50000 зрителей. Картина завоевала большой успех у публики, критиков и кинематографистов из-за серьезного обращения с важной темой: резонанс, вызванный лучшим в основу сюжета материалом, был так велик, что пионер документального кино Роберт Флаэрти собирался снимать свою версию фильма. И хотя Флаэрти не осуществил этот проект, за него это сделали другие кинематографисты: действительно, мы располагаем сведениями о существовании тридцати фильмов, сделанных на Западе на тот же сюжетный материал. В частности, Джей Лейда отмечает, что американские фильмы «Wild Boys of the Road» / «Дикие мальчики дороги» (Уильям Уэллман, 1933) и «Blackboard Jungle» / «Школьные джунгли» (Ричард Брукс, 1955) ориентировались на «Путевку в жизнь». При этом американские фильмы имеют тенденцию к добавлению элементов романтического интереса и мелодраматических мотивов, которыми оригинальная версия откровенно пренебрегает в пользу коммунистической нирваны воздержания и героического самопожертвования.

В советском кинематографе «Путевка в жизнь» занимает любопытное место как фильм о детях, снятый на студии «Межрабпомфильм» и таким образом в некотором смысле предвосхищающий ее превращение в 1936 году в «Союздетфильм», первую в мире студию, снимающую детское кино (в 1963 году она переименована в студию им. Горького), где в 1957 и 1977 годы была осуществлена редакция и реконструкция

фильма. Вот что сказано в истории этой киностудии, написанной Кирой Парамоновой: «Фильм этот не считается детским, и все же он сыграл большую роль в истории именно детского кино... Это было глубокое реалистическое произведение, равно необходимое как для взрослой, так и для детской аудитории. Ошеломляющий успех фильма, успех студии словно “подогрел” интерес коллектива к творчеству для детей». Благодаря успеху Экка в распределении ролей и работе с исполнителями-детьми, от которых он добился сильной актерской игры, считается также, что его картина проложила дорогу к новаторским художественным фильмам для детей Владимира Легошина, Марка Донского и Александра Роу.

Хотя сам Экк не смог дальше придерживаться высокой планки, которую задала «Путевка в жизнь», он, прославившись своими трюковыми фильмами, впоследствии был приглашен снимать «Груню Корнакову» (1936), первый советский цветной фильм. Как полагают Марголит и Филимонов, смещение режиссера на периферию кинопроизводства было результатом враждебности, рожденной завистью к человеку, который имел смелость выйти за границы мира немого кино, обозначив переход от советского монтажа к более традиционной, «голивудской» организации нарратива и использования актеров.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Зак, М. / История советского кино, 1917–1967, в 4 тт. – М.: Искусство, 1973. – Т. 2. – С. 48.

Марголит, Е. Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. – № 66. – 2004.

Марголит, Е., Филимонов, В. Происхождение героя («Путевка в жизнь» и язык народной культуры) // Киноведческие записки. – № 2. – 1991. – С. 74–98.

Парамонова, К. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Всесоюзное объединение «Союзинформбюро» Госкино СССР.– М., 1982.

Р., К. Фильм о беспризорных или беспризорный фильм? // Известия, 19 мая 1931.

Туровская, М. Дискуссия «Русская кинодвадцатка». – <http://www.uara.ru/Putevka-v-zhizn.1167.0.htm?L=0>

Фрейлих, С.: Николай Экк // 20 режиссерских биографий. – М. – 1971.

http://www.russiancinema.ru/template.php?dept_id=15&e_dept_id=2&text_element_id=5401

Anon.: Hollywood Sees «The Road to Life» // Experimental Cinema, 4, 1932. p. 60.

Hicks, J. Lost in Translation? Did Sound Stop Soviet films Finding Foreign Audiences? // Stephen Hutchings (ed.): Screening Intercultural Dialogue: Russia and its Other(s) on Film. Routledge-Curzon, London, 2008, pp. 113–129.

Lejeune, C. A. «The Road to Life» Has England a Problem? Observer, 3 July 1932, p. 12.

Leyda, J. Kino: A History of the Russian and Soviet Film. A Study of the Development of Russian Cinema, from 1896 to the Present. George Allen and Unwin, London. 1983.

Lez, R. Film News from Russia. «A Ticket to Life» Proves Popular with Moscow Crowds – Has Social Message // New York Times, 23 August 1931, VIII, p. 4.

Дела и люди (1932)

Милена Михалски

В сентябре 1932 года в газете «Кино» появилась реклама готовящегося к выходу на экраны фильма Александра Мачерета «Дела и люди», содержащая отрывки из трех различных рецензий, в которых он превозносился как «фильм этапного значения для кинематографии», превосходящий не только многие советские, но даже «многие высококачественные заграничные» фильмы. И это не было преувеличением.

«Дела и люди» сфокусировал в себе тематические и формальные проблемы своей эпохи. Это, с одной стороны, смелый фильм, пытающийся раздвинуть рамки идеологических и технических ограничений в то время, когда экспериментировать становилось все труднее, и одновременно традиционный в том, что касается центрального высказывания. Тематически «Дела и люди» попадает в категорию «строительного» фильма, его условное название было «Твердеет бетон». В 1931 году киностудии, такие как Союзкино, получили специальные указания снимать фильмы, которые сподвигли бы население к более продуктивным технологическим свершениям, а также укрепили бы его в стремлении строить социализм как в буквальном, так и в образном смысле. Поэтому фабрики и стройки стали популярными съемочными площадками для многих фильмов в 1932 году, включая «Встречного» Фридриха Эрмлера и Сергея Юткевича, а также кинопоэму Александра Довженко «Иван» о строительстве Днепротэса. В «Дела и люди» Мачерет выступил в двух ипостасях – как сценарист и как режиссер.

Сценарий «Дела и люди» выстроен вокруг лозунга «Догнать и перегнать», курсировавшего в 1932 году: он появился в журнале «СССР на стройке» соответственно в контексте строительной тематики и был использован Сергеем Эйзенштейном в заголовке статьи об американской киноиндустрии. В свою очередь это была отсылка к словам Сталина, утверждавшего в 1928 году, что в то время как превзойти капиталистические страны в области политики уже удалось, «для того, чтобы добиться окончательной победы социализма, нужно еще догнать и перегнать эти страны также в технико-экономическом отношении». Однако в соответствии с требованиями «Союзкино»

Мачерет стремился снять фильм, делающий акцент не только на технологии или машинах, но и на человеческом отношении к производству, на трансформации человека в процессе становления социалистической промышленности, принятии нового взгляда на труд как на «дело чести, доблести и геройства». Этот лозунг также появляется в фильме и содержит в себе ключ к идеологическому послылу.

Сюжет начинается с того, что американский специалист, мистер Клейнс, приезжает в Советский Союз на поезде, чтобы посетить гигантскую стройку (позже мы увидим, что это Днепрострой). Клейнс элегантно одет, большей частью с трубкой во рту, носит круглые очки, напоминая шаблонного американца в «Необычайных приключениях мистера Веста в стране большевиков» Льва Кулешова а также фотографии современных американских специалистов в «СССР на стройке». Ударник Захаров избран на роль начальника бригады номер 1. Мистер Клейнс наблюдает за работой бригады и убеждается, что организация труда и использование машин сильно отстает от американских стандартов советским рабочим требуется девять минут на то, что может быть сделано за три. Клейнс говорит Захарову, что люди не умеют работать и даже запускает машину, чтобы показать, что она на самом деле значительно более эффективна. Он просит Захарова показать ему, как пользоваться краном, но русский не умеет на нем работать. Клейнс настаивает на том, что начальник стройки должен уметь управлять всеми машинами. Позже он падает от смеха, увидев на флаге лозунг «Догнать и перегнать Америку». Ирония этого лозунга в тот момент, когда советские трудовые навыки и технологии были продемонстрированы как постыдно неудовлетворительные, болезненно ясна Захарову. После этого Захаров не может уснуть и напивается, но затем снова обретает контроль над собой и понимает, что кадры должны быть обучены, чтобы вести строительство рационально. Захаров размещает в поезде учебный класс для рабочих. В конечном итоге его участок выигрывает соревнование с участком Клейнса: «ударники» первоначально производили только 200 кубических метров бетона в день, в то время как Клейнс давал 400, но после рационализации своих методов в соответствии с советами американца они оказываются способны производить все 470 метров. Это результат комбинации знания с чистой энергией и энтузиазмом: «Победили, потому что сумели американскую деловитость соединить

с российским революционным размахом». Даже Клейнс поражен. Американец пишет своей жене в Нью-Йорк: «Большевики, как мне кажется, все же джентльмены», и решает продлить свое пребывание на неопределенное время.

В соответствии с господствующим идеологическим требованием создавать «живых» героев, а не стереотипы, Мачерет наделяет Захарова целым перечнем негативных качеств: «Я видел его тяжело-думом, человеком невысокого культурного уровня, затрудненно выражающим мысль, необузданным в проявлениях гнева». Целью Мачерета было продемонстрировать «что даже такой человек берет верх в соревновании с квалифицированным, выдержанным, корректным, лощеным, образованным и культурным американским спецом».

Соревнование несомненно является ключевым моментом в концепции этого фильма: Мачерет-сценарист ведет символическую игру с языком и идеологией, и мы видим, как переводчица Клейнса мучается, пытаясь передать понятие «ударничество» на английском, размышляя, подойдет ли термин «социалистическое соревнование». Она заглядывает в словарь и находит «соревнование, конкур...» В этот момент Клейнс вставляет «competition», на что она объясняет: «Нет, это не конкуренция, это понятие, ну, социалистическое...»

В качестве одного из нескольких тематических отголосков влияния письменного слова на изобразительный язык фильма, первые кадры, сразу после вступительных титров, показывают Клейнса сидящим в поезде в окружении предметов роскоши – дорогой трубки, шикарной лампы, граммофона. И пока он пытается придумать, что писать своей жене в Нью-Йорк, до нас доносятся слова джазовой песни «I'll come home soon, my darling». Мы видим, как он пишет точно ту же самую фразу, по-английски, но письменный шрифт вскоре растворяется, и надпись появляется снова уже в кириллице, на русском – «Я скоро вернусь, моя дорогая». Это происходит, конечно, для удобства русских зрителей и вместе с тем символически предвосхищает идеологические перемены.

После окончания работы над сценарием Мачерет отправился на разведку, чтобы найти подходящее место съемок, отмечая при этом, как много других фильмов снималось на стройке – например, «К.Ш.Э.» («Комсомол – шеф электрификации») Эсфирь Шуб, «Иван» Александра Довженко, собранный Константином Юдиным доку-

ментальный материал. Он пишет, что рабочие поняли, как кинематографисты любят съемки строительной техники в дыму и пару, так что они уже автоматически создают для них эти условия. «Пришла мысль, – шутит он, – что днепропетровские машинисты больше знают о рабочих кино, чем те о них». Точно так же, как режиссер был полон решимости избегать шаблонных персонажей, он не хотел воспроизводить тот образный ряд, который использовался в строительных фильмах 1920-х, эстетизирующих технику до уровня абстрактного обобщения. Мачерет чувствовал, что на протяжении нескольких лет интенсивного использования таких образов, как, к примеру, домны в качестве символа победы ударников, заставили их потерять всякую символическую силу и превратили в клише, так что на настоящий момент необходимо показать дела людей, раскрывая их психологию.

Звук играл ключевую роль, придавая фильму ощущение современности и динамики. Три композитора Виссарион Шебалин, Сергей Германов и Николай Крюков написали музыку к «Дела и люди». Все они перечислены в титрах. Менее известен тот факт, что в 1930 году Дмитрий Шостакович подписал договор на работу над фильмом «Твердеет бетон», как он тогда назывался, но затем устранился, чтобы посвятить себя другим проектам. Как отмечает Джон Райли, «банальность центральной идеи», лежащей в основе фильма, «вылилась в невыразительный, бесцветный фон местами откровенно иллюстративной “киномузыки”, которую Шостакович впоследствии предпочел забыть».

Если рассматривать готовый фильм, получившийся в конечном итоге саундтрек несомненно один из наиболее интересных аспектов в нем. Одиннадцати участникам съемочной группы были присуждены денежные премии за высокое качество картины: Александр Мачерет получил 2500 рублей, а его ассистент Михаил Ромм (будущий режиссер) – 800 рублей, 1200 рублей были отданы звуковому цеху московской студии. Кроме композиторов, Мачерет нанял множество «шумовиков», производивших все виды индустриальных звуков, имитируя звуки кранов, поездов, топот ног. В титрах В.А. Попову даже приписана следующая функция: «конструкция шумовых инструментов и шумовое оформление». Ромм вспоминал, как делался «симфонический этюд» для фильма: сначала несколько девушек молотили грязь колотушками, имитируя ритмический топот рабочих, замешивающих бетон, к этому

присоединилось лязганье цепей, затем постепенно вступил оркестр, и бетонная симфония началась.

В своих воспоминаниях Мачерет пишет о визите на Днепрострой и цитирует из романа Валентина Катаева «Время, вперед!», описывая бьющую через край деятельность и звуки, танцующих людей, замешивающих бетон, скрежещущие экскаваторы, взрывы и так далее. В фильме есть сцена в размещенном в поезде учебном классе, когда скорость поезда и скорость процесса обучения находят свое отражение в монологе Захарова, который говорит все быстрее и быстрее, достигая точки абсурда в тот момент, когда стройка пробегает мимо во всей своей красе, что сходно с катаевской трактовкой времени в романе «Время, вперед!», где ускорение используется в качестве центрального образа, иллюстрирующего социалистическое соревнование.

Реакция современной прессы на фильм была в основном позитивной. Один из рецензентов раскритиковал сценарий как суховатый, но похвалил фильм за его эмоциональную силу. Другие критики выделили образ Захарова как запоминающийся, двухмерный характер. Любопытно, что статьи и рецензии больше всего обсуждали успех экспериментов со звуковой технологией.

«Дела и люди» были показаны в Соединенных Штатах в 1933 году. По советским отзывам, стройка как место действия вызвала у американской публики интерес. Фильм был отмечен прессой за изображение живых людей, а не схематичных персонажей (хотя авторы статей отчасти признавали, что часто в «строительных фильмах» машины показаны более тщательно и выразительно, чем люди). Американская газета Variety за 17 января 1933 года назвала его «одной из наиболее интересных картин из России со времен революции», добавляя при этом: «все-таки это плохая картина, ибо она русская!»

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

- Е. К.: Ведущие фильмы // Кино. М. – № 28(499). – 18 июня 1932 – С.3
Кино. – М. – № 36 (507), 6 августа 1932 – С. 3.
Кино. – М. – № 44 (515), 24 сентября 1932 – С.4.
Мачерет, А. Дела и люди // Пролетарское кино. М. – № 13–17, 1932 – С.11–13.

Мачерет, А. Художественные течения в советском кино. – М.: Искусство, 1963. – С. 157–158.

Орелович, С.Л. Дела и люди. Начало // Кино. – М. – № 39 (510), 24 августа 1932 – С. 3.

Попов, Вс. Работа над темпланом 1932 года (По материалам сектора производства фильм Союзкино) // Пролетарское кино. – № 8 – 1931. – С.32–34.

Толлинс, В. Советские картины в Соединенных штатах. Статьи II // Советское кино. М. – № 11. – 1933. – С. 74–80.

Художественная фильма // Кино-репертуар. – № 8 – 1933 – С. 1–3.

Egorova, T. Soviet Film Music. An historical film survey. Harwood Academic Publishers. Amsterdam, 1997. P.14.

Men and Jobs // Variety, 17 January 1933, P.11.

Riley, J. Dmitri Shostakovich: A Life in Film, I.B. Tauris, London, New York, 2005.

Окраина (1933)

Денис Янгблад

В 1933 году Первая мировая война нашла своего поэта в лице Бориса Барнета. Вероятно, «Окраина» – самый необычный советский фильм, выпущенный в 1930-е годы, и единственный среди фильмов, снятых до Второй мировой войны, целиком посвященный Первой мировой. Когда Барнет получил задание экранизировать одноименную повесть Константина Финна, его карьера переживала не лучший период. Якобы западный стиль его развлекательных фильмов однозначно расходился с идеалами сталинизма. «Окраина» – фильм одновременно о войне (на поле боя) и военном времени (в тылу). Действие происходит в некоем русском городе, как сообщается в титрах, где-то «в глуши царской России» (съемки проходили в Твери). Состоящая из трех относительно самостоятельных частей «Окраина» прослеживает контрастирующие друг с другом судьбы двух семей, Грешинных и Кадкиных. Сапожник Грешин, имеющий некоторые буржуазные замашки, владеет маленькой мастерской и живет со своей праздной дочерью Манькой и двумя жильцами – немцем Робертом Карловичем и социал-революционером Александром Петровичем. На другом полюсе находятся Кадкины, отец и двое сыновей, рабочие на городской обувной фабрике.

Сюжет «Окраины» довольно сложен. Фильм начинается накануне войны. Барнет мастерски представляет обе семьи посредством быстрого параллельного монтажа и минимальных диалогов. С началом военных действий старшего сына Кадкина, Колю, призывают на фронт, а младший, Сенька, задурманенный милитаристской риторикой, к отчаянию отца уходит вместе с ним добровольцем. Затрагивает война и семью Грешинных: Грешин становится бездумным патриотом, подпитываемым антигерманской пропагандой.

Центральная часть фильма чередует эпизоды с фронта и из тыла. Братья Кадкины томятся со своими товарищами в окопах, но когда приходит время сражаться, Сенька отказывается покинуть убежище. Офицер с криком вытаскивает его из окопа и толкает на смерть. В это время в городе бурлит жизнь. Германских военнопленных, ввиду нехватки средств на их пропитание, заставляют самостоятельно искать себе работу. Дочь Грешина, Манька, проявляет симпатию к немцу по

имени Мюллер. Не зная, что его сын убит, Кадкин предлагает молодому пленному работу и ночлег в своем доме. Озлобленный, покалеченный ветеран приводит с собой группу «патриотов», которая жестоко избивает Мюллера до тех пор, пока тот не теряет сознание, истекая кровью. Манька бросается в драку, чтобы спасти Мюллера. Ей на помощь приходит Кадкин, несмотря на то, что он уже знает, что его сын Сенька убит в бою с немцами.

Действие третьей и финальной части перемещено в 1917 году, между Февральской и Октябрьской революцией. Солдаты в окопах узнают, что царь отрекся от престола. Коля Кадкин снова появляется в кадре. Он почти невероятным образом выжил, пройдя через четыре года войны. После ожесточенного боя, на восточном фронте царит затишье. Оставшиеся в живых русские лежат обессиленные в своих окопах, в то время как тяжело раненый немецкий солдат ползет к ним, жалобно моля о пощаде. Русские понимают его, не зная языка; как и они, он не хочет воевать. Коля, следуя мгновенному порыву, выбирается из окопа, размахивая белым флагом. Один посреди опаленного войной пейзажа, он перебирается на немецкую сторону, сталкиваясь с немецким солдатом, с которым они обмениваются рукопожатиями. К ним подтягиваются другие солдаты, рассеивающиеся по насыпи в спонтанном и радостном братании, итог которого печален: Колю казнят за его роль в этом инциденте.

Закончить войну не просто. В городе люди собираются, чтобы послушать, как социал-революционер Александр Петрович от имени Временного правительства говорит о решимости продолжать военные действия. Все бунтуют: Манька против своего отца; Кадкин против Временного правительства; Мюллер против преданности нации. Фильм завершается кадрами марширующих горожан под предводительством Кадкина и Маньки, смонтированными с кадрами старого солдата, стоящего на коленях рядом со смертельно раненым Колькой, убеждая его подняться. На лице умирающего появляется легкая улыбка.

Тенденциозность «Окраины» очевидна; более очевидна, чем присущее ей иконоборчество. Если судить только по сюжету, может создаться впечатление, что перед нами довольно предсказуемый пропагандистский фильм. Барнет понимал, что должен отразить в своем фильме определенные социально-политические идеи. Герои «Окраины» – рабочие; злодеи здесь – не враги-немцы, а скорее

буржуазия (эксплуататор, владелец фабрики), социалистическая интеллигенция (вездесущий и стремящийся в высшие эшелоны власти патриотический агитатор), а также царское офицерство (ноющий трус, приговаривающий Колю к смерти, извиваясь в грязи, куда его только что опрокинул Коля). Мужские роли подобраны безукоризненно; особенно высокий, сильный и грубовато-привлекательный Коля в исполнении Николая Боголюбова, который мог бы чисто внешне служить образцом Нового Советского Человека 1930-х. Отношение фильма к Временному правительству также политически выдержано: обманув народную волю, это правительство решилось на продолжение войны – бессмысленного конфликта, стравливающего рабочих с рабочими. Оно показано более-менее последовательно как непримиримый враг большевиков и друг того, что мы сегодня называем военно-индустриальным комплексом. И, наконец, Барнет настойчиво отдает предпочтение социалистическому интернационализму и классовой солидарности в противовес националистическому патриотизму, что, впрочем, оказывается слегка несвоевременным. Учитывая приход к власти фашистских и национал-социалистических движений в Европе и их привлекательность для рабочего класса в Италии и Германии, ценность интернационалистской идеи Барнета становится сомнительной.

Хотя «Окраина» удостоилась приза Венецианского кинофестиваля в 1934 году, реакции на родине были смешанными. Если изначально газета «Кино» хвалила фильм за его технические достижения, то всего несколько месяцев спустя «линия партии» поменялась.

Ленинградский критик и сценарист Михаил Блейман, к примеру, жаловался, что понимание Барнетом идеологических проблем было в лучшем случае слабым, и намекал, что худшее даже страшно выразить словами. Такие нападки, конечно, обескураживали других кинематографистов, рассматривавших Первую мировую войну как плодородную тему. Подозрения Блеймана по поводу политической позиции «Окраины» имели реальное основание. Повествование Барнета не так прямолинейно, как может показаться на поверхности; сложная взаимосвязь между содержанием и формой представляет собой прямой вызов только недавно сформулированной эстетике соцреализма.

Кадкин и его старший сын Коля – замечательные представители двух поколений рабочего класса. Оба умеют контролировать свои эмоции,

чтобы поступать правильно; их спонтанность сдержана и поставлена на службу сознательности. Кадкин осознает, что Мюллер, несмотря на то, что он немец, не является представителем зла, забравшего Сенькину жизнь. Коля не избегает казни, но и не принимает ее пассивно, спокойно толкая угрожающего ему офицера на землю.

Помимо этих двух иконографических портретов, мы наблюдаем в «Окраине» сложное видение проблемы класса и классового поведения. Большинство «маленьких людей» в фильме, в особенности Грешин, действуют спонтанно: их захлестывает военный ура-патриотизм. Они обижаются на Маньку и Кадкина за их лояльное отношение к немецким военнопленным. Более того, изображение Сенькиной смерти представляет собой отличный пример своеобразного жестокого реализма, намеренно игнорируемого в призванном воодушевлять социалистическом реализме. Сенькин страх, когда его, всхлипывающего, толкают на смерть, буквально осязаем.

Заслуживают упоминания женские образы. Манька представляет особенно сложную задачу для интерпретатора, не соответствуя ни одной из развивающихся моделей советской женственности. Будучи подростком, она все еще носит короткие юбки и косички. Талантливая актриса Елена Кузьмина, которая выглядит старше своих 24-х лет, крайне неудачно выбрана на эту роль; ее легкомысленно-кокетливое поведение с оцепенелым Мюллером выглядит странно и вызывает недоумение. Более того, Манькино решение присоединиться к революции в конце фильма не имеет под собой никакого идеологического обоснования и не связано ни с каким проблемным классовым сознанием, основываясь единственно на ее противостоянии патриархату.

В стилистическом отношении «Окраина» демонстрирует высокую степень индивидуализма и оригинальности. Повествование опирается на перекрестный монтаж и параллельные структуры, становящиеся все более стремительными и изощренными по мере развития истории. Монтаж ассоциативен и относителен одновременно: Барнет часто комментирует развитие войны, показывая деятельность в цехе обувной фабрики или возвращаясь от кадров ораторствующих разжигателей войны обратно в окопы. Визуализация боя также достаточно примечательна, учитывая технические ограничения советского кино в ранний звуковой период. Барнет демонстрирует легкость обращения с техникой, применяя экстремальные крупные планы и ускоренное движение

во время съемок взлетающих в прыжке над окопами солдат. Эффективное использование режиссером звукового монтажа иллюстрирует принципы, намеченные Эйзенштейном, Пудовкиным, а также Александровым в его трактате о звуке. Батальные сцены в «Окраине» наполнены звуками – взрывами, сиренами, свистками – намеренно асинхронными по отношению к визуальным эффектам. Барнет также использует звук в качестве связующего звена между сценами, когда, к примеру, звон разбитой рамки с фотографией Роберта Карловича превращается в грохот взрывов на поле боя. Наконец, фильм демонстрирует довольно неожиданное чувство юмора, характерное, впрочем, для Барнета. Особенно очевидно это в эпизодах с Мюллером: при первой встрече с Манькой, он ненароком резко поднимается с импровизированной скамейки, из-за чего доска теряет равновесие, и девушка падает на землю.

Комбинация всех этих факторов дает в качестве результата незабываемую картину, один из самых интересных и увлекательных образцов раннего звукового кино и самый значительный советский фильм о Первой мировой войне. Как антивоенный фильм он является русской вариацией кинематографических тем, получивших свое развитие у таких режиссеров, как Льюис Майлстоун («All Quiet on the Western Front» / «На Западном фронте без перемен», 1930) и Г.В. Пабст («Westfront» / «Западный фронт», 1930). Но в своем прямолинейном осуждении патриотизма и милитаризма «Окраина», к сожалению, оказалась кинематографическим «тупиком», дающим представление о том, как проблематично в Советском Союзе было снимать фильмы о Первой мировой войне.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

- Кушниров, М. Жизнь и фильмы Бориса Барнета. – М.: Искусство, 1977.
Марголит, Е. Окраина // Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003.
Denise J. Youngblood: A War Forgotten: The Great War in Russian and Soviet Cinema // Michael Paris (ed.): The First World War and Popular Cinema, 1914 to the Present. University of Edinburgh Press, Edinburgh, 1999.
Albera, F., Cosandey, R. Boris Barnet. Ecrits, documents, etudes, filmographie. Locarno: Editions du festival internationale du film, 1985.

Счастье (1934)

Андрей Хренов

За год до повсеместных рабочих забастовок и студенческих волнений мая 1968-го – от парижской Сорбонны до предместий Лиона – леворадикальный документалист и участник этих событий Крис Маркер обнаружил в архиве Бельгийской Синемаатеки основательно забытую немую комедию Александра Медведкина «Счастье» (прокатом которой он немедленно занялся). В том же 1967 году, во время крупной забастовки на заводе «Родиагета» в Безансоне, он способствовал созданию киноколлектива «Le groupe Medvedkine» («Группа Медведкина»), организованного самими рабочими, вместе с Ж.-Л. Годаром, обучая забастовщиков азам кинематографа – спомощью ручных кинокамер, заимствованных в собственной киностудии «СЛОИ» (Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles / Общество выпуска новых произведений), и демонстрируя отснятую хронику прямо в цехах.

Стремясь, по выражению Годара, «не снимать политические фильмы, а снимать фильмы политически», то есть создавать наиболее действенный синтез эстетического и политического взаимопроникновения искусства и жизни, «антиинтеллектуальные интеллектуалы мая 1968-го» рассматривали эстетическую практику российского киноавангарда двадцатых, включая сатиры Медведкина, как одну из форм социалистического, освобожденного коллективного труда. Снимавший новую жизнь кинодокументалист был приравнен к созидающему ее (или борящемуся за ее возникновение) рабочему. Художественный авангард реализовывал себя как в искусстве, так и в непосредственной политической активности.

Для кинорадикалов-шестидесятников эстетика Медведкина адекватно воплощала брехтовскую идею «функциональной трансформации», отмеченную в эссе Вальтера Беньямина «Автор как производитель» (1934). По словам Беньямина, создатель «эпического театра», призывал интеллигенцию «...не использовать производственный аппарат без одновременного изменения его, в максимально возможной степени, в сторону социализма». Для Беньямина образцом «оперативного» интеллигента становится писатель Сергей Третьяков, во время двух поездок в колхозы в самом начале коллективизации в 1928 году

необычайно активно совмещавший агитационную, организационную, журналистскую и собственно литературную деятельность.

Другим примером вполне мог бы стать Кинопоезд, организованный Медведкиным, сыном железнодорожника, в 1932 году. Эта весьма оперативная и самодостаточная мини-кинофабрика из трех вагонов провела около шести рейсов под лозунгом «Сегодня снимаем – завтра показываем!» на заводы и в шахтерские регионы Донбасса, Днепропетровска, Кривого Рога, на строительство Днепрогэса, в колхозы южной Украины и Крыма. Меньше чем за год Кинопоезд выпустил 72 агитационные одно- и двухчастевки самых разных жанров – помимо учебных фильмов и кинорепортажей о проблемах производительности труда в том или ином цехе или колхозе, помимо критики местных бюрократов, прогульщиков и бракоделов, повседневный быт рабочих и колхозников и предложения по его улучшению были продемонстрированы в «киногазетах», «фильмах-письмах» с «агитационными приемами противопоставления хорошего плохому», фельетонах, и даже мульткомедии «Похождения верблюда». «Кинопоезд выступал как арбитр соревнования, как судья, как ревизор», – вспоминал режиссер.

Успех этой пропагандистской киноинициативы Медведкина объяснялся не только обеспечением адекватной репрезентации рабочих коллективов (этим занимался и Дзига Вертов) и не только непосредственным обращением к конкретному, исключительно местному зрителю, т. е. промышленному и сельскому пролетариату в отличие от абстрактной «всесоюзной аудитории». Сам кинематограф как выразительное средство становился частью трудовой деятельности, меняя ее «в сторону социализма», превращался в органичный элемент повседневности, соединяя искусство и жизнь. Подрывая пассивность зрительского восприятия, обличительные короткометражки медведкинских кинобригад побуждали аудиторию к доверительному, открытому диалогу – каждый киносеанс в местном клубе, с присутствующими в зале «героями», не только заканчивался ожесточенными спорами, но и давал конкретные результаты (практическим планом перестройки работы, решениями о снятии с должностей и даже отдаче под суд и т.д.). Обличительный пафос уравновешивался немногими сатирическими комедиями Кинопоезда, где использовались фольклорные приемы. По мнению Медведкина, они помогали наиболее доходчиво объяснить идеи

нового общества еще не полностью обретенному классовое сознание пролетарскому зрителю – например, агитационная комедия «Тит, или Сказка о большой ложке» высмеивала похожего на Иванушку-дурачка колхозного лентяя, ставшего прототипом Хмыря из «Счастья».

Выдвинутая А. Луначарским и развитая принявшим в 1930 году его должность начальника ГУК (Главного управления кинематографией) Б. Шумяцким концепция сочетания развлекательности, «радости» и «бодрости», с идейностью, политической действенностью в кино (изложенная в его книге «Кинематография миллионов. Опыт анализа») по мере усиления сталинской тирании все более ориентировалась на идеологически безопасную развлекательность. Вступивший в свои права с благословения Максима Горького на Первом съезде Советских Писателей в год съемок «Счастья» социалистический реализм не оставлял никаких шансов на продолжение экспериментальной эстетики двадцатых годов, то есть авангардистских интенций Дзига Вертова, Всеволода Пудовкина, Сергея Эйзенштейна (называвшего свою «Генеральную линию») («Старое и новое»), в которой сюжет об основании молочной артели ставил вопрос о «коллективистской» сознательности крестьян, «экспериментом, понятным миллионам»).

На первый взгляд, с точки зрения официальной партийной цензуры, «Счастье» как новая форма советской комедии безусловно выполняло «социальный заказ» генеральной линии партии, демонстрируя, какой обузой для коллективизации были несогласные с колхозами «бывшие», наподобие главного героя Хмыря, упомянутые в речи Сталина 1933 года. Совсем по-горьковски «социалистическая по форме и народная по содержанию», она была рассчитана на конкретного сельского зрителя (но также и на всесоюзный прокат). При этом используемые Медведкиным формы политической агитации создавали уникальный хронотоп, деконструировавший в духе эстетики двадцатых годов такие конвенции кинематографа «мэйнстрима», как повествовательность и репрезентация, и производящий собственные радикальные смыслы.

Как в брехтовских «Lehrstucke», т. е. «учебных пьесах», фильм объединяет удовольствие и критическое отношение зрителя к образам, разрушает «иллюзию реальности», сам мимезис. Основной формой, помогающей подрывать фундамент новорожденного соцреализма, стал для режиссера народный фольклор, а в изобразительном плане – лубок, веками заменявший книгу неграмотному крестьянству.

Первый художественный фильм Медведкина и одна из последних немых лент советского кино, «Счастье» (оригинальное название «Стяжатели» было изменено без ведома режиссера) имеет вполне соцреалистический сюжет – а именно: превращение единоличника, ледящего мужичка с острой бородкой и недоверчиво-хитрым прищуром, в героя-колхозника, спасшего народных коней от кулаков-вредителей. Но структуру фильма определяет не сюжет, а нанизанные на него сказочные, лубочные эпизоды, основанные на бинарных оппозициях фольклора, когда бедность противостоит богатству, а добро – злу. Это, как гласит титр, «сказка о горемычном стяжателе Хмыре, его жене-лошади Анне, о сыгме соседа Фоке, а также о попе, о монашках и других чучелах»; она «посвящается последнему колхозному лодырю».

В двух половинах фильма противопоставляются две эпохи – дореволюционная и современная, колхозная. Первая развенчивает идеалы мелкобуржуазного «стяжательства», мечты о безбедной и сытой жизни, которую Хмырь с женой Анной подсматривают через дыру в заборе богатого соседа Фоки; тому прямо в рот прыгают, как по волшебству, вареники. Ушедший искать счастья Хмырь находит тугой кошелек и пытается исполнить свою мечту – покупает худую, зато в яблоках, лошадь, которая взбирается на соломенную крышу дома и обедает ее, так как хозяин не может ее прокормить; пустые сундуки запирает такими же огромными, как у соседа, замками; заводит собачонку, которая не отпускает воров.

Собранный с огромным трудом – даже Анне пришлось запрячься в соху вместо лошади – обильный урожай немедленно забирают за долги и подати гротескные персонажи царской России – попик с огромной, сделанной из папье-маше загибающей лапой, монахини в просвечивающих рясах (наиболее смелая эротическая метафора в кино тех лет), сборщики налогов, городской, одолживший соху сосед Фока и даже юродивые. Выстроившиеся в очередь, они символизируют пословицу-титр: «Один с сошкой, семеро с ложкой». Решивший после этого умереть и улегшийся в гроб Хмырь вызывает тревогу властей («помрет мужик – кто Россию кормить будет?»), которые посылают солдат высечь его, но не до смерти, а «чтоб жил!»; этим власти окончательно «убили в нем веру в счастье» и даже в колхоз.

Вторая, менее гиперболическая, половина переносит нестарющую пару в начало тридцатых, где разочаровавшийся Хмырь ста-

новится самым отсталым колхозником, зато его жена вознаграждается за ударные трудовые двумя огромными возами с едой. Типы из прошлого, «бывшие», перекочевавшие вслед за ними – Фока, ныне кулак-вредитель, поп с монашками, юродивые – пользуются разочарованием Хмыря, пытаясь обворовать охраняемый им амбар с колхозным урожаем и в финале поджигая колхозную конюшню. Жестокость «бывших» неожиданно пробуждает в нем «революционное сознание»: рискуя жизнью, Хмырь выводит лошадей из огня.

Множество кадров «Счастья» деконструируют «иллюзию реальности» традиционного кино, репрезентуя лишь те знаки и символы, которые существенны для данной темы, создавая доходчивую, «понятную миллионам» театрализованную аллегорическую и одновременно, по-брехтовски «отчужденно» выявляя механизмы означивания. В этом они сродни лубку, этим комическим иллюстрациям народных сюжетов с комментирующими текстами внизу (у Медведкина эту функцию выполняют титры), нарочито упрощенные образы которых запечатлевают движение. Таковы гиперболически огромные замки на крестьянских амбарах и сундуках, таков убегающий от колхозников амбар, которому «бывшие» – ныне вредители и воры – «приделали ноги». Такова черно-белая скупая графика пустынных пейзажей – как бы вне времени и пространства, с гротескно изогнутым сухим деревом или хаотично рассыпанными по полю могилами.

Снятые статичными средними планами, эти эпизоды, подобно сериям лубочных панно, отличаются отсутствием традиционной глубинной перспективы. А в эпизоде мечтаний Хмыря о «царских чертогах», где он и Анна сидят в царских одеяниях в пиршественной зале («Если бы я был царем, я бы ел сало с салом»), Медведкин и вовсе использует характерную для средневековых русских или византийских икон обратную перспективу, благодаря которой композиция воспринимается как не имеющая внутреннего центра, а все элементы оказываются одинаково значимы и просматриваются с точки зрения Бога – в одной-единственной плоскости (а не с точки зрения наблюдателя-индивидуалиста эпохи Ренессанса).

Эстетику Медведкина поддерживали коллеги. Его защищал Луначарский, утверждавший, что коль скоро материал подробно рассматривается с «классовых позиций», то сатира способна выражать социальные истины, а посему может принимать любые, даже самые

фантастические и гротескные, как в «Счастье», формы Эйзенштейн, увидевший, «как смеется большевик», противопоставлял «социалистический гэг» Медведкина «индивидуалистическому гэг» Чаплина. Несмотря на это, «Счастье» получило очень ограниченный прокат. Наступала эпоха «сатириобоязни», колхозных мюзиклов и легких комедий без сатирических обличений, в которой таким формальным экспериментам, как лубочные визуальные коды или «плоскостная» перспектива, уже не находилось места. Более того, после принятия сталинской Конституции в 1936 году любая форма диссидентства – от самих «бывших» до тех, кто занимался искусством сатиры – уже не поддавалась «перековке»; с «классовым» врагом расправлялись более жесткими методами.

Любопытно, что на протяжении всей жизни Медведкин не мог получить разрешения на съемки своей лучшей, по его мнению, комедии о российском крестьянстве под названием «Окаянная сила». И только после начала 1980-х, когда появились фильмы Сергея Овчарова («Небывальщина», «Оно») или лента Леонида Филатова «Про Федота-стрельца», фольклор начал обретать новую экранную жизнь.

И последнее. Открывшие медведкинский «кинематограф кинжального действия» (по его собственным словам) в конце шестидесятых его французские популяризаторы не могли не видеть, что сатирическая комедия о крестьянине-единоличнике, становящимся коллективистом и обретающим новую жизнь в колхозе, воспевала сталинскую коллективизацию, сломавшую, как было официально признано в эпоху перестройки, «становой хребет российского крестьянства». «Последний большевик» («The Last Bolshevik» в англоязычном прокате; «Le Tombeau d'Alexandre» («Посвящение Александру» в оригинале) – так назвал Маркер свое обращенное к Медведкину проницательное киноэссе.

Литература

Медведкин, А. 294 дня на колесах // Из истории кино. Документы и материалы. – Выпуск 10. – М.: Искусство, 1977. – С. 34.

Шумяцкий, Б. Кинематография миллионов. Опыт анализа. – М.: 1935.

Эйзенштейн, С. Избранные произведения в 6-ти тт. – М.: Искусство, 1968. – Т. 5. – С. 231.

Чапаев (1934)

Денис Янзблад

«Чапаев» стал самым кассовым фильмом 1930-х годов, собрав более 50 миллионов посетителей за пять лет с момента своего выхода на экраны до конца десятилетия. Снятый «самозванцами» братьями Васильевыми, однофамильцами Георгием и Сергеем, «Чапаев» открыл 7 ноября 1934 года празднование 17-ой годовщины Октябрьской революции. Фильм понравился Сталину, привлек толпы советских кинозрителей и был хорошо принят за рубежом, особенно в США, а также удостоился призов Москве в 1935-м и в Париже в 1937-м году.

Даже в наши дни фильм продолжает доставлять удовольствие, в основном за счет экранной индивидуальности Бориса Бабочкина. Он без труда вжился в роль Василия Чапаева (1887–1919), дерзкого командира 25-й пехотной дивизии Красной Армии. Чапаев был притягательный герой, солдат из безграмотных крестьян, поднявшийся к вершинам военного руководства, благодаря революции и природному таланту. Исторический Чапаев был убит в бою поздним летом 1919 года, после того как его отряд принял участие в разгроме контрреволюционных войск адмирала Колчака. Вероятно, он остался бы второстепенной фигурой истории Гражданской войны, если бы роман Дмитрия Фурманова, написанный в 1923 году на основе реального биографического опыта автора, служившего политкомиссаром в отряде Чапаева, не сделал из него настоящий культ.

Основная фабула – история развития отношений Чапаева с комиссаром Фурмановым: от подозрительности к обоюдному восхищению – перековывала в фильм прямо из книги. К этому режиссеры Георгий и Сергей Васильевы мудро привнесли две дополнительных сюжетных линии, которые добавляют фильму «сердечности» в эпоху, когда советское кино не обнаруживало особого интереса к «человечности». Первая касается пробуждающейся романтической любви между молодым солдатом Петькой, «правой рукой» Чапаева, и Анкой, пулеметчицей дивизии. Вторая раскрывает отношения между белым полковником, возглавляющим контрреволюционную армию, атакующую Чапаевскую дивизию, и его ординарцем, забитым русским крестьянином Петровичем.

Вначале легендарная Чапаевская дивизия предстает перед нами как необузданная, неуправляемая банда. Командир Чапаев не является хорошим примером: он не только неопрятен (его гимнастерка хронически не застегнута), но и склонен к крику и приступам гнева. Он игнорирует нарушения воинской дисциплины: есть основания предполагать, что он потворствует мародерству. Несмотря на несомненные военные успехи Чапаева, имеют место жалобы на деспотичность его действий, поступающие от «провокаторов» среди его людей.

Партия в лице подтянутого политкомиссара приходит на помощь. Поданная в манере чопорного традиционализма зарождающейся сталинистской культуры фигура Фурманова служит как коррекция личного поведения Чапаева, так и контролю его политических взглядов. Фурманов снисходительно усмехается, наблюдая чапаевские приемы командования, особенно когда необразованный командир передвигает по столу картошку для того, чтобы проиллюстрировать военную тактику. Фурманов побуждает Чапаева больше следить за внешним видом и в целом руководить скорее посредством личного примера, чем через приступы гнева и пафос.

Нарастающий конфликт между двумя героями достигает кульминации, когда комиссар приказывает арестовать одного из чапаевских командиров, чьих солдат жители деревни обвиняют в краже свиньи. Чапаев гневно подступает к комиссару: «Кто хозяин дивизии? Ты или я?» Фурманов спокойно отвечает: «Ты И я». Когда крестьяне приходят, чтобы поблагодарить Чапаева за то, что тот остановил мародерство своих бойцов, Чапаев осознает мудрость Фурманова и принимает похвалы за приказ, который на самом деле был отдан его комиссаром.

Несомненно, функция Фурманова заключается в том, чтобы снабдить Чапаева политическими инструкциями так же, как советами по части ухода за собой и этикета. На митинге, на котором присутствуют жители деревни, один из крестьян спрашивает командира: «Ты за большевиков али за коммунистов?» Озадаченный не меньше спрашивающего Чапаев туманно отвечает: «Я за Интернационал», что заставляет Фурманова отпарировать с лукавой ухмылкой: «За второй или за третий?» Но Чапаев все же не полностью политически наивен. Он интересуется, какой Интернационал одобряет Ленин, и спасает свое лицо, выбирая Третий Интернационал.

С поверхностной точки зрения, отношения Чапаев – Фурманов подкрепляют господствующие политические стереотипы. Дисциплинированный Фурманов очевидно спасает анархического Чапаева от самого себя. Этот политический мессидж подрывается тем фактом, что Фурманов как герой не вызывает особенных симпатий – по крайней мере, в сравнении с Чапаевым. Можно предположить, что мальчишки, смотревшие фильм в 1930-е годы, хотели, когда вырастут, стать как Чапаев, а не как Фурманов. Чапаевохотно учится, в то время как Фурманов пытается доказать, что он может чему-то научить, но начальник дивизии отказывается беспрекословно принимать авторитет человека без военного опыта. Когда Фурманов самодовольно просвещает смущенного Чапаева, объясняя, что Александр Македонский – великий античный полководец, Чапаев сообщает ему с достоинством, что он выучился читать только два года назад и старается теперь наверстать упущенное как можно быстрее. Симпатии зрителя тут однозначно на стороне Чапаева.

Побочная сюжетная линия Петьки и Анки – первый пример полноценной любовной истории в советском военном фильме. Хотя медсестры часто фигурируют в качестве объекта любовного интереса в советском военном кино (так же, как и в кинематографах других стран), Анка предвещает то, что позже станет ключевым моментом фронтовой любви в ее советском варианте: она не медсестра и не телеграфистка, а солдат. Анка просит Петьку показать ей, как обращаться с пулеметом «Максим». Во время инструктажа он хватает ее за грудь и пытается поцеловать. В негодовании она отталкивает его, презрительно называя «охотником до баб». Когда мы в следующий раз видим эту парочку, Анка демонстрирует, что она научилась собирать пулемет. Теперь уже осведомленный о нравах Новой Женщины Петька сдерживает свое желание поцеловать ее и жмет ей вместо этого руку. Когда он удаляется, она смотрит на него со смущенной улыбкой. Это настоящая любовь в советском стиле.

Вместе с тем Анка представляет собой намного больше, чем предмет романтического интереса, играя важную роль в батальных сценах в заключительной трети фильма, в одиночку управляя «Максимом» в разгар боя. Она также приводит подкрепление для спасения того, что осталось от чапаевской дивизии в конце – слишком поздно, чтобы спасти Чапаева и Петьку, но вовремя, чтобы спасти Революцию. Анка

репрезентует будущее: перед финальным поражением Чапаев убеждает ее жить, оставаться сильной ради их общего дела.

Вторая побочная линия сконцентрирована вокруг отношений другой пары – полковника-белогвардейца и его ординарца Петровича. Полковник – интересный и даже в чем-то неожиданный герой для советского фильма того периода: будучи «врагом», он все-таки, вопреки устоявшейся интерпретации, не лишен определенной симпатии. В отличие от других белых командиров, которые презирают Чапаева как шута, исходя только лишь из его классового происхождения, этот полковник справедливо рассматривает Чапаева как достойного противника. Когда брата Петровича приговаривают к казни за дезертирство, полковник прислушивается к смиренной просьбе Петровича о помиловании, хотя замена наказания экзекуцией шомполами, все же ведет к смерти брата. Проявилось ли в этой перемене приговора жестокое лицемерие полковника, или же, будучи максимально далеким от реальности простых солдат, он действительно поверил в то, что это принесет облегчение? Можно вспомнить в этой связи также прекрасную сцену, когда полковник с неподдельным музыкальным чувством исполняет «Лунную сонату» Бетховена (интересно отметить, что любовь Ленина к музыке Бетховена и его восприимчивость по отношению к эмоциям, которые она пробуждает, были хорошо известны советской публике). Петрович, только что узнавший об участи, постигшей его брата, раскачивается в такт музыки, полируя пол, до тех пор пока подкатывающийся гнев не пробуждает в нем агрессию по отношению к полковнику. Когда он сообщает своему начальнику о смерти брата, тот отвечает сочувственным молчанием. После этого Петрович перебегает на сторону красных (чуть раньше Петька захватывает его в плен и отпускает), чтобы рассказать Чапаеву о военных планах белых. И в поистине мелодраматической манере ординарец в конечном итоге убивает своего полковника в бою, к несчастью, уже после того, как белые наносят тяжкий урон чапаевской дивизии.

Первые две трети фильма фокусируются на развитии трех комплексов отношений, описанных выше, в то время как финальная треть почти полностью состоит из боевых сцен. В отличие от других режиссеров, которые экспериментировали со звуком в контексте эстетики немого кинематографа, Васильевы сделали настоящую звуковую картину со всеми ее преимуществами и ограничениями. Звук скорее

натуралистичен (много пения и стрельбы), чем экспериментален. Время от времени используются экстремальные крупные планы и стремительный монтаж классического советского немого кино, большинство батальных сцен в «Чапаеве» сняты общим планом, без монтажа, что очень эффективно передает действие внутри открытого боя. Несмотря на проблемы с ранними советскими звуковыми технологиями, Васильевым удалось создать захватывающие батальные эпизоды, особенно в финале фильма. Чапаев и выжившие члены его отряда вынуждены, отступая, спускаться вниз по обрыву к реке. Мы в последний раз видим Чапаева энергично плывущего, несмотря на раненую руку, до тех пор пока его не поражает выстрел.

«Чапаев» получил широкий отклик в прессе и одобрение критиков. Ленфильм не мог удовлетворить в достаточной мере спрос на копии: фильм одновременно показывали в 16 кинотеатрах в Москве и в 10 в Ленинграде. В течение двух недель после выхода «Чапаева» на экраны фильм уже посмотрело четыре миллиона зрителей. Страсть, которой Сталин в буквальном смысле слова проникся к кинокартине – с 7 ноября по 20 декабря 1934 года он посмотрел ее 16 раз – стала дополнительным фактором, подстегивающим студию обеспечить достаточное количество копий.

По-настоящему примечательно в «Чапаеве» то, как долго он мог оставаться в центре внимания. К концу сталинского периода, он продолжал быть каноническим фильмом не только Гражданской войны, но и всей парадигмы социалистического реализма. Он также занимает значительное место в мемориальном фотоальбоме советского кино, опубликованном к 20-й годовщине Октябрьской революции. Его широко показывали на фронте во время Второй мировой войны, к радости фронтовиков, которая задокументирована в репортажах и воспоминаниях. В 1977 году «Чапаев» попал на 25-е место в читательском опросе журнала «Советский экран» на тему старых фильмов, которые снова хочет увидеть зритель. Он также стал объектом научных исследований первого поколения советских киноведов, которые затем на протяжении последующей половины столетия подвергали его новым и новым интерпретациям.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

- Караганов, А. Чапаев // Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003.
- Фурманова, А. Чапаев // Избранные сценарии советского кино. – Т. 1. – М.: Госкиноиздат, 1949.
- Youngblood, D. J. Russian War Films. On the Cinema Front, 1914–2005. Lawrence University Press of Kansas, 2007.

Летчики (1935)

Кэндис Вил

Фильм Юлия Райзмана «Летчики» был снят в период сталинизма, отмеченный массовым оптимизмом и энтузиазмом. Это была эпоха, когда советские пилоты, спасшие экипаж и пассажиров «Челюскина» со льдов Чукотского моря, стали первыми Героями Советского Союза. Их встречали парадами и торжествами по всей стране. Идея героизма стала, по выражению Ханса Гюнтера, «государственным понятием, оформленным законом». Тысячи молодых людей и девушек записывались в аэроклубы Осоавиахима. Русская авиация переживала второй «золотой век» (первым считается период активного развития с 1908 года до революции).

«Летчики» – лирическая драма: любовный треугольник, разрывающийся в авиашколе и отображающий развитие отношений между командиром авиаотряда Сергеем Беляевым (Иван Коваль-Самборский), ученицей летной школы Галей Быстровой (Евгения Мельникова) и начальником авиашколы Николаем Рогачевым (Борис Шукин). Когда фильм вышел на экраны, Борис Шумяцкий, возглавлявший советскую кинопромышленность с 1930 по 1938 год, сравнил «Летчиков» с «Чапаевым» (1934) режиссеров Сергея и Георгия Васильевых и «Юностью Максима» (1934) Григория Козинцева и Леонида Трауберга за человеческое правдоподобие, с которым в этих фильмах были изображены героические персонажи.

Успех фильма как лирической драмы основывался не только на романтичности сюжета, но также и на легких тонах и живом движении камеры оператора Леонида Косматова. Лиризм наполняет живую акустическую ткань, созданную композитором Николаем Крюковым совместно со звукооператором и звукооформителем: в нее вплетены звуки самолета «У-2», пение птиц, обрывки голосов за экраном и звуки повседневной жизни. Александр Мачерет, Юлий Райзман, Борис Шумяцкий, Нея Зоркая отмечали тонкость, с которой Шукин создает образ верного коммуниста, чувствующего ответственность за то, чтобы научить учеников не только летному искусству, но и морали, коллективному сознанию. В «Летчиках» представлены выразительные образы, иллюстрирующие описанную Катериной

Кларк парадигму героя авиации как Нового Советского Человека. Фильм – с его идеологическим решением любовного треугольника и фундаментальными структурами «рождения сознания» – выглядит как пример соцреализма. Его также можно рассматривать в контексте новых исследований Кристины Кайер, рассматривающих взаимосвязь идеологии и личности в эпоху сталинизма. Лирические элементы фильма передают гармонию синтеза будничной жизни и истории. Легкий юмор выступает как очень тонкий комментарий к общественным процессам.

По мнению Скотта В. Палмера, «Летчики» отсылают и к агитфильмам 1920-х, и к фильмам о летчиках сталинского периода. Картина Райзмана стала предвестником таких кинолент, как комедия «Интриган» (1935) Я. Уринова, «Истребители» (1939) Э. Пенцилина, «Пятый океан» (1940) И. Анненского и «Валерий Чкалов» (1941) М. Калатозова. В фильмах 1930-х годов авиашколы становятся не только летными школами, но и школами любви. Образ пилота как романтического и высоконравственного героя отсылает к «Горничной Дженни» (1918) Якова Протазанова.

В сталинскую эпоху пилоты с их лозунгом «Все выше!», проявившие смелость и волю в побивающих рекорды полетах и воздушных боях, были символом оптимизма. Летчиков называли «сталинскими соколами» и воспринимали как легендарных Сынов советского народа. Романтика полета и обаяние пилотов-рекордсменов (таких как Михаил Громов, Валерий Чкалов, Валентина Гризодубова и Марина Раскова), олицетворяющих русскую «особость» показаны во многих картинах – от «Брата героя» (1940) Юрия Васильчикова до «Нежного возраста» (2000) Владимира Соловьева. От этой мифологии во многом отталкивается и полемика со сталинизмом в таких фильмах, как «Два капитана» (1955) Владимира Венгерова, «Чистое небо» (1961) Григория Чухрая и «Замри, умри, воскресни» (1989) Виталия Каневского.

Первым Героям Советского Союза Анатолию Ляпедевскому, Михаилу Громову и Ивану Доронину фильм понравился, но они отметили недостаток (настоящих) пилотов и технические неточности. Юлий Райзман говорил, что именно притягательность пилотов, их профессии и образа жизни положили конец многолетнему поиску сценария для нового фильма. Марк Зак считает, что в фильме Александра Мачерета «Дела и люди» (1932) проявился интерес

сценариста к внутренней логике сложного человеческого характера. Первоначальное название, данное Мачеретом фильму «Летчики», «Окрыленные люди», не столько подхватывает расхожее выражение того времени «крылатые люди», обозначавшее необыкновенных людей, способных построить новый советский социалистический мир, сколько отсылает к советской идентичности, основанной на идее воодушевления и особом чувстве – «чувстве полета», подобном влюбленности и ощущению духовного, творческого подъема.

Фильм начинается с продолжительного панорамирования идущего Рогачева, визуально связывающего между собой аэродром и поле. По мнению Зака, именно движение, выраженное во всех кинематографических элементах «Летчиков», охватывает и передает чувство человека и машины, неба и земли, а также «подчиняет себе всю многослойную структуру» фильма. Фигура Рогачева, одиноко пересекающая аэродром, одновременно передает идею начала начал и того, что «жизнь прожить – не поле перейти».

Съемка фильма началась в 1934 году, и, возможно, в первый раз в истории советского кинематографа кадры с борта вошедшего в штопор самолета были использованы для передачи эмоций. Мы видим, как Беляев от скуки пикирует на своем самолете вертикально вниз. Подобный вид съемки повторяется в «Интригане», «Пятом океане» и «Валерии Чкалове». За эксцентрический индивидуализм механик Хрущев (Александр Чистяков) зовет Беляева Евгением Онегиным. Его полет показывает безответственный характер современного «лишнего человека». В визуальном плане хаотичное искажение форм Земли отражает мышление, которому не хватает коллективного сознания.

Вскоре после этого Галя Быстрова с шумом пронесется над аэродромом. Ее улыбающееся лицо и самоуверенность напоминают о легкой, комической роли Е. Мельниковой в фильме Г. Александра «Цирк» (1936), но тонкая передача изменений в чувствах женщины уже превосходит фильм самого Райзмана «Машенька» (1942). Впоследствии из-за воздушной эквилибристики Быстровой ее вызывают к начальнику школы Речь, которую произносит Рогачев, – классический идеологический момент сталинского кинематографа. Он говорит девушке, что на Западе люди зарабатывают себе на жизнь эквилибристикой, но в Советском Союзе, «когда молодость подменяется молодечеством и героизм – фокусами, то мы называем это пошлостью».

Скотт В. Палмер пишет, что Рогачев на экране не личность, а политический и идеологический типаж, а структура фильма сама по себе выполняет идеологическую функцию. Когда Галя, в которую Рогачев тайно влюблен, приходит в его кабинет, он поднимает на нее глаза и лаконично произносит: «Въ?» Здесь видно не только использование Райзманом актера как «актерского средства», но и то, как в этой сцене и во всем фильме сила передачи Борисом Щукиным подавленных чувств переступает пределы идеологической функции. Галя переживает из-за Беяева: он разбил самолет и теперь не может смириться с тем, что ему запретили летать. Беяев надеется, что Быстрова бросит летную школу и уедет с ним. Повторяя троп, встречающийся также в нескольких более поздних фильмах Райзмана, Рогачев, словно заглядывая себе в душу, рассматривает в зеркале свое лицо со шрамом, полученным на Гражданской войне. Зак отмечает, что в нем идет борьба между чувством и долгом. Думая, что Быстрова любит Беяева, он говорит ей: «Ну, запутался немного. Помочь надо». Рука Рогачева задерживается на сделанном им чертеже самолета. Смонтированные после этого кадры Быстровой сводят воедино рогачевский дух изобретательства и тему любви. В «Летчиках» была создана парадигматическая фигура самоотверженного партийного работника и авиаинженера, перекликающаяся с образом Дедала в поэме Овидия «Искусство любви», объединяющей мотивы освоения полета, искусства любви и поэзии.

Райзман сочетает романтический лиризм с легким социальным комментарием комедии. Он называл «Летчиков» лирико-комической драмой. Чествование советской авиации и ее пилотов происходит не на официальной агоре аэродрома Тушино, а перенесено в больницу, т. е. в место, не отражающее советскую идентичность «крылатых людей». Рогачев создает ажиотаж тем, что призывает пациентов покинуть койки и пойти посмотреть полет Быстровой на его воздушной машине. Больные поднимаются за ним на крышу, и в момент полной художественной самореализации Рогачев смотрит ввысь и говорит: «Вот он!» (аэроплан), и потом: «Вот я!».

В следующем эпизоде Рогачева в партийном центре посылают на Сахалин. Он задает свой знаменитый вопрос, светит ли там солнце и есть ли там советская власть. Получив подтверждение, он соглашается. В финальной сцене фильма юмор и пушкинские мотивы раскрывают

как аналогию, так и контраст между советской «командировкой» и «разлукой» времен царизма (метафорой декабристского изгнания). Мальчик, племянник Рогачева, по пути к месту назначения, заявляет, что Быстрова придет к нему, потому что «она меня любит». «Тебя?» – спрашивает его Хрущев. Рогачев понимающе улыбается в камеру и в этот особенно личный момент поворачивается спиной к камере и зрителям.

Борис Шумяцкий считал подобное разрешение сюжета необъяснимым: партия никогда не разлучила бы Галю и Рогачева и не послала бы такого ценного и к тому же больного работника на Сахалин. Здесь действие, возможно, следует скрытой логике, тонко намекающей на атмосферу сталинских чисток. Любовь Рогачева и его творческие порывы превращают один из популярнейших и социально значимых праздников того времени – День авиации – в беспорядок. Назначение начальника авиашколы на новую позицию, может быть, стало следствием его недостаточного самоконтроля и созданного им хаоса. Парад советской авиации, снятый в виде теней, падающих на безумно машущих пациентов на крыше госпиталя, одновременно и передает атмосферу праздника, и подчеркивает мрачную логику фильма.

Рогачев – новый тип героя в фильмах Райзмана. Это была первая («невольная», по описанию Райзмана) роль Бориса Щукина в кино. После «Летчиков» Щукин снялся в фильмах Михаила Ромма «Ленин в Октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939). Нея Зоркая называет Юлия Райзмана реалистом. Этот первый звуковой фильм Райзмана, по мнению Зоркой, показывает его мастерство в обращении со словом, его тонкость и четкость, придающие типичным эпическим приемам того времени камерную эмоциональность. Марк Зак указывает на влияние Голливуда на то, как сделан фильм, а Райзман признает важность «простого, ясного искусства Протазанова» для его художественного развития. Леонид Косматов выступил оператором всех четырех предыдущих фильмов Райзмана. Хотя режиссерский дебют Райзмана (совместно с Александром Гавронским) «Круг» (1927) также является любовным треугольником и, по выражению Райзмана, «психологической драмой», «Летчики», по мнению Зоркой, стали вехой в его творчестве, постепенно переходящем от социальной документальности к лиризму. Слова Рогачева «Молодость, жизнь – это наша страна, это мы» передают главную тему фильма. Однако киноисторик Марк Ле Фану

указывает на то, что «Летчики» – «опасно взрослый и счастливый» фильм и что в нем не содержится никакого «коммунизма». Марк Зак отмечает, что Райзман на протяжении всей своей карьеры умел вызывать дискуссии и споры. В контексте сталинских показательных судов фильм конструирует уровни дискурса, в которых полет становится метафорой любви и творчества. Под покровом этого оптимизма создатели «Летчиков» с тонким юмором и изысканностью отразили реальный жизненный опыт с такой полнотой, которая могла бы быть опасной, если бы все ее идеологические импликации были поняты в то время.

(перевод с английского: Никита Брагинский)

Литература

Герои Советского Союза о «Летчиках» // Литературная газета. – № 20. – 10 апреля 1935.

Гюнтер, Х. Сталинские соколы (анализ мифов 30-х годов) // Вопросы литературы. – № 11–12. – 1991. – С. 122–141.

Зак, М. Юлий Райзман. – Москва, 1962.

Зоркая, Н. Райзман // Портреты. – М.: Искусство, 1966. – С. 176–220.

Райзман, Ю. Вчера и сегодня: Рассказ о творческом пути. – М., 1969.

Clark, K. The Aviation Hero as Paradigmatic New Man // The Soviet Novel. History as Ritual. Indiana University Press, Bloomington, 2000. P. 124–129.

Le Fanu, M. Lenin's Beard Reflections on the Cinema of Iulii Raizman // Sight and Sound, 54, 1985. P. 196–201.

Цирк (1936)

Татьяна Дашкова

...В Советской России с уникальным цирковым номером «Полет на Луну» выступает западная звезда Марион Диксон. В нее влюбляется недавно демобилизованный цирковой актер и режиссер Иван Мартынов. Узнав об этом, актрису начинает шантажировать влюбленный в нее антрепренер Кнейшиц, угрожая раскрытием страшной тайны – Марион была изгнана из родного города из-за того, что у нее черный ребенок. Чувства Марион и Мартынова развиваются на фоне веселого быта и дружественных отношений советских цирковых артистов. Любовь и вера в счастливую жизнь в стране, которая ей так понравилась, подталкивают Марион к решению остаться в СССР. Мартынов с увлечением работает над осуществлением идеи директора цирка «сделать пушку лучше американской». Узнавший об этом Кнейшиц пытается помешать ему и увести Марион. Но она, перехитрив Кнейшица, принимает участие в цирковой премьере поставленного Мартыновым номера «Полет в стратосферу». Во время представления на сцену выбегает оскорбленный Кнейшиц и при переполненном зале открывает, как ему кажется, позорную тайну Марион, демонстрируя всем ее ребенка. Но люди не понимают, в чем тут крамола, и начинают сначала смеяться над злобным иностранцем, а потом по очереди, передавая из рук в руки, баюкают хорошенького негритенка. Посрамленный Кнейшиц убегает, а Мартынов находит и нежно обнимает плачущую Марион, в смятении скрывшуюся за кулисы. Теперь она осознает, что все ее муки закончились. В финале главные герои в рядах демонстрантов радостно идут по Красной площади под песню «Широка страна моя родная»...

Задача «догнать и перегнать Америку» не только сформировала сюжет, но и определила стратегию работы создателей картины: фильм вообрал в себя опыт, приобретенный Григорием Александровым во время поездки в Америку, и явился одновременно данью увлеченности режиссера зрелищной природой американского кинематографа (цирковая эксцентрика, шоу в духе американского режиссера и хореографа Басби Беркли, героиня-«звезда») и социальной сатирой на американские нравы (расизм, антрепренер-эксплуататор).

Любопытно, что фильм про превосходство советской техники делался на импортной пленке: для контроля за ее расходом на съемочной площадке всегда присутствовал специальный представитель ОПТУ. По этой причине почти все эпизоды снимались без дублей, что создавало немало проблем: от невозможности переснять грандиозную сцену «Полет в Стратосферу» (произошла рассинхронизация звука и изображения) до ожогов Любови Орловой, плясавшей на дуле пушки, раскаленном от подсветки.

Сценарий фильма был заказан Илье Ильфу и Евгению Петрову (авторам обозрения «Под куполом цирка» в Московском мюзик-холле), затем дорабатывался Валентином Катаевым (разработка сюжетных ходов) и Исааком Бабелем (диалоги). Однако в результате разногласий с режиссером все авторы сняли свои имена из титров. Можно предположить, что непонимание вышло оттого, что сценаристы писали бытовую сатиру, тогда как Александров задумал антирасистский патриотический фильм, при этом снятый в жанре музыкальной комедии. Кинематограф не так давно стал звуковым, и этот жанр на советской почве только начинал создаваться (ранее вышли лишь новаторская «колхозная поэма» «Гармонь» Игоря Савченко и эксцентрическая комедия «Веселые ребята» самого Александрова). Работая над «Цирком», режиссер применил экспериментальный ход – запись музыки полностью предшествовала съемке, которая велась под уже готовую фонограмму. Это было сделано практически впервые в мире (подобный опыт был только у Уолта Диснея с рисованными персонажами), но, оправдываясь перед тогдашним руководством, Александров прибег к неоспоримому аргументу, что «в Америке так делают!».

Для фильма композитор Исаак Дунаевский написал цельное и мелодически разнообразное музыкальное ревию (более 30 номеров!). Музыка должна была структурировать экранное действие, стать основным, а не вспомогательным компонентом картины. Все эпизоды фильма организовывались музыкальными темами – от чисто развлекательных до идеологически нагруженных. Две композиции – «Песня о Родине» и «Колыбельная» – стали не только эмоциональными, но и идеологическими кульминациями картины. Эпизод в номере гостиницы «Москва» представляет собой как бы фильм в «свернутом» виде. Посредством песни «Широка страна моя родная», которая начинает звучать на фоне панорамы Красной площади, мелодрама-

тическая история (объяснение в любви Марион и Мартынова, плач ребенка и боязнь раскрытия тайны) приобретает идеологическую нагрузку, которая закрепляется повторным исполнением этой песни в финальной сцене физкультурного парада. После выхода картины «Широка страна моя родная» стала неофициальным гимном СССР. Сложный взаимообмен между мелодраматической коллизией и идеологией происходит и в сцене «Колыбельная» (что впоследствии породило шутку: «Советская колыбельная должна будить!»). Цирковой номер «Полет в стратосферу» перерастает в грандиозное шоу, которое прерывает Кнейшиц, показывая переполненному залу ребенка Марион. Благодаря лирической колыбельной, исполняемой чернокожему малышу людьми различных рас и национальностей (в том числе, и великим Соломоном Михоэлсом), ключевая для фильма идея интернационализма и счастливого детства в советской стране переводится в интимно-личный план.

Середина 1930-х годов стало временем формирования комедийного жанра как эталонного для «сталинского кинематографа». На правительственном уровне была сделана ставка на «легкий жанр» как на основной транслятор господствующих ценностей. Результатом «госзаказа на комедию» стало появление ее специфического советского варианта, предполагающего идеологическое переосмысление традиционных комедийных сюжетов, приемов и амплуа. Условные, комедийные конфликты переозначивались в контексте «реальных» конфликтов, инсценированных как источник перманентной угрозы и работающих как фактор общественной мобилизации. В случае с «Цирком» «мнимый» конфликт строился на характерных для жанра подменах, ошибках, похищениях и разоблачениях – с выходом на счастливый финал. А персонажи распределялись по традиционным комедийным амплуа: дуэт героев (Марион – Мартынов), комедийный дуэт (Раечка, дочь директора цирка – ее жених Скамейкин), злодей (антрепренер Кнейшиц), благородный отец (директор). «Реальный» конфликт задавался присутствием в фильме ситуаций, персонажей, реплик, свидетельствующих о наличии у СССР враждебного буржуазного окружения и существовании расизма. И если «мнимый» конфликт полностью разрешался в рамках киноповествования, то «реальный», отсылая к имеющей место политической ситуации, порождал идеологические истолкования, далеко выводящие за рамки сюжета фильма.

«Цирк» сыграл особую роль и в формировании визуального образа советского человека и вообще «образа советского». Поиск новой эстетики не был стихийным: авторы фильма сознательно работали над визуальным воплощением Нового Советского Человека, и следы этой работы можно обнаружить. Так, в журнале «Искусство кино» за 1936 год напечатаны 7 фотографий, демонстрирующих «Эволюцию портрета Марион Диксон». На этих кадрах мы видим, как происходит постепенное превращение героини Любови Орловой из жгучей брюнетки с настороженным взглядом – в кудрявую блондинку с волевым открытым лицом. Безусловно, эта метаморфоза носила принципиальный, идеологический характер: создателям фильма было важно показать процесс перерождения героини, происходящий не только на уровне сюжета, но и через внешность, жесты, манеру поведения. За разными ипостасями Марион Диксон были закреплены совершенно разные «телесные партитуры». Когда «в кадре» была иностранная звезда (вызывающая ассоциации с Марлен Дитрих), допускалось экспансивное поведение, открытые ножки, «буржуазные» танцы и шикарные наряды, так понравившиеся довоенному зрителю (недаром практически на всех рекламных плакатах фильма Орлова была представлена именно в образе «западной звезды», а первоначальной реакцией Лаврентия Берия на фильм было: «Эту порнографию показывать народу нельзя!»). Превращение героини фильма в «простую советскую женщину» сразу накладывало ограничение на ее телесное поведение: появлялась размеренность движений, выправка, открытость взгляда. Образ, найденный для Орловой, оказывался необходимой половиной к изначально прекрасному персонажу Сергея Столярова – светловолосому красавцу, бывшему военному, с открытыми жестами и теплым взглядом. В фильме получает каноническое визуальное воплощение и образ врага – у Кнейшица напряженное и злое лицо, конвульсивные движения, истеричные интонации. Найдена и идеальная формула противостояния двух политических систем: Мартынов и Кнейшиц, оказавшись по разные стороны окна, пристально смотрят друг на друга: оконное стекло, разделяющее бдительное лицо героя и подозрительное лицо антигероя, постепенно покрывается льдом.

«Цирк» вообще положил начало целой изобразительной эпохе: совершенные лица главных героев на фоне развевающихся знамен, стройные ряды и белые одежды марширующих физкультурников,

летные шлемы, парашюты, модели самолетов, вид сверху на Красную площадь из окна гостиницы «Москва» – все это будет многократно повторяться на картинах и плакатах и станет визуальным кодом 1930-х. О важности «Цирка» для конструирования культурной памяти свидетельствует и постоянное включение цитат из фильма в различные советские и постсоветские киноленты.

Так, в образе Марион Диксон видит себя в мечтах детдомовская героиня кинофильма «А зори здесь тихие» (1972, Станислав Ростоцкий); ей же подражает на довоенной вечеринке эксцентричная героиня Людмилы Гурченко в картине «Особо важное задание» (1981, Евгений Матвеев); все с той же Марион–Марлен Дитрих ассоциируется ослепительная героиня фильма «Прорва» (1992, Иван Дыховичный), эстетика которого воспроизводит не только иконографию, но и чувственность фильмов 1930-х годов; а в фильме Александра Зельдовича «Москва» (2000) появляется ерническая аллюзия на знаменитую сцену с песней в гостиничном номере. Фильм «Цирк» продолжает транслировать в настоящее визуальный образ ушедшей эпохи.

Литература

- Булгакова, О. Фабрика жестов. М., 2005. – С. 269–271.
Искусство кино. – № 7. – М.: 1936. – С. 43.
История советского кино. В 4 т. – Т. 2. – М., 1973. – С. 72–79.
Кларк, К.: «Чтобы так петь, двадцать лет учиться нужно...». Случай «Волги-Волги» // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. – СПб, 2002. – С. 371–390.
Кушниров, М.А. Светлый путь, или Чарли и Спенсер. – М., 1998. – С. 151.
Лахусен, Т. От несинхронизированного смеха к постсинхронизированной комедии, или Как сталинский мюзикл догнал и перегнал Голливуд // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. – СПб, 2002. – С. 342–357.
Маматова, А. Модель кинофильмов 30-х годов // Кино: Политика и люди (30-е годы). – М., 1995. – С. 52–78.
Тэйлор, Р. К. топографии утопии в сталинском мюзикле. Почему бы и не сталинский мюзикл? // Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. – СПб, 2002. – С. 358–370.
Шафер, Н. Дунаевский сегодня. – М., 1988. <http://shafer.pavlodar.com/works/book1.htm>

Строгий юноша (1936)

Ольга Жук

Через полвека после своего создания фильм «Строгий юноша» Абрама Роома стал манифестом неокадетистов вокруг питерской культовой фигуры Тимура Новикова, а также вокруг идеолога когда-то нацбольшевизма, а теперь евразийства, Александра Дутина и его детища Евразийского союза молодежи.

Вот что говорит Дутин в интервью журналу *Dolce*: «“Строгий юноша” – манифест Евразийского союза молодежи. Мы ориентируемся на чистые, отточенные, кристальные идеалы и мораль, без фетиши в кармане. Напоминает “Олимпию” Рифеншталь. Ведь “Строгий юноша” живет чисто умозрительными конструкциями.. Теперь даже Рифеншталь стала элементом китча. А утопии Роома прекрасны. Они показывают некую цель – идеальный объект. Значение этих конструкций огромно. [...] Идеализм и романтизм – самые ценные свойства человека – метка пассионария». Несмотря на идеологические расхождения с Евразийством Дутина, я с некоторыми оговорками готова согласиться с его оценкой фильма. Между тем, если бы Дутин прочел мою статью в целом, он был бы оскорблен.

Фильм «Строгий юноша» сыграл особую роль в творчестве Абрама Роома. Оригинальный сценарий создавался писателем Юрием Олешей специально под него. Именно этот режиссер виделся прозаику для будущего воплощения сценария. Роом был известен и успешен в современном кинематографе как режиссер, умеющий с точностью воссоздать нюансы духовности и работающий с бытом одновременно как максималист и минималист: он психологизировал деталь и при этом показывал ее на грани условности.

Главный герой сценария и фильма – «новый человек» Гриша Фокин (Дмитрий Дорлеак). Название сценария (в замыслах и набросках – «Дискобол», в первоначальном варианте – «Волшебный комсомолец» и, наконец, «Строгий юноша») заключало в себе неоднозначность авторской позиции по отношению к главному герою. Гриша – волшебный комсомолец, сдающий III комплекс ГТО, комплекс моральных качеств, которые должен вырабатывать в себе комсомолец, Гриша – строгий юноша, не позволяющий себе любить женщину, готовую ответить на

его чувство, не потому, что она жена другого, но потому, что она жена человека выдающегося, нужного другим, нужного обществу.

Главная героиня – Маша Степанова (Ольга Жизнева) – самая романтическая актриса советского кинематографа второй половины двадцатых годов. Она появляется на экране обнаженной (1930-е годы!) и бегущей к морю, как мифологическая Венера, возникающая из пены морской. Древнегреческие мифы – сюжетная и изобразительная основа фильма.

Вопреки традиции начну не с сюжета, а все же с пластики. Сложены герои, как античные боги или античные герои: их тела, как белокаменные изваяния прошедшей античной и будущей – космической – эпохи. Герои совершенны во всем – «в здоровом теле здоровый дух». Юное мужское тело в контексте фильма – красивое и не только совершенное по спортивным нормам, но и отвечающее неким гомоэротическим идеалам, от него идет магическая энергия. До недавнего времени современная культура (исключение составляют тоталитарные тридцатые годы) не интересовалась мужским телом и мужской красотой. Ухаживать за своим телом и лицом была прерогатива женщины. Несколько лет назад появился термин «метросексуал» – мужчина, следящий за собой и модой, как женщина, вне зависимости от своей сексуальной ориентации. А раньше считалось, любой мужчина делающий маникюр и уделяющий большое внимание своему внешнему виду – гомосексуалист.

Главный герой «Строгого юноши», говоря современным языком – метросексуал. Но Гриша не один такой, в массовых сценах мы видим, что и другие персонажи невероятно красивы, в сцене на стадионе они, как олимпийские боги, мчатся на колесницах, метают диски. Молодые герои, чьи тела совершенны по лепке и пластике, совершенны и своими душевными качествами. У них кодекс чести, ясность цели, настойчивость и твердость характера. И самое главное, и существенное – они целомудренны.

Не все герои одинаковы. Есть в фильме героиня – ее играет Валентина Серова – юная нищешанка. Она действует по принципу: «Не можешь научить человека летать, научи его падать!». И проповедует, что нельзя сдерживать свои порывы: хочешь опрокидывать стакан, опрокидывай. Атмосфера вечных Олимпийских игр, вечного соревнования, вечного совершенствования придает картине дополнительную античную окраску. Основные места действия фильма – не научные

лаборатории, учебные классы или операционные (хотя они тоже вписываются в сюжет), а стадион, спортивный зал и т. д. Центральные герои – образы, а не характеры, и это тоже приближает их к античным богам и героям. Таков главный персонаж Гриша Фокин. Он статуарен, без развития, потому как характер задан, определен, нам не нужно и не интересно знать, как он раскрывается и развивается. Нам важна его мифопоэтика. Боги и герои – такие, как они есть: в мифах они показаны без развития характера. У Гриши и его возлюбленной Маши стать и эстетика древнегреческих богов.

Античный контекст задается и греческим мифом об Эдипе, который получает в фильме некое преломленное отражение. Молодой комсомолец Гриша Фокин влюбляется в жену знаменитого профессора, гения хирургии. Профессор – пожилой человек, накануне своего шестидесятилетия, его жена, сорокалетняя женщина, практически в два раза старше «строгую юношу», т. е., несмотря на свою молодость, годится ему в матери. Профессор – «Отец» в блестящем исполнении Юрия Юрьева – несет в себе некий темно-мистический смысл, «Сын», «строгий юноша» – автомат, машина, человек нового типа. То, что «Сын» и «Отец» не состоят в кровном родстве, не умаляет трагического смысла и переключается с излюбленной темой Абрама Роома – «любви втроем». «Третья Мещанская» (подзаголовок «Любовь втроем») – картина Роома 1926 года, которая рассказывает о невозможности идиллии в тройном союзе, о триединой семье, о неразделенной любви. «Строгий юноша» по-другому, но продолжает эту тему «Третьей Мещанской». Это «любовь втроем» наоборот. Если в картине «Третья Мещанская» главная героиня живет с двумя мужьями, то в «Строгом юноше» Гриша любит обоих – и профессора, и его жену, но не отдается никому из них.

Женщин в картине немного. Первое появление «Венеры из пены морской» – обнаженной Маши в исполнении Ольги Жизневой – совсем неэротично. В то время как все мужские тела, которых в картине предостаточно, абсолютно эротичны. Исходя из этого, можно однозначно говорить о некоей гомоэротике фильма. Стоит вспомнить сцены с игрой в дискбол или массажем. Массаж – мужчины делают мужчинам, и в этом совсем нет брутальности спортсменов и их костюмов, а есть исключительно античное братство. Такие сцены отсылают нас в прошлое, к античным образцам: барельефам с изображением спортивных состязаний, пластике – черная и красная вазопись.

Картине в целом присущ танцевальный и оперный стиль. Герой – волшебный юноша из утопической страны, где оперные герои не ходят даже, а именно танцуют на котурнах. Авторами фильма все время подчеркивается скульптурный образ «строгую юношу», лишеного всяческих рефлексий. Обнаженного, точнее полуобнаженного скульптурного тела в фильме много. Это тело и трепетное отношение к телесности, да и сама образность ленты может напомнить зрителю фильмы Лени Рифеншталь, в первую очередь, «Олимпико». Строгий юноша – настоящий ницшеанский сверхчеловек. Параллельно в Германии и в СССР велись поиски близкого художественного языка в кинематографе. И это не случайно: эстетизация тела, обращение к античным источникам свойственны эстетике искусства тоталитарного режима. Роомовскую любовь к детали, мифопоэтическую образность, лиризм – все это воплотила камера Юрия Екельчика. Музыка Гавриила Попова вибрирует, как и изобразительная среда, развиваясь из драматургии, в работе композитора чувствуется высокая музыкальная культура. Весь фильм – единая полифония – пластики, изображения и звуков.

...Съемки фильма приближались к финалу. И тут над фильмом «Строгий юноша» разразилась общественная и административная гроза. В газете «Кино» от 28 июля 1936 года целый подвал был отведен «Постановлению треста “Украинфильм” о запрещении фильма “Строгий юноша”». Основание – формализм, отрыв от действительности, неясность концепции. В том же году выходит постановление «Сумбур вместо музыки» о запрещении оперы Дмитрия Шостаковича «Катерина Измайлова» – те же обвинения. А рядом появлялись совершенно иные по эстетике кинокартины – «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Заключенные», «Семеро смелых», «Бесприданница».

Как он был одинок, этот странный, непохожий на своих даже выдающихся кинособратьев фильм «Строгий юноша». Начиная с середины 1960-х годов, его стали показывать в просмотровых залах ВГИКа, затем он стал участником юбилейных показов, посвященных Юрию Олеше. И, наконец, в 1974 году по праву занял почетное место в ретроспективе фильмов Абрама Роома, посвященной его 80-летию.

В 1990-е годы среди неформальной художественной интеллигенции Санкт-Петербурга, благодаря усилиям культовой фигуры художника и мыслителя Тимура Новикова, появился безумный интерес к этому

фильму. Не было никого в этой среде, кто бы не посмотрел его на экранах кинотеатра «Спартак», где усилиями киноведев – Олега Ковалова и Юрия Шуйского демонстрировался Абрам Роом. Возник даже Модный дом «Строгий юноша» – детище ученика Тимура Новикова и Кости Гончарова. Такова вкратце история дерзкой, смелой, новаторской картины Абрама Роома.

Литература

Гращенко, И. Роом – М., 1977.

История советского кино в 4-х томах. – М., 1969–1978.

Роом // Кино: энциклопедический словарь. – М., 1986. – С. 357.

Роом // Кинословарь в двух томах. – Т.2. – М., 1970. – С. 443.

Шкловский, В. Роом. Жизнь и работа. – М., 1929.

Ленин в Октябре (1937)

Майя Туровская

Фильм «Ленин в Октябре» Михаила Ромма принадлежит к классике советского кино. Классикой он стал с первого публичного показа 6 ноября 1937 года на торжественном заседании в честь 20-летия революции. По табельным «ленинским дням» дилогию «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» продолжали показывать до конца советской власти.

«Ленин в Октябре» относился к рубрике «историко-революционного фильма», который по праву можно считать «избранным жанром» советского кино. Это типичная нарративная картина 30-х годов, основанная на обозримом сюжете, актерском ансамбле с участием «звезды» (Борис Щукин в роли Ленина), в стиле, который принято называть соцреализмом.

В основе сюжета – сама история: короткий отрезок октября 1917 года от тайного прибытия Ленина в Петроград из Финляндии до захвата власти. Рабочему заводу Михельсона Василию поручено обеспечить нелегальный приезд Ленина (его ищут агенты Керенского) и конспиративную квартиру. На конспиративном же заседании ЦК большевики с подачи вождя принимают резолюцию о вооруженном восстании. Под руководством Василия и мастера Матвеева на заводе Михельсона сорвана попытка Временного правительства разоружить рабочих. Покушение на Ленина также предотвращено: он прибывает в Смольный, чтобы руководить восстанием. Зимний дворец взят, и Ленин с трибуны II Всероссийского съезда Советов провозглашает победу революции... Разумеется, историческая канва фильма несет на себе стигматы своего времени. Отсутствующий на экране Троцкий – враг революции; Зиновьев и Каменев – предатели; ближайший соратник и советник Ленина – Сталин (актер Михаил Геловани еще не найден, его играет Семен Гольдштаб).

Стилистически режиссер равно далек от стремления придать своей картине как документальную строгость, так и патетический тон. Он ищет для персонажей истории острую характерность и высекает комедийные обертоны из любых пригодных *qui-pro-quo* сюжета – от аттракциона прибытия Ленина на паровозе (ищут его по вагонам), от

его чуть не катастрофического нетерпения до чуть не карикатурного грима, в котором Ильич отправляется на судьбоносное заседание ЦК. Исполнение Щукина проникнуто энергией и азартом, оттеняемым почти флегмой крупной фигуры Василия (Николаю Охлопкову режиссер дал единственную задачу: любить Ленина). В соответствии с парой вождь-телохранитель заострены и другие персонажи, как «положительные» – хитрован, мужичок Матвеев (Василий Ванин), как бы по-простому, но ехидно осаживает эмиссара Временного правительства Рутковского, сыгранного Николаем Свободным (интеллигентские лица согласно эстетике времени маркируют врага); так и «отрицательные» – напросившись на роль ушлого филера, Иван Лагутин вылепит ее так прицельно-характерно, что станет мишенью зрительской агрессии. К объявленному соцреализму Ромм нашел свой жанровый ключ, секрет непреходящей популярности.

Между тем устойчивая академическая репутация картины как иконы советского кинематографа находится в разительном противоречии с обстоятельствами ее появления на свет. 19 марта 1936 года Политбюро приняло решение о закрытом конкурсе на пьесу и сценарий с заданием «показать роль Ленина в подготовке и проведении Октябрьской революции». По решению СНК, в конкурс были приглашены десять авторов; из них только пятеро представили сценарии, из которых «Восстание» Алексея Каплера наиболее отвечало условиям конкурса. Первоначально классовый мотив покушения занимал центр сюжета (впоследствии он отойдет в фильм «Ленин в 1918 году» в качестве исторического прецедента для «большого террора»). Но постепенно сценарий стал складываться вокруг Ленина. По воспоминаниям Каплера, он со страхом отправился к начальнику ГУК (Главного управления кинематографии) Борису Шумяцкому, но сценарий был всячески одобрен, и началась дальнейшая его доработка, уже с Роммом.

Положение на «Мосфильме» в юбилейном году не было ни простым, ни благополучным. Между студией и ГУК царили вражда и недоверие. В годовом плане студии значилось 12 игровых лент, «юбилейной» считался «Бежин луг» Сергея Эйзенштейна (вдохновленный историей пионера Павлика Морозова). Когда фильм был бескомпромиссно запрещен и уничтожен, студия оказалась у разбитого корыта. Юбилейный год был к тому же годом «большого террора», и территория кино вовсе не была заповедной.

Уже в ходе дискуссии о «Бежином луге» Ромм с удивляющей трезвостью сформулировал суть совершающегося поворота: «Партизанский кинематографический отряд превращается в армию. [...] Это есть борьба кинематографического руководства за полное подчинение кинематографии воле партии...». Разумеется, историю он знал не из Агитпропа. Но как человек талантливый и пассионарный он тогда же совершил свой выбор. Сегодня, когда история на глазах мифологизируется, причем без вмешательства Сталина, ГУЛАГа и прочего, вопросы, которые вынуждены задавать себе кинематографисты, становятся более риторическими.

В конце мая 1937 года газета «Кино» констатировала, что студия фактически пятый месяц находится в простое: за первый квартал произведено 0,8 фильма, план выполнен на 16%. Юбилейного фильма видно не было. «До конца года осталось 6 месяцев», – напоминала газета, вводя «аварийную» рубрику «День на студии «Мосфильм»». За Роммом еще числилась «Судьба солдата» Славина из того же конкурса, когда в июне, в списке обещаний Шумяцкого прозвучало название «Восстание» – автор сценария Каплер, режиссер Ромм. Первоначально предполагалось, что картину будут делать две бригады, в Москве и Ленинграде, всплыло было имя Райзмана; потом все это отпало и Ромм остался наедине с бедствующей студией, с проблематичным Лениным, с опасливым ГУКом и почти безнадежным цейтнотом..

Работа над картиной началась, когда до годовщины оставалось едва четыре месяца. Начало съемок было назначено на 1 августа, но по вине ГУК задержалось до 17-го. Никакого Ленинграда – иначе говоря «натуры» – уже не предполагалось. В павильонах «Мосфильма» были построены первые 11 декораций революционного Петрограда, в том числе Смольный. Газета «Кино» печатала репортажи со съемок как сводки с фронта. Ромм, по его собственному свидетельству, запретил себе спать: днем он вел съемки, ночью монтировал. Неудивительно, что ему всюду мерещились происки и диверсии врагов: то пленка чуть не погибла в проявке, то оптику американскую разбили, то упавший прожектор чуть не убил его и Щукина. Но это же происходило на съемках других режиссеров и являло общую картину советского нерентабельного производства, усиленного в кино идеологическими страхами и рисками.

В кино шла широкая кампания по изъятию изображений «врагов народа» из кинохроники. Был отстранен от работы и отдан под суд директор студии Борис Бабицкий – уголовное обвинение плавно перетекло в политическое. Его заместитель и преемник Елена Соколовская в свою очередь была репрессирована.

Несмотря на «прорывы», темп съемок «Восстания» позволил надеяться, что картина все же состоится к сроку. Сводки с поля кинематографического боя становились все мажорнее. В них не упоминалось, правда, что Щукин, который репетировал Ленина в театре им. Вахтангова, поначалу не хотел сниматься, считая это «халтурой». Ни о письме Ромма Сталину от 6 октября с просьбой целиком отдать Щукина кино до конца съемок. Ни о том, что фильм снимается без дублей, а Шумяцкий хочет видеть в титрах свое имя. Зато газета сообщала, что фильм делается «сверх плана» (так и не выполненного). В архиве «Мосфильма» не осело ничего от этого фильма-невидимки: ни приказа о запуске, ни даже сметы расходов, сопутствующей любой картине.

Зато 6 ноября в Большом театре именно Ромму (как Эйзенштейну 10 лет назад) выпало показать «главный» фильм, который теперь назывался «Ленин в Октябре». Картина, снятая в кратчайший срок в павильонах «Мосфильма» и срочно отпечатанная, была не «в форме» – подводил то звук, то изображение – но Сталин фильм уже одобрил, зал взорвался аплодисментами, зрители штурмовали кинотеатры («Ленин в Октябре» станет лидером годового проката). А газета «Кино» посвятит фильму целые полосы восторгов, как и прочая пресса.

Правда, по заданию Сталина картину на время снимут с экрана, чтобы доснять арест Временного правительства и штурм Зимнего, и Ромм, задолго до постмодерна, воспользуется зрительным образом штурма, уже созданным Эйзенштейном в фильме «Октябрь» почти как цитатой. Но фильм совершит чудо: студия, которая была практически банкротом, окажется «передовой»; он изменит государственную тиражную политику: ему впервые дадут 900 копий. Алексей Каплер получит первую премию конкурса, а Михаил Ромм будет принят в партию.

Зато все, кто отвечал за фильм административно, включая Бориса Шумяцкого, будут репрессированы и расстреляны. Из всех

мнимых преступлений одно обвинительное заключение самым невероятным образом окажется связано с фильмом. Для изображения восстания студией были приобретены две списанные за негодностью бронемашины, пулеметы и много винтовок: «продюсер» Захар Даревский по должности обеспечивал съемочную группу реквизитом. На этом основании в обвинительном заключении будет сказано, что Даревский «принимал участие в создании на «Мосфильме» оружейной базы для повстанческих и террористических целей». 10 марта 1938 года он будет осужден и в тот же день расстрелян. Вместе с ним будет расстрелян оружейный мастер «Мосфильма» Юрий Калнин.

Разумеется, Ромм и Щукин, создавая свою версию образа Ленина, которую противники фильма тогда же окрестили «петушиностью», сознавали, что они идут «на грозу», но о победителях будут судить уже по законам соцреализма. При выходе на экран картина со всеми ее «аттракционами» была конституирована как подлинное изображение истории. Эта соцреалистическая парадигма, уравнивавшая кино и жизнь, принадлежала не самим фильмам, а традиции их восприятия; она жива и по сей день. Поэтому точнее всего тогда же написал о картине именитый критик «Нью-Йорк Таймс» Фрэнк С. Наджент (советские фильмы регулярно показывались в специальных кинотеатрах Нью-Йорка). Не пожалев иронии на позднее появление на экране вождя, отметив исторические передержки, он заметил: «Даже Голливуд не стал бы трактовать кого-либо из наших вице-президентов [...] с таким юмором и непринужденностью, какие светятся в этой советской биографии, делая ее одним из самых человечных и значимых фильмов из СССР [...] Наверное, Ленин не таков, но Щукин убеждает, что он такой». Издали было заметнее, что авторы фильма создавали не исторического, а «народного» вождя с фольклорно-комическими чертами. Именно поэтому он, как и Чапаев, надолго заместил собою исторического персонажа Ленина.

Поручая картину Михаилу Ромму, студия, сама того не зная, оказалась прозорлива. Поклонник Эйзенштейна, сам он был режиссером органически «масовым» и «кассовым» и наилучшим образом воплотил тип кинематографиста, востребованного 1930-ми годами. Когда в середине 1960-х мы с Юрием Ханютиным принесли Ромму сценарий фильма «Обыкновенный фашизм», мы тоже не подозревали, что даем ему повод для рефлексии на тему «человек и тоталитарная власть», то есть его собственных выборов прежних лет.

Литература

- Агапов, Б. Сорок семь секунд искусства // Известия. – 1938. – 20 сентября.
- Бачелис, Т. Народность образа Ленина, созданного Б.В. Щукиным в кино // Вопросы киноискусства. – М., 1955.
- Бернштейн, А. Два фильма и 630 метров «культы» // Огонек. – 1988. – № 25.
- Бубнов, В. Октябрь 17-го в ноябре 37-го // Советский патриот. – 1989. – 27 января.
- Весков, Е. Ленин в Октябре // Молодая гвардия. – 1938.
- Виноградов, Г. Замечательный фильм // Советское искусство. – 1937. – 17 декабря.
- Гинзбург, С. Образ Ленина в кино // Театр. – № 2. – 1938.
- Гринберг, И. Гений революции // Литературный современник. – 1938. – № 1.
- Демин, В. От большевских баек к большевистской истории // Экран. – 1991. – № 14.
- Иванов, Вс. Правда об Октябре // Литературная газета. – 1937, 20 декабря.
- Каплер, А. Работа над фильмом «Ленин» // Правда, 1939, 9 января.
- Караганов, А. Образ Ленина на экране // в кн. Огни Смольного. – М., 1966.
- Кардин, В. Ветер вчерашнего дня // Искусство кино. – 1988. – № 4.
- Ковалов, О. С Лениным в башке, с наганом в руке // Советский экран. – 1989. – № 10.
- Леонов, Л. Незабываемый фильм // Литературная газета. – 1937. – 20 декабря.
- Олеша, Ю. Замечательный фильм // Литературная газета. – 1937. – 25 декабря.
- Опыт работы над фильмом «Ленин в Октябре» // Правда. – 1938. – 27 января.
- Ромм, М. Работа Щукина над образом Ленина // Искусство кино. – 1938. – № 7.
- Ромм, М. «Ленин в Октябре» // в кн. Устные рассказы. – М. – 1989.
- Ромм, М. Фильм о Ленине // Советское искусство. – 1937. – 5 ноября.
- Советское кино от авангарда до эпохи ждановизма // в сб. Зарубежное киноведение об истории советского кино. – М.: ВНИИК, 1989.
- Трауберг, Л. Эпохальная лента // Советская культура. – 1977. – № 91.
- Туровская, М. Мосфильм 1937 // Киноведческие записки. – № 50. – 2001.
- Чухрай, Г. В защиту фильмов Ромма о Ленине // Искусство кино, 1977. – № 10.
- Шкловский, В. «Ленин в Октябре» // Смена. – 1938. – № 11.

Радуга (1943)

Джереми Хикс

«Радуга» Марка Донского – знаковое произведение, которое в советской киноистории редко удостоивается заслуженного места. Снятый по одноименному рассказу Ванды Василевской, фильм разворачивает свое действие на территории оккупированной немецкими войсками Украины и рассказывает историю Олены Костюк, беременной партизанки, арестованной в тот момент, когда она возвращается в свою деревню рожать. Попав в руки нацистского коменданта Курта Вернера, она подвергается пыткам. Ее новорожденного ребенка убивают, а затем за отказ выдать информацию о партизанах казнят и ее саму. Особая сила фильма в том, как он передает травму оккупации, подчеркивая молчаливую солидарность жителей деревни, становящихся свидетелями испытаний Олены. Фильм также показывает тщетные попытки односельчан помочь Олене, их отказ сотрудничать с оккупантами и наконец оказанную ими поддержку освободительной Красной Армии в финале картины.

Съемки фильма, осуществленные Киевской киностудией во время эвакуации в Ашхабад, являются поразительным свидетельством изобретательности кинематографистов перед лицом всех возможных дефицитов и трудностей. Зимние съемки в основном проводились в селе Урджар в Казахстане, причем знаменитая украинская актриса Наталья Ужвий, игравшая Олену Костюк, была доступна только короткий период времени, так что все сцены с ее героиней пришлось снимать при температуре выше 40 градусов на ашхабадском стадионе, который художник-постановщик Хмелева находчиво и убедительно превратила в требуемый по сценарию заснеженный зимний пейзаж, используя белый песок, пыль, нафталин и сульфат.

«Радуга» имела гигантский успех в Советском Союзе, принесла Донскому Сталинскую премию, которую он затем почти неизменно носил на груди. Фильм также был признан пригодным на экспорт и пролетел от Дальнего Востока до Аляски, а затем до Вашингтона, где его посмотрел и оценил президент Рузвельт. А то, что фильм был удостоен «Оскара», всего лишь широко распространившийся миф: на самом деле, он получил приз Международной гильдии кино и радио,

американской медиа-организации левого толка, уничтоженной позже в годы Маккарти. Так или иначе, фильм был популярен у американской публики, особенно в Нью-Йорке, хотя и вызвал горячие споры в связи с откровенным изображением жестокости нацистов по отношению украинцам и финальной речи, в которой одна из деревенских жительниц, Федосья, призывает к мести не только нацистам, но и всему «их проклятому племени». Известный критик Джеймс Эджи осудил фильм за то, что он не пытается «понять или разъяснить» жестокость, эксплуатируя вместо этого ее репрезентацию, чтобы «разрушить моральное и эстетическое суждение, разделяя их и направляя одно против другого».

Хотя особенность изображения жестокости в фильме именно в ее эксплуатации, эта эксплуатация сознательно направлена на то, чтобы побудить весь советский народ еще больше сплотить свои силы против врага, демонстрируя ему ту страшную цену, которую будет иметь поражение. Несмотря на то, что это игровой фильм (базирующийся, впрочем, на реальной истории Александры Дрейман, партизанки, захваченной и убитой немцами в ноябре 1941 года в битве под Москвой), аналогично душераздирающие сцены могут быть найдены также в документальных советских картинах того времени, таких как «Разгром немецких войск под Москвой» (1942) Ильи Копалина и Леонида Варламова и «Битва за нашу Советскую Украину» (1943) Александра Довженко. Этот эмоциональный надрыв шокировал некоторых американских критиков, не знающих, что означает для страны переживать оккупацию и бороться за выживание, и вдобавок имеющих дело со своей отечественной киноиндустрией, все еще нацеленной на развлечение.

В то же время фильм был очень тепло принят в таких странах, как Франция и Греция, на себе испытавших ужасы нацистской оккупации. В Италии, северные области которой были заняты нацистами, начиная с 1943 года, фильм также нашел зрителя и повлиял на Джузеппе Де Сантиса, сценариста и позже режиссера, оказавшего в свою очередь влияние на итальянский неореализм. По этой причине фильм и его режиссера Донского иногда называют в числе предвестников неореализма. Соприкосновение не является глубоким, но предпочтение, которое в фильме Донского отдается съемкам на натуре, а также легкость работы с детьми-актерами – всему этому в неореализме имеется много

примеров. Донской уже показал свой талант в обращении с детьми-актерами, работая с Алексеем Лярским над «Детством Горького» (1938), фильмом, создавшим ему режиссерскую репутацию. В «Радуге» дети используются для того, чтобы прокомментировать мир взрослых: их игры имеют взрослый подтекст, так как они вынуждены сталкиваться со взрослыми реалиями. В этом смысле их актерская игра в высшей степени достигает своего эффекта.

Сюжет «Радуги» также предвосхищает неореализм, начиная политический и социальный нарратив религиозными интонациями: как Донской сам много лет спустя заметил в разговоре с Ужвий, Олена – это украинская Мадонна. Действительно, образ Олены сознательно цитирует изображения эпохи Ренессанса – не только Рождества, в сценах рождения сына, но и крестных мук, когда она идет в окружении немецких часовых, напоминающих римских центурионов, и затем подвергается казни на вершине холма. Кадры Олены, прижимающей к груди мертвого ребенка, также отсылают к православной иконописи.

Религиозное измерение встречается во всем творчестве Донского. Часто религия представляет собой часть дремучей народной культуры, с которой должны бороться представители советского центра, к примеру, учителя («Алитет уходит в горы», 1949). Хотя, как показал О.В. Якубович, этот фильм наиболее логично рассматривать как часть военной трилогии вместе с «Как закалялась сталь» (1943) и «Непокоренные» (1945). Все три фильма повествуют об оккупации Украины, хотя в случае «Как закалялась сталь» – через призму литературного источника и исторических параллелей с немецкой оккупацией 1918 года. Наиболее плотная связь существует между «Радугой» и следующим фильмом Донского – «Непокоренные». В то время как действие первого разворачивается в деревне и выдвигает на передний план образ героини, акцентируя ее гендерную принадлежность, второй разыгрывается в городской среде и фокусируется на сопротивлении семьи нацистской оккупации. Этот фильм тематизирует этническую принадлежность, иницируя сравнение между судьбой отца-украинца и евреев, убийство которых Донской изображает как реконструкцию трагедии Бабьего Яра. Как утверждал Мирон Черненко, эта картина может считаться первым игровым изображением Холокоста в мировом кинематографе.

Точно так же, как за «Непокоренными» редко признается статус первопроходческого фильма, «Радуга» не имеет сегодня заслуженного признания. И это несмотря на попытку примирить фильм с особенностями послевоенного восприятия, предпринятую на киностудии им. Горького в 1966 году, во время которой, к примеру, все отсылки к «немцам» были заменены «фашистами». Призывы к мести были также вырезаны. Разумеется, это искажение оригинала, однако его можно понять, так как у современного зрителя просмотр фильма вызывает дискомфорт даже в более известной нам, «очищенной» версии. В сущности, это связано с тем, что мы скорее привыкли к использованию кинематографа как инструмента для исследования травматических исторических событий и катастроф, таких как Вторая мировая война или Холокост, и у нас, к счастью, вызывает настороженность, когда они вступают в альянс с достаточно прямолинейными формами эмоциональной манипуляции, как это было принято в советском кино в период войны. В то же время «Радуга» остается одним из наиболее сильных советских фильмов военного времени и заслуживает соответствующего признания.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Марк Донской // в сб. Мастера советского кино. – М.: Искусство, 1973. – С. 8–33.

Ужвий, Н. Дорогая цена победы // Искусство кино. – №3. – 1975. – С. 60–64.

Черненко, М. Просто Мирон. – М.: Материк, 2006.

Якубович, О. Военные фильмы Марка Донского // Кино и время. – Вып. 4. – М.: Искусство, 1965. – С. 18–102.

Agee, J. The Rainbow // The Nation, 18 November 1944. James Agee: Agee on Film. Reviews and Comments. McDowell-Obolensky, New York, 1958. Д. 123–126.

Cervoni, A. Marc Donskoi. Le Cinema d'aujourd'hui, 42. Seghers, Paris, 1966.

De Santis, G. Arcobaleno. Settimana 12 April 1945.

Жила-была девочка (1944)

Михаил Шишкин

«Жила-была девочка» – это детский фильм о войне. Но здесь нет детей-супергероев, помогающих побеждать врагов, здесь нет злодеев, нет солдат, шпионов, сражений. Все эти составляющие сюжета могли бы быть интересны детям, живущим в мирное время. «Жила-была девочка» совсем о другом и для других детей, для которых война – это повседневность. И в этом фильме о войне никто не воюет, но все любят друг друга, никто не обманывает, но все поддерживают друг друга и помогают, и даже две девочки-героини – Настя и Катя, если ссорятся, то обязательно сразу мирятся.

Виктор Эйсымонт начал снимать свой фильм о двух детях, переживающих ленинградскую блокаду, еще в 1943 году, и те кадры, в которых по вымороженным улицам ходят закутанные люди – настоящие, документальные.

Действие начинается поздней осенью и заканчивается с приходом долгожданной весны. Фильм открывается сценой строительства баррикады, рядом играют дети. Внезапно появившаяся женщина-почтальон мгновенно собирает вокруг себя толпу – каждый ждет письмо-треугольник с фронта. Здесь происходит знакомство зрителя с двумя героинями: с младшей – комедийной, характерной Катей (Наталья Защипина) и старшей – суровой, драматической Настей (Нина Иванова). Кате приходит письмо, а Насте нет. Она жалеет маму (Ада Войцки) и говорит ей, что Катиной семье тоже ничего не пришло. Катя обижается, но происходит примирение – подруги очень нежны между собой, и хотя Катя еще маленькая, и многого не понимает, Настя всегда чутко и терпеливо объяснит ей и что такое окружение (кладет перевернутую чашку на круглый стол, «там, где чашка, там мой папа, а вокруг – немцы»), и что у «раненого в живот» клена во дворе весной обязательно вырастет детеныш, и что пирожных нет, потому что их все съел Гитлер.

Уже в названии фильма заложен мотив сказки – и глубокое неудовлетворение реальностью вынуждает девочку Настю рассказывать всем – себе, маме, другим детям – сказку про себя: «в некотором царстве, в некотором государстве, жила-была девочка, и были у нее

мама и папа». В сказке все правильно, так, как должно быть на самом деле – мама не умерла от голода, а папа не ушел на фронт, нету войны и воздушных тревог. Когда Настя рассказывает сказку Кате в детском доме, все просыпаются и с радостью и надеждой слушают про то, как «в некотором царстве, в некотором государстве, жила-была девочка, она зимой жила. Было холодно-холодно, а девочка все весну ждала, думала – когда эта весна придет [...], как тепло станет – так и весна кончится, и папа придет домой. И вот, в один прекрасный день и наступила весна». Фильм наполнен ожиданием весны, с которой связываются все надежды: весной будет тепло, весной можно будет развести огород, весной обязательно кончится война, и папа вернется домой. Постоянное повторение, самовнушение как неотъемлемые атрибуты сказки, магического «заговаривания на весну» свойственны всем героям фильма.

Дважды в фильме сказка становится действительностью – первый раз, когда Насте снится сон в бомбоубежище, и второй – когда на самом деле наступает весна, кончается блокада и приходит папа. Настин сон – ключевой момент фильма. Сон про елку, про Новый год, Дети танцуют, водят хоровод вокруг елочки с шариками в руках – и Настя с ними, нарядная, веселая, счастливая. С ветки спрыгивает Дед Мороз, девочка берет его на руки, гладит, он вырастает, превращается в почтальоншу и дарит ей большой-большой треугольник – письмо от отца, с огромными буквами: «Настеньке Пахомовой с войны от папы». Сон прерывается жуткой реальностью – голодным, занесенным снегом Ленинградом с черными фигурами прохожих и замороженными трамваями.

Двух-трех деталей достаточно режиссеру, чтобы показать быт убежища: кто-то вяжет, кто-то читает, баюкает ребенка. Настя смотрит на мерцающий огонь свечи, потом закрывает глаза. Монтажный стык – оплывший огарок, спящая девочка. Сколько часов прошло в тревожном ожидании? Поражает совершенно житийная стилистика: свечи, мученические лица, вера – во всем есть что-то религиозное, святое. Утром, после ночи в бомбоубежище, она дает маме «капли датского короля» – даже в названии лекарства, в тоне, которым девочка произносит его, чувствуется что-то доброе, сказочное, нежное. Девочке Насте вообще приходится взрослеть раньше времени, она утешает ослабевшую маму, и незаметно для себя сама становится мамой для

всех – для куклы, для мамы, для Кати, для детей в приюте, даже для старого дворника Макара Иваныча.

Самый знаменитый эпизод фильма, кадры из которого попали во все учебники по истории советского кинематографа – поход за водой из проруби, – наиболее пронзительный и сильный. Мать слегла, и Настя, одолжив санки у Кати, идет за водой, чтобы приготовить больной маме чай. Слабые люди с обледеневшими ведрами пытаются забраться по лестнице вверх, падают, проливают воду, через силу карабкаются по ступенькам. В страшную пургу закутанная в платок Настя тащит на санках ведро с водой. Она тоже падает, и ей на помощь, как добрый ангел, приходит тетя Тоня, поднимает ее, берет санки и говорит: «Если что, обращайся к нам в райком комсомола, спросишь меня – Ватрушкину». «Ватрушкина – какая фамилия вкусная!» – радостно удивляется девочка.

Районный комитет, в который позвала девочку комсомолка Тоня, оказывается метафорическим изображением рая, в котором тепло, в котором всегда выслушают и помогут, где работают добрые ангель-девушки со вкусными фамилиями – Блинова, Сметанкина, Ватрушкина. Уже в самой аббревиатуре – райком – читается это слово.

Тоня помогает Насте и ее маме, приносит воду, хлеб. Однажды она приходит и рассказывает, что паек увеличили, открыли новую ледяную дорогу, – и скоро будет много еды, «и едут машины, одна за другой, одна за другой, с мукой, с крупой, с мясом, с хлебом!» Девочка начинает фантазировать, как хорошо они теперь заживут, бежит к уснувшей маме, чтобы обрадовать ее, но мама умерла.

В детском доме нянечка рассказывает Насте, как ей будет там хорошо, и что у них есть много игрушек, кукол, и что можно даже выбрать платьице – голубое или розовое. Но девочка молчит и в конце произносит только: «Я домой хочу». Но дома уже нет. Катина мама, актриса, уехала на фронт, и девочки встречаются в детском доме. Катя наивно спрашивает, не уехала ли Настина мама тоже на концерт, и просит рассказать сказку.

Реальность показана нам глазами ребенка, понимающего, что так, как есть – неправильно, но не знающего никакого другого мира, и потому одной и той же лопаткой девочка серьезно помогает взрослым рыть окоп, а через минуту увлеченно лепит куличики.

Ребенок делает все вокруг частью своей игры, и укладывая куклу спать, Настя приговаривает: «Пусть выспится, пока тревоги нет». Все события взрослого мира, пугающие, жестокие, проходят через детское жизнеутверждающее сознание, как через фильтр, подвергаясь очищению. Жизнерадостность ребенка, свет, который он несет в себе, поддерживает взрослых. Так, дворник Макар Иваныч, еле держащийся на ногах, спрашивает Настю: «Ну а ты как, живешь?» «Живу», – отвечает девочка и залихватисто смеется.

Когда наступает весна, Настя и Катя, взявшись за руки, бегут проведать свой двор. На месте старого клена остался только один пенек, из которого показался маленький росток. «Ты, смотри, расти!» – говорит Катя. – Мне на качелях надо качаться».

Девочки попадают в квартиру Кати, в ее старую детскую. Комната сохранила в себе маленький детский мир. В восторге они прыгают, играют на пианино, дурачатся, кидаются игрушками под тревожный гул самолетов и предупреждение о воздушной тревоге. Надо бежать, и Настя, схватив подружку, обманывает ее: «Катя, там мама приехала!» Катя с криком: «Мамочка, я возьму тебя с собой!» – успевает снять со стены мамину фотографию, и девочки убегают. В это время в дом попадает бомба замедленного действия, и их ранит осколками.

В больницу к девочке Насте приходит неожиданно приехавший с фронта папа. Закутанная в бинты маленькая головка слабо улыбается и трогательно обещает: «Я тебе во всем во всем помогать буду, как и мама, и чай буду делать, крепкий-крепкий! Хочешь чаю?» Именно такая – перевязанная, истощенная, слабая – девочка воплощает в себе классическое изображение Богородицы в платке. Она и есть святая, которая спасает мир. Настя спрашивает отца, где Катя. Конечно, Катя погибла, но отец передает дочери от нее матрешку и уверяет, что она тоже выздоравливает.

Картина заканчивается Воскресением. Девочки, вместе, бегут смотреть салют в честь снятия блокады. Они хлопают в ладоши. Смерти нет, и грохот и огни феерверков мешаются с кадрами артиллерийских залпов.

Некоторые эпизоды фильма сняты как сон, как будущее смутное воспоминание о детстве: таковы пустая детская площадка туманным утром, холодный осенний ливень за окном, заброшенная квартира с забытыми игрушками, вернувшийся папа. Гуманизм и неореалистический

стиль картины превосходят военные фильмы хрущевской оттепели. Спокойный повествовательный тон фильма сильно выделяет его среди других детских фильмов того времени. В начале 1930-х годов развернулась нелепая идеологическая кампания, направленная против приключенческой литературы, и с экранов зазвучали обращенные к детям призывы бросить игры и бессмысленные мечтания и заняться, наконец, общественно-полезным трудом. Поэтому детское кино этого времени было в основном дидактическим, оно просвещало ребенка и рассказывало ему о тяжелом положении его сверстника за рубежом. Если «Высокая награда» (1939, Евгений Шнейдер), снятая всего за пять лет до «Жила-была девочка», проповедует доносительство, недоверие и нетерпимость, то картина Эйсымонта, наоборот, о жертвенности, о сострадании. Если «Новый Гулливер» (1935, Александр Птушко) высмеивает, грубо издевается над буржуазным миром, то «девочка» насильно человечна, в ней нет присущего кинематографу 1930-х бахвальства и самоуверенности, только тихое, мудрое смирение. Бравата и самовосхваление сменяются грустным экспрессионизмом, уходом в сказку. Детское кино 1940-х годов – это сказки: «Конек-Горбунок» (1941, Александр Роу), «Волшебное зерно» (1942, Валентин Кадочников и Федор Филиппов), «Кащей Бессмертный» (1944, Александр Роу), «Золушка» (1947, Надежда Кошеверова и Михаил Шапиро).

Виктор Эйсымонт становится фактически первым режиссером, снявшем фильм о войне глазами ребенка. Фильм «Иваново Детство» (1962) Андрея Тарковского, с его глубоким пониманием детской психологии, вышел именно из «Жила-была девочка».

Литература

Милосердова, Н. Страницы истории отечественного кино. – М., 2006. – С. 51–52.

Сажнева Е., Басов А. Простите нас, Татьяна Сергеевна! // Московский комсомолец. – 16.01, 2004.

Youngblood, D. Russian war film. Kansas, 2007. P. 71.

Zorkaya, N. The illustrated history of the Soviet Cinema. New York, 1989. P. 184–185.

Иван Грозный (1945-1946)

Джоан Ньюбергер

Фильм Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», так и оставшийся незаконченным, подвергнутый цензурным деформациям и всегда имевший спорный статус, то удостаиваясь похвал, то попадая под запрет, отражает наиболее глубокие размышления режиссера на тему формы и визуального смысла, а также его не менее глубокие изыскания, касающиеся неограниченной политической власти и разрушительного воздействия, которое тирания в любую эпоху имеет на каждого, кто находится в зоне ее влияния.

Когда в январе 1941 года Эйзенштейн получил приказ снять фильм об Иване IV (1533–1584), это не привело его в восторг. Но он сразу же понял, что обращение к теме правления Ивана открывает возможности для творческих экспериментов. Он написал сценарий меньше чем за четыре месяца, а в июне, когда он ожидал его утверждения, началась война. В октябре 1941 года Эйзенштейн был эвакуирован в Алма-Ату, где должны были состояться съемки «Ивана Грозного». Часть I была готова в конце 1944 года и вышла на экраны в 1945-м, получив Сталинскую премию в начале 1946-го. Часть II удалось закончить в 1946-м, однако в марте того же года фильм был положен на полку Центральным Комитетом и выпущен затем только в 1958 году. Часть III так и не была завершена.

Жизненный путь Ивана, одержимого самоутверждением и мстью, предопределяется у Эйзенштейна детским переживанием: мальчиком Иван становится свидетелем того, как умирает его мать, отравленная боярами, стремящимися только к эксплуатации российских богатств для своих собственных эгоистических целей. В возрасте семнадцати лет, приняв царский титул, Иван начинает воплощать свой замысел сделать Россию великой державой. У него на пути стоят различные силы: бояре, чью власть над земельной собственностью он стремится подчинить престолу, православная церковь, чьи богатства, земли и авторитет также подлежат ограничению, и, наконец, иностранные режимы на Востоке и Западе, которые ликвидируются им сначала в Казане, а затем на Балтийском море. Внутренние враги оказываются наиболее непреклонными противниками кампании Ивана; его характер

и его методы правления, по мере сопротивления им, становятся все более вероломными.

Оппозиция провоцирует кровавое возмездие Ивану. После отравления боярами жены Анастасии и предательства друга Андрея Курбского, Иван окружает себя грозным «поясом» царских приспешников, опричников, которые клянутся выполнять царскую волю, поставив государственные интересы выше личных, а преданность Ивану выше преданности собственным родителям. Когда церковь в лице его второго друга, монаха Филиппа, назначенного им митрополитом московским, грозит пойти против него, Иван казнит семью Филиппа. Когда бояре, возглавляемые тетей Ивана, Ефросиньей, и ее сыном Владимиром Старицким, пытаются организовать на него покушение, Иван хитростью устраивает так, что Владимир погибает вместо него. И когда (в нереализованной третьей части) ему кажется, что его новые друзья, командиры опричников Алексей и Федор Басмановы, обманывают его, Иван подстрекает сына Федора к убийству отца Алексея. В результате единственным верным другом Ивана, на которого он может рассчитывать, остается Малюта Скуратов, его шпион и палач. В конце третьей части Иван достигает своей цели сдвинуть границу до Балтийского моря; он находится на пике своей власти, но Россия лежит в руинах, пожертвовав всем для Великого Русского Государства.

Попытки интерпретировать этот фильм вызывают много вопросов. Хотел Эйзенштейн прославить или заклеить Ивана? Или и то, и другое? Или, может быть, ни то, ни то? Некоторые исследователи считают, что Эйзенштейн сконструировал политически консервативное повествование, потому что его в первую очередь интересовал эстетический эксперимент, а не политика, или потому что у него не было другого выбора, кроме как следовать линии партии. Другие придерживаются мнения, что авторитарная идея не имеет отношения к делу, и анализируют фильм относительно других философских, психологических и эстетических текстов. Наконец, третьи видят в трактовке Ивана – как одержимого своими мечтаниями вождя в первой и находящегося на грани нервного срыва убийцы во второй части – доказательство того, что к тому времени, когда Эйзенштейн взялся за вторую часть, он нащупал нерв, позволяющий ему критиковать правителя. Эти подходы, хотя и чрезвычайно любопытные сами по себе, недооценивают, впрочем, всю сложность фильма и истории его

съемок, многообразие его источников, многослойную, диалектическую структуру и, наконец, сплав истории, политики, психологии и эстетики в созданном Эйзенштейном образе Ивана как человека и царя.

Эйзенштейн стремился понять, как Иван Грозный стал Иваном Грозным. Этот вопрос переключается с другими вопросами – о том, как «Эйзенштейн стал Эйзенштейном», если цитировать одного из его учеников, как развивается человеческая личность, как формируются нации, как движется история и как мы можем понять наше индивидуальное и коллективное прошлое через искусство. Для этой цели Эйзенштейн рассматривает результаты насилия, мотивы к мести, сложные узы верности, связывающие отцов с сыновьями и сыновей с матерями, источники революционного преобразования и последствия революционных перемен, невозможность искоренить алчность, стыд, измену политическими средствами, а также необходимость в моральной оценке и индивидуальной ответственности. Он достигает этого, исследуя Ивана с различных перспектив, ориентируясь в конструировании его образа то на себя самого, то на своего отца или на своего знаменитого учителя Всеволода Мейерхольда, то на самого Сталина. Определенные элементы политического портрета, созданного Эйзенштейном, несомненно, несут в себе черты сталинизма; другие сцены ясно указывают на советский опыт террора, конформизма и коррупции. В его архиве также находятся материалы, из которых становится ясно, что, хотя Эйзенштейн и восхищался Иваном за его мечту о великой русской нации, он питал отвращение к насилию, разрушению, манипулятивным и демагогическим приемам, которыми пользовался Иван, чтобы воплотить эту мечту. Тем не менее он видел судьбу Ивана как трагическую, потому что тот страдал от угрызений совести и молил о прощении, в то время как Сталину были чужды подобные муки и однажды он даже лично признался Эйзенштейну, что считает Ивана недостаточно беспощадным и излишне склонным сомневаться в себе.

Эйзенштейн инсценирует эти темы, выстраивая свой портрет Ивана в форме фуги: Иван как тема и окружающие его персонажи, как повторение и варьирование этой темы. Конфликты с друзьями и врагами воплощают в себе внешние, историко-биографические конфликты, организующие действие, и одновременно отражают внутренние противоречия, которые он ощущает, реализовывая свою

программу; при этом каждый персонаж репрезентует различные проблемы и внутренние разногласия. Прав ли я, объединяя Россию? (С этим вопросом ассоциируется Анастасия.) Или я добиваюсь власти только ради своекорыстных целей? (Курбский.) Действую ли я сам по себе или моими руками действуют другие? И кто может судить меня? (Филипп.) Как далеко я готов пойти, чтобы удержать власть? (Ефросинья и Владимир Старицкий.) Не хуже ли революционный порядок того уклада, который он сверг? (Федор Басманов.) На чью верность я могу положиться? (Малюта.) Эти вопросы, впрочем, затрагивают только поверхность предлагаемой фильмом трактовки истории юного идеалиста Ивана, превращающегося в безжалостного тирана. Эйзенштейн хотел создать фильм, который бы заставил зрителей вскочить со своих мест и буквально пережить моменты откровения и трансцендентности. Развитие Ивана как индивидуума должно было отражаться в диалектическом процессе, позволяющем нам извлечь смысл из того, что мы видим на экране.

Эйзенштейн считал, что сила визуального образа в фильме начинается с умножения и интенсивирования уровней различных диалектических процессов, имеющих место в один и тот же момент времени. Диалектические аргументы, свободно используемые им для обозначения различных противоречий, структурируют повествовательную фугу в «Иване Грозном», его операторскую работу и свет, саундтрек, стиль актерской игры и движение, мизансцены и так далее, создавая визуальное пространство, наполненное разнонаправленными силовыми полями напряжения. Он называют эту интенсификацию «пафосом» и полагает, что, когда весь этот пафос достигнет критической точки, он взорвется своего рода синтезом, называемым им «экстазом», трансцендентным переживанием, генерирующим новые уровни понимания и диалектические силовые поля. Эйзенштейн никогда не отказывался от своего убеждения, что противопоставление образов на экране должно шокировать зрителя, заставляя его смотреть на мир по-иному, при этом он хотел придать таким противопоставлениям новую, менее прямолинейную и более сложную форму.

Наиболее значительное из этих диалектических построений он называл Grundproblem («фундаментальной проблемой»). Эйзенштейн верил, что просмотр фильма может вернуть нас к нашим ранним, инстинктивным, эмоциональным переживаниям и одновременно

задействовать нашу способность думать на более сложном, интеллектуальном и зрелом уровне. Задача художника заключается в том, чтобы добиться сразу двух вещей: тонких интеллектуальных сдвигов и активирования эмоциональных и дологических воспоминаний детства. Эйзенштейн структурировал биографию Ивана, чтобы проиллюстрировать эффекты этих различных уровней восприятия, сталкивающихся и смешивающихся в Иване как герое, одновременно также стимулируя инстинктивное и интеллектуальное восприятие у публики. Все основные поворотные пункты в жизни Ивана – каждый раз, когда он обращается к насилию или взывает к правосудию – происходят как преобразовывающие взрывы эмоций после определенного интенсивного наращивания конфликтов и противоречий.

«Иван Грозный» и сегодня производит впечатление, захватывая нас визуально именно в том смысле, как это предполагал Эйзенштейн, и сохраняя актуальность отраженных в нем конфликтов. Фильм поднимает важные вопросы, касающиеся политики, личной ответственности и человеческой природы, не предлагая при этом четкой позиции, позволяющей вынести приговор. Эйзенштейн считал, что люди разрываются между противоречивыми импульсами – стремлением к власти и состраданием, мстью и дружбой, чувствами и разумом, детскими переживаниями, преследующими человека во взрослом возрасте, – и он знал из собственного опыта, что идеалистические эксперименты, предпринимавшиеся в истории, были разрушены неожиданными последствиями. Вместе с тем он верил, что искусство имеет власть пробудить человечество к жизни, поднять его над ежедневной рутинной и трагедиями и, возможно, позволить нам достичь величия.

«Иван Грозный», фильм, не дающий простых ответов и четкой моральной оценки, был однозначным отклонением в сталинской России. Его экспрессивное упрямство, сама его неоднозначность утверждали право художника задавать трудные вопросы вместо того, чтобы предлагать утешительные решения. «Иван Грозный» – сложный фильм, потому что он отказывает нам в герое, с которым мы могли бы себя идентифицировать, но это и великий фильм, потому что он обманывает наши ожидания и заставляет понять, как происходит сосуществование лучших и худших сторон человеческой природы.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

- Киноведческие записки – № 38 – 1998.
Клейман, Н. Формула финала. – М. – 2004.
Козлов, Л. Производство во времени. – М. – 2005.
Подорога, В. Авто-био-графия. – М. – 2003.
Aumont, J. Montage Eisenstein. Paris, 1979.
Nesbet, A. Savage Junctions. London, 2003.
Neuberger, J. Ivan the Terrible. The Film Companion. London, New York, 2003.
Thompson, K. Eisenstein's Ivan the Terrible. Princeton, NJ, 1981.
Tsivian, Yu. Ivan the Terrible. London, 2002.

Падение Берлина (1949)

Мишель Кун

Снятый в период «малокартинья», в год, итогом которого стало всего 18 кинокартин, двухсерийный фильм «Падение Берлина» – это не просто фильм о войне. Режиссер Михаил Чиаурели, известный своими кинокартинами, прославляющими культ личности, посвятил этот классический экранный эпос с участием популярного исполнителя роли Сталина Михаила Геловани семидесятилетию вождя, завершив работу точно в день его юбилея. С тех пор фильм прошел различные этапы цензурирования и последующей реконструкции. На сегодняшний день существует версия длиной в 151 минуту, в которой все еще отсутствует эпизод встречи Алеши со Сталиным и членами политбюро для обсуждения военной стратегии. Фильм снимался отчасти с использованием реальных военных трофеев – например, танков. Даже в качестве киноплёнки в ход пошла конфискованная немецкая плёнка «Агфаколор», переименованная в «Совколор». Дмитрий Шостакович, впавший незадолго до этого в немилость за «формализм» и обратившийся в результате к сочинению музыки к кинофильмам, получил за свою работу Сталинскую премию. Хотя после разоблачений Сталина Хрущевым в 1956 году фильм был положен на полку, по выходе на экраны он имел огромный успех, попав в 1950 году на третье место по количеству проданных билетов (38,4 миллиона зрителей). «Главный критик страны» Сталин щедро восхищался «Падением Берлина» и даже, как сообщают, выражал зависть по поводу присутствия своего кинематографического двойника в Берлине после взятия Рейхстага. Фильм также получил приз в Карловых Варах в 1950 году.

Действие начинается незадолго до вторжения нацистов на советскую территорию: образцовый гражданин Алеша, стахановец-рекордсмен на провинциальном сталелитейном заводе, знакомится со школьной учительницей Наташей и влюбляется в нее. Даже до начала войны Алеша уже герой, которого чествуют за перевыполнение производственной нормы на политическом митинге (где Наташа произносит свою пламенную речь о достижениях социализма, завывая сердце Алеши) и посылают в Москву на встречу со Сталиным. Показательная биография Алеши, полностью отвечающая советским

стандартам, прерывается бомбардировкой его города. Он записывается в Красную Армию, в конечном итоге возглавляя акцию водружения советского флага над Рейхстагом, и превращается в соответствии с излюбленным сталинистским топосом, из локального героя труда в монументального героя войны. Но путь к кульминационной точке долг. По ходу действия фильм презентует нам серию драматических деталей: коварные махинации и интриги Гитлера и его советников; Сталин, контролирующий положение дел – больших и малых – с помощью своей черной записной книжечки; пленная Наташа, попадающая в концлагерь; Алешино участие в битве за Сталинград; Ялтинская конференция. Список можно породолжить: будучи настоящим эпосом, фильм включает в себя большое количество событий, наслаивающихся друг на друга в манере плутовского романа. В финальной сцене пути Алеши и Сталина снова пересекаются, когда вождь прилетает в Берлин, где солдаты союзников и освобожденные узники концлагерей собираются, чтобы приветствовать его. После долгих лет разлуки Алеша находит Наташу в толпе. Они бросаются друг к другу, но восторг их личной встречи отступает на второй план перед поклонением Сталину. Вырываясь из объятий Алеши, Наташа просит разрешения поцеловать Сталина. Как отмечает Ричард Тэйлор, она совершает этот почти религиозный акт, «как если бы искренне верующий поцеловал икону». В этот момент победа Сталина символически покидает пределы земного и приобретает божественный статус.

«Падение Берлина» рассказывает об участии Советского Союза в одном из наиболее значительных исторических событий двадцатого века, преследуя при этом две цели. С одной стороны, он пропагандирует победу в войне как личную заслугу Сталина, что знаменует собой ключевой поворот в культе личности в послевоенный период. Являясь знаковым текстом канонизации вождя, фильм играет важную роль в формировании этого культа как автономного, четко отделенного от довоенного культа Сталина в качестве преемника Ленина. Как считает Тэйлор, «Падение Берлина» представляет собой «апофеоз культа Сталина» в кино. Сталин единолично пожинает лавры за победу в войне и именно благодаря этому достижению получает божественный статус, закрепленный в соответствующей иконографии. Фильм демонстрирует неточные с исторической точки зрения детали, как, например, явление Сталина а-ля «бог из машины» в побежденном Берлине, в

качестве средств для достижения реальной идеологической цели – фикционализации Сталина как вездесущего божества (показателен в этом смысле известный лозунг «Сталин с нами!»). Его новый трансцендентный статус захватывает и прошлое, как если бы он был присущ ему всегда; на визуальном уровне это становится очевидным с самого начала фильма, когда Сталин виртуально «председательствует» на митинге в провинциальном городке, взирая на происходящее с гигантского портрета за спиной у Наташи. Сталин не просто держит под контролем штаб военных действий, он, как пишет современник фильма, критик Иосиф Маневич, невидимо участвует в делах советских людей, даже когда он напрямую не появляется на экране – особенность отношений между вождем и его народом, которую Маневич в 1953 году считает «правдоподобной».

С другой стороны, фильм интегрирует трения холодной войны в символику Второй мировой – анахронический жест, подразумевающий, что следующая война проистекает из предыдущей. Эта тенденция очевидна в ряде сцен и возвращающихся мотивов. Основной из них – ведущая позиция Советского Союза среди стран-союзниц, проявляющаяся в завоеванной советскими войсками победе, беспримерной выдержке и интеллектуальной мощи русских узников концлагерей, а также негативной роли отдельных гражданских групп западных союзников (к примеру, сотрудничество британских промышленников с Герингом).

«Падение Берлина» рассказывает об одном из наиболее значительных событий XX века как об эпизоде из биографии Сталина, что, в соответствии с логикой культа личности, являлось направляющим моментом телеологии советского социализма. Эта тенденция указывает на ключевой поворот в соцреалистическом нарративе после Второй мировой войны. В 1930-е годы, когда соцреализм стал основным художественным стилем, он определялся как репрезентация «реальности в ее революционном развитии». Его основной задачей было отразить социалистическую идеологию так, чтобы воспитать советского гражданина. После войны социализм был провозглашен достигнутым как прямой результат сталинского руководства. «Падение Берлина», вымысел, широко принимаемый за факт внутри сталинистской мифологии, точно документирует, как Сталин в качестве генералиссимуса привел Советский Союз к социализму.

На показательный статус фильма для позднего сталинизма указывают и некоторые другие признаки: прежде всего фокусирование внимания на Алеше, идеализированном позитивном герое, чье личное переживание войны акцентируется сильнее, чем коллективный опыт. Подвиги Алеши позволяют ему вступить в прямой контакт со Сталиным, который становится посредником, если не символическим режиссером, инсценирующим Алешины успехи. Другой распространенный прием, использованный фильмом, это феминизация Родины, позиционируемой в позднем сталинизме на стыке между промышленным городом и аграрным селом и воплощенной в «Падении Берлина» в образе Наташи (образованной провинциалки, выступающей по ходу действия в классической роли «барышни в затрудненных обстоятельствах», нуждающейся в защите), а также через подчеркнута индустриальный характер родного городка Алеши и Наташи.

Фильм дает представление о кульминационных моментах Второй мировой – как на линиях фронтов, так и в штаб-квартирах нацистского и советского командования. В соответствии с эпической формой, честь героя толкает его прочь от своих близких в пекло битвы. Он продвигается по опустошенным территориям для того, чтобы совершить серию эпизодических подвигов. Последний из них – битва на крыше Рейхстага и водружение на нем советского флага – образует символическое завершение, освобождая солдата от его государственного долга и позволяя ему соединиться с возлюбленной. Война практически отодвигается на второй план. Как поясняет Славой Жижек, «"Падение Берлина" – история воссоединения пары; Вторая мировая война служит препятствием, которое следует преодолеть, чтобы обрести любовь, подобно тому, как средневековому герою надо было убить дракона, чтобы заполучить томлящуюся в замке принцессу».

Даже если согласиться с тем, что история войны подчинена истории любви Алеши и Наташи, фильм, несомненно, опирается на ключевые элементы жанра военного кино. Действующие лица представляют собой карикатурные типы «Плохие» появляются в образе дерганного, крысообразного Гитлера, облаченного в немецкий народный костюм толстяка-декадента Геринга и английского промышленника-«буржуя». Красная Армия состоит из молодцов, в которых легко узнаются представители «семьи народов». Однако в отличие от фильмов, снятых во время Второй мировой, изображение

немцев неоднородно; в «Падении Берлина» порочная суть нацизма концентрируется непосредственно в Гитлере, а также его советниках, военных офицерах и охранниках концлагерей. Гражданское население Германии и молодые солдаты, хотя им отдается не так много экранного времени, представлены как жертвы Гитлера, используемые им в качестве заложников и трагически теряющие свои жизни в уже проигранном деле (например, в сцене затопления берлинского метро).

Питер Кенез выделяет ряд общих характеристик военного фильма, с помощью которых «Падение Берлина» моделирует свою тематику. Речь идет, к примеру, об экстремальном проявлении патриотизма, личной жертве за Сталина и Родину как высшие приоритеты, приглушении роли коммунистической партии и совершении сказочных подвигов совместными усилиями представителей различных национальных республик.

Советское кино, склоняющееся к растушевыванию границы между вымыслом и документом, было уникальным средством для выражения фантастических успехов социализма в послевоенный период. Советские документальные фильмы часто содержат инсценированные эпизоды, а художественные – воспроизводят реальные события и иногда даже включают в себя документальный материал. Не случайно, что фильм получил определение «художественно-документальная киноэпопея». Ричард Тэйлор и Александр Прохоров отмечают, что на режиссера Михаила Чиаурели повлияло эпическое документальное кино Лени Рифеншталь. «Падение Берлина» вольно обращается с большинством исторических деталей ради своей идеологической цели. Хотя советское кино известно своими радикальными, реалистическими изображениями войны, снятыми непосредственно в военный период, «Падение Берлина» четко маркирует возвращение сталинистского кинематографа к довоенному пристрастию к сказкам, дающим фантастическую картину реальности.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Жижек, С. Семья, либидо и история: Теоретические заметки / Пер. Н.Цыркун // Искусство кино. – № 6. – 2007.

Маневич, И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. М.: Госкиноиздат, 1953.

Kenez, P. Films of the Second World War // Anna Lawton (ed.): The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema. Routledge, London, 1992. P. 148–171.

Prokhorov, A. Size Matters: The Ideological Functions of the Length of Soviet Feature Films and Television Mini-Series in the 1950s and 1960s // Kinokultura 12 (April 2006).

Taylor, R. Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany. Second Revised Ed. I.B. Tauris, NY, 1998.

Taylor, R. Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults // R. Taylor, D. Spring (eds.): Stalinism and Soviet Cinema. Routledge, NY, 1993. P. 69–89.

Turovskaya, M. Soviet Films of the Cold War // R. Taylor, D. Spring (eds.): Stalinism and Soviet Cinema. Routledge, NY, 1993. P. 131–141.

Кубанские казаки (1949)

Наталья Рулева

Фильм Ивана Пырьева «Кубанские казаки» давно стал классикой советского кино, а песни, написанные для него Исааком Дунаевским, такие как «Ой, цветет калина» и «Каким ты был – таким остался», – поистине народными. Сюжет фильма прост. В его основе две любовные истории: между председателями двух передовых колхозов, героями труда Гордеем Вороном (Сергей Лукьянов) и Галиной Пересветовой (Марина Ладынина), и между передовыми работниками этих же колхозов, Николаем (Владлен Давыдов) и Дашей (Клара Лучко). Ворон никак не может признаться в любви Пересветовой, а Николай упорно добивается руки и сердца Даши. На пути Николая встает Ворон, который не хочет отпускать свою лучшую работницу в соседний колхоз. В конце концов, все разрешается наилучшим образом, и обе пары начинают готовиться к свадьбе. Большею частью действие разворачивается на осенней межколхозной ярмарке, где прилавки ломятся от разнообразных товаров. Председатели колхозов соревнуются в снижении цен: только чтобы побольше продать! Радостные труженики отдыхают в полную силу: катаются на каруселях, смотрят фильмы, наслаждаются выступлениями коллективов художественной самодеятельности и т. д. На поле, где пшеница льется рекой с комбайнов на грузовики, здоровые и счастливые колхозники работают с неиссякаемым энтузиазмом. Картина переполнена чрезмерным оптимизмом. Трудно представить более красочную колхозную жизнь.

Несмотря на незатейливый сюжет, фильм «Кубанские казаки» неоднозначно оценивался и оценивается разными критиками – как в России, так и на Западе. В советские времена одни считали его «эталоном» советской музыкальной комедии, другие критиковали за «поверхностность» персонажей, отсутствие «подлинного драматизма» в конфликте, «легкомысленное комикование», «крикливость» и «излишнюю интенсивность, ядовитость тонов». На Западе фильм обвиняли в пропаганде, лакировании действительности, интерпретировали в духе «революционного романтизма» и даже описывали как «радикальное», «сатирическое» произведение. Однако постараемся понять, каким образом, казалось бы простой, сюжет мог спровоцировать такие

разные точки зрения, а также, что именно в этом фильме продолжает привлекать зрителей.

Защитники фильма «Кубанские казаки» утверждают, что эта картина представляет собой один из лучших образцов советской музыкальной кинокомедии – жанра, который начал формироваться до войны с выходом фильма «Веселые ребята». Вот как «Кубанские казаки» описаны в «Истории советского кино: 1941–1952», опубликованной в 1975 году:

«С самого начала в ритме музыки И. Дунаевского был задан тон этой веселой мажорной картине-оперетте, картине-праздничному ярмарочному действию. Сбор урожая, все убыстряющийся ритм работы, поют женский хор и мужской. Как на сцене театра, с одной стороны – женская половина, с другой мужская. А сценой для них является вся степь [...] Это выражение режиссерского представления о праздничности, красоте, богатстве».

Очевидно, что некоторые советские критики ценили именно такое чрезвычайно яркое, избыточное изображение колхозной жизни, которое они считали оправданным законами жанра. Их более идеологически настроенные коллеги сталинских времен отмечали достижения картины с точки зрения так называемой «теории бесконфликтности», сформулированной критиком Ереминым в своей статье в 1948 году (за год до выхода фильма): «Не зрелище-сатира, а зрелище-карнавал, жизнерадостная, содержательная шутка, веселое музыкальное действие – вот те формы советской комедии, которые могут иметь наибольшую перспективу в обществе, вытравляющем в себе те “вечные” конфликты и “проклятые вопросы”, и драмы, которые были порождением старого общества и которых не будет в великом коммунистическом содружестве свободных людей».

Стремление избежать изображения существовавших конфликтов и проблем было характерно для многих произведений того времени, что и неудивительно, так как этого требовала партия и сам товарищ Сталин. В этом смысле фильм «Кубанские казаки» полностью соответствовал требованиям резолюции Центрального комитета от 4 сентября 1946 года, которая, кроме всего прочего, критиковала фильм Леонида Лукова «Большая жизнь» (1939) за недостаточное изображение достижений современной техники, за показ рабочих, живущих в грязных, полуразрушенных бараках, и советских людей, которые

сотрудничали с фашистами во время войны, а также за недостаточное внимание к руководящей роли партии. Как отмечает Питер Кенез, после выхода этой резолюции подобные замечания распространились на все фильмы вообще, поэтому с 1946 года и до смерти Сталина советский кинематограф стал изображать не реальную жизнь, а воображаемую. С точки зрения этих требований, «Кубанские казаки» тоже были эталоном: современная колхозная техника показана в работе на полях, колхозники живут и работают в необычайном достатке и благополучии, и самое главное – фильм прославляет идею победоносного развития советского общества, ведомого партией. Недаром Иван Пырьев был четырежды награжден Сталинской премией.

С приходом к власти Хрущева, фильм выпал из милости партийного руководства и стал критиковаться за фальшивое и приукрашенное изображение действительности. В выступлениях Н.С. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» фильм «Кубанские казаки» назван «слащавым, притворным, фальшивым и в этом смысле чуждым вкусам советского народа». Такая критика была справедлива с той точки зрения, что в картине не было и доли правды. В то время, когда в реальной жизни с Кубани высылали целые деревни на север за невыполнение плана по сбору зерна, в Пырьевской интерпретации – колхозники награждаются за перевыполнение плана. Эта комедия настолько же далека от реальной действительности, насколько перенасыщена настроением радостных побед и достижений.

Именно на это указывает в своем анализе Ричард Тэйлор, который пишет, что часто фильм неверно характеризуется как стереотип «колхозного мюзикла» или пример фильма в жанре соцреализма. Тэйлор соглашается с тем, что фильм представляет собой отход от какого бы то ни было «реализма» и обращение к «революционному романтизму», что происходит именно благодаря наличию в нем избыточного *joie de vivre*. Избыток радости жизни, романтически идеализированное изображение колхоза и полное отсутствие даже минимального правдоподобия в изображении реальных трудностей на Кубани приводят Тэйлора и других критиков к заключению, что фильм не соответствует требованиям соцреализма, а скорее может быть описан в рамках революционного романтизма.

Самая, пожалуй, неожиданная оценка «Кубанским казакам» дана Джоном Хэйнсом, который интерпретирует фильм как сатирическое произведение, наиболее радикальное из всех фильмов Пырьева. Хэйнс находит в фильме пессимизм и реализм в изображении отношений полов мужчин и женщин. С его точки зрения, фильм показывает реально существующую «войну-трение» между полами. Таким образом, вместо официально провозглашенного равенства фильм разоблачает подчинение женщин мужчинам. Оценка Хэйнса, безусловно, интересна, но трудно представить себе, что фильм создавался как сатирическое произведение, учитывая, что и сам Хэйнс уподобляет музыкальные комедии Пырьева голливудским фильмам, так как и те и другие преследуют «чистое развлечение».

Фильм «Кубанские казаки» не ставит своей целью отражение реальной жизни кубанских колхозников. Он изображает желаемое, воображаемое, а не действительное. Картина построена по принципу чрезмерного преувеличения реального и сверх-отождествления с идеей победоносного развития социалистического колхоза и сталинской коллективизации (желаемого). До крайности преувеличены достижения кубанских колхозников, приукрашен их стиль жизни и т. д. Именно поэтому фильм расценивается критиками или как комедия (жанр которой предполагает преувеличение), или как пропаганда (которая также строится по принципу преувеличения), или даже как «сатирическое произведение» (хотя эту оценку мы не разделяем). Именно это избыточное изображение действительности и лежит в основе фильма. В сталинские годы этот избыток интерпретировался как «комедия» (в СССР) или как «пропаганда» (за пределами СССР). В постсоветском пространстве этот избыток воспринимается иронически, а именно в качестве стеба.

Определение стебу дает Алексей Юрчак: «Стеб – это особая форма иронии, [...] [которая] требует такой степени чрезмерного отождествления с предметом, личностью или идеей, [...] что невозможно сказать либо это откровенная, чистосердечная поддержка, тонкая насмешка, или своеобразное сочетание обеих». В качестве примера он приводит тексты художников соцарта Комара и Меламида, митьков, Д.А. Пригова и многих других. Он также показывает, что в годы позднего социализма стеб вошел в обиход и многие говорили на языке стеба, чтобы выразить иронию, используя клише официальных

партийных документов и речей. Для стеба характерно то, что такие высказывания находятся одновременно и «внутри», и «снаружи» официального авторитарного дискурса. Они строятся по принципу деконтекстуализации, использования авторитарного дискурса в другом, чуждом контексте, который выявляет абсурдность первоначального высказывания. Особенно это видно в текстах, построенных на клише, повторениях, кочующих из одного авторитарного текста в другой. В период позднего социализма стиб становится не столько прерогативой писателя, сколько читателя, который иронически интерпретирует партийные бумаги и документы, сознательно смещая их значение. Для того, чтобы такое ироническое прочтение было возможно, текст должен содержать в себе определенный избыток или преувеличение.

«Кубанские казаки» – характерный пример такого текста. Созданный в период позднего сталинизма с целью пропаганды, фильм приобретает новое ироническое значение в период позднего социализма и особенно постсоветское время. Сверх-отождествление с идеей победоносного развития социализма видится современному зрителю, знакомому с работами Комара и Меламида, Пригова и митьков, как стиб, иронический комментарий. В этом смысле, фильм «Кубанские казаки» интересен как с точки зрения советского, так и постсоветского контекста и дискурса.

Литература

История советского кино: 1941–1952. В 4 тт. – Том 3. – М.: Искусство, 1975. – С. 130.

Юрнев, Р. Кинокомедия // Очерки истории советского кино: 1946–1956. – Т. 3. – М.: Искусство, 1961. – С. 144.

Haynes, J. *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema*. Manchester University Press, Manchester, New York, 2003. P. 136.

Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. I.B. Tauris, London, New York, 2001. P. 195.

Taylor, R. *Singing in the Steppes for Stalin: Ivan Pyr'ev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema* // *Slavic Review*, 58:1, (Spring 1999), p. 143–159.

Карнавальная ночь (1956)

Мила Федорова

«Карнавальная ночь» – первый из двух культовых новогодних фильмов, снятых Эльдаром Рязановым (вторым в 1975 году станет «Ирония судьбы, или С легким паром»). До 1956 года новогодних фильмов в советском кинематографе практически не существовало: свободный дух карнавала, разрушающий барьеры, убивающий страх, не сочетался со сталинской эпохой.

«Карнавальная ночь» – фактически дебют режиссера в игровом кино: его самый первый фильм, музыкальную комедию «Весенние голоса» критики считают «разведкой боем». Однако даже по этому «преддебюту» директор киностудии, режиссер Иван Пыр'ев угадал юмористический талант автора. Рязанову, к его неудовольствию (он не собирался связывать свою жизнь с легким жанром и готовился ехать на Камчатку снимать кино о героических буднях), был поручен фильм-концерт о новогоднем празднике в Доме культуры. Формальным организующим сюжетом должна была стать история борьбы молодых сотрудников дома культуры с бюрократом Огурцовым, который пытается руководить постановкой новогоднего карнавала. На роль Огурцова был приглашен Игорь Ильинский, и фильм сразу перешел в другой разряд. По свидетельству Ильинского, сюжет быстро перекрыл концерт благодаря импровизациям, удачно найденным психологическим деталям, и фильм закружился в напряженном темпе. Песни из фильма (самая знаменитая – «Пять минут») моментально стали шлягерами, зрители сразу же полюбили и их исполнительницу, Людмилу Гурченко, в которой узнавали «классную девчонку, словно из какой-нибудь нашей компании».

Все действие происходит в одном месте – в Доме культуры: снимали не в павильоне, а в интерьере Театра Советской Армии, но, благодаря работе оператора Аркадия Кольцатого, не возникает ощущения тесноты и замкнутости. Ракурсы съемки выбраны так, что зритель фильма как бы сам оказывается участником карнавала среди веселящейся публики. Единство времени также почти соблюдено: фильм разворачивается хронологически последовательно и охватывает два дня подготовки к карнавалу, а также сам карнавал. Социальный конфликт развивается

параллельно с любовным: монтер Гриша, влюбленный в Леночку, пытается объясниться ей в любви.

Главный герой, вокруг которого разворачивается действие, – бюрократ Огурцов в исполнении Ильинского. Актер, уже сыгравший роль бюрократа Бывалова в знаменитом фильме Григория Александрова «Волга-Волга», боялся тиражировать готовый образ. Но вместе с молодым режиссером они нашли новую интерпретацию роли: они решили сделать Огурцова «не дежурным вульгарным комиком, а серьезным демагогом, поучающим невеждой».

Огурцов в интерпретации Рязанова и Ильинского парадоксален. Его главная претензия тавтологична – он выступает против превращения карнавала в балаган; его главная мечта оксюморонна – серьезно повеселиться. Он впервые появляется в фильме с речью о том, что советским людям незачем скрывать свое лицо, при этом зритель обнаруживает, что его собственное лицо закрыто маской – той самой, что является объектом критики. Позже герои на карнавале делают вид, что принимают самого Огурцова за его маску: «До этого бы даже сам Огурцов не додумался!» – восклицают они, когда он намеревается выступить с докладом. Огурцов – маска вечного бюрократа. Он требует от артистов «типичности», указывая тем самым на типичность проблемы, которую сам и представляет. Он «раздвигает» границы фильма, появляясь после надписи «Конец», чтобы успеть прокричать, что все показанное не имеет к нему никакого отношения (в 1986 году ложная концовка обманула оператора телевидения, обрубившего фильм сразу после первого «Конца»).

Главный парадокс фильма в том, что именно основной противник карнавала и делает его смешным. Огурцов задает те рамки, создает те препятствия, в борьбе с которыми и складывается спектакль «Ансамбль пенсии и пляски», выступление пьяного лектора, наконец, фокусы самого Огурцова, гораздо более эффектные и неожиданные, чем у настоящего фокусника – самые выигранные номера представления. Так, в эпизоде с клоунской репризой смешна не сама реприза, а именно превращение ее в доклад о не искорененном пока легкомыслии молодых людей. Смешны не столько молодые веселые герои, сколько нелепый Огурцов с его двойным статусом – разрушителя и центра карнавала. Никто до Огурцова не видел артистического потенциала библиотекарши и бухгалтера. Он – как Дед Мороз, точнее – анти-Дед Мороз. Он

помогает всем героям найти друг друга: соединяет пожилую пару и дает шанс робкому Грише показать себя находчивым и заслужить долгожданный поцелуй Лены.

Огурцов открывает новое комическое измерение, сталкивая бюрократические стандарты со стереотипами новогоднего праздника: «На сцене.. стоит терем-теремок, из терема выходит.. – все привычные ожидания (медведь, Дед Мороз) опрокидываются: – выходит докладчик». Так что вопрос «Зачем на бал пришел медведь?» в басне, прочитанной бухгалтером, кажется риторическим: конечно же затем, чтобы бал состоялся. Огурцов – как гетевский герой, что «вечно хочет зла и вечно совершает благо», стремится к серьезности и заставляет всех смеяться.

Значительная часть комедии разворачивается на языковом уровне. Именно бюрократический язык Огурцова, неуместный в свободном карнавале, является постоянным источником смеха: «Заслушаем клоунов», – милостиво предлагает он. А докладная записка-жалоба о срыве серьезного мероприятия представляет собой рассказ, по абсурду сравнимый с хармсовским (такая же попытка уложить веселую свободу жизни в жанр докладной записки будет сделана в фильме Георгия Данелии «Я шагаю по Москве» героем Ролана Быкова).

Комичность Огурцова – в его неспособности различать буквальный и переносный смысл слова, при том, что он постоянно задействует оба: «прямое попадание в ящик» из его докладной записки – контаминация двух идиом – «прямое попадание» и «сыграть в ящик». На комплимент «Не зря.. поработали серым веществом головного мозга» он обижается: «Не такое уж оно у меня серое!» Огурцов постоянно возвращается к проблеме слова, высказывания. «Танец – о чем говорит?» – требует он ответа.

Задолго до официального возникновения деконструктивизма фильм становится исследованием штампов, заставляя соотносить их привычную бюрократическую метафоричность с буквальным смыслом: «Вот эта ваша музыка, дает она что?.. Надо, чтобы музыка тебя брала, надо, чтобы она тебя вела, но в то же время и не уводила».

Несмотря на то, что фильм – сатира о бюрократе, социальная критика не касается «верхов»: Огурцов – не директор Дома культуры, а лишь исполняющий обязанности; начальство – товарищ Телегин с

супругой, вопреки его опасениям, веселится вполне благосклонно, в частности и за счет Огурцова.

Параллельно с критикой бюрократизма развивается другая комическая линия – любовная: единственное препятствие к соединению героев – занятость героини и робость героя. Социальный и личный конфликты смыкаются кольцевым мотивом фильма – темой широко-вещания. То, что предназначено для конкретного адресата, становится общим достоянием. Но если для личных проблем это разрушительно (для героя обидна ошибка Лены, включившей микрофон), то в заключительной сцене громкая связь оборачивается ко всеобщему удовольствию разоблачением антагониста, над которым смеются всем миром.

Проблема Гриши тоже языковая, связанная с невозможностью личного высказывания. Один из способов объясниться в любви для героя – прибегнуть к посреднику. В качестве посредника («помощницы», вызывающей мгновенную ревность героини) вначале выступает техника, – но она же и предает. Мотив отчужденности записанного слова усиливается тем, что Огурцов принимает признание героя за трансляцию Шекспира. Любовная линия развивается в песнях, темой которых служит проблема объяснение в любви («Я не знаю, как начать...»). Другой возможный посредник – маска: чтобы объясниться Лене, Гриша переодевается собственным дедушкой. Признание в любви для него возможно, только если произнесено не от своего лица.

Инициацией Гриши становится сам опыт карнавала: борьба с бюрократом, а главное – публичное выступление. Выход, который он в конце концов находит, – не носить маску, а быть тем, кто ты есть, и не бояться признаться публике, что в первый раз и объясняться в любви, и выходить на сцену (эти поступки приравниваются друг к другу) очень страшно. В конце фильма Леночка и Гриша даже меняются местами: «Откуда эта робость и нерешительность?» – спрашивает уже он.

Карнавал, как ему и положено, сопровождается постоянными переодеваниями – и обменом ролями: юность маскируется под старость, пожилые влюбляются. Серьезные люди с солидными профессиями в Доме культуры превращаются в артистов. Даже песни в фильме – песни о карнавальных переодеваниях: например, песня о неузнанной боярышне-работнице питания, которую исполняют официантки.

С неожиданным переворачиванием гендерных ролей связан и важный лейтмотив фильма – поцелуи. Несколько раз автор фильма прибегает к одному комическому приему: неожиданному поцелую между мужчинами. Советский кинематограф 1950-х трудно заподозрить в гендерной двусмысленности, но мужские поцелуи повторяются трижды: уборщик целует Гришу вместо убежавшей Леночки, пьяный докладчик пытается целоваться с каждым встречным, и эпизодическая сцена – девушка, ускользнувшая от двух поклонников, которые затем сталкиваются друг с другом в поцелуе. Наконец, когда зритель уже практически удостоверился в обреченности гетеросексуальных поцелуев, ожидание Гриши, затянувшееся на весь фильм, разрешается: он получает поцелуй от Леночки.

Комичен не только действительный видеоряд, но и воображаемый: когда секретарша приносит застрявшему в лифте Огурцову сосиски с макаронами, которые она специально попросила вместо капусты, перед глазами зрителя невольно встает образ Огурцова, поедающего макароны через дырочки в решетке.

«Карнавальную ночь» можно отнести к жанру метаспектаклей – фильм о съемке фильма, спектаклей о постановке спектакля. В российском кинематографе она продолжает традицию «Цирка». Такова же тема английского «Влюбленного Шекспира» (1998, Джон Мэдден) – продолжается, по словам Огурцова, «передача Шекспира!» Во всех этих фильмах нагнетается ощущение, что провал спектакля неизбежен: одно несчастливое обстоятельство следует за другим. Но представление всегда чудесным образом осуществляется. Ощущение радости, оптимизма «вне социалистического реализма» надолго сделало фильм любимым, как отмечают многие авторы сборника «Необъятный Рязанов».

Цитаты из «Карнавальной ночи» без труда узнаются в более поздних советских фильмах: Леночка ссылается на занятость в ответ на предложение Гриши поговорить наконец серьезно; этот конфликт отзовется в другом новогоднем фильме – «Чародеи» (1982, Константин Бромберг), где директор института Шамаханская (Екатерина Васильева) таким же образом будет уклоняться от ухаживаний мага Киврина (Валентин Гафт). И герой Фарады, гость с Юга в «Чародеях», как эхо, отвечает заблудившемуся среди декораций докладчику из «Карнавальной ночи»: «Люди – ау!».

В позднем советском кинематографе, как отмечает Биргит Боймерс, можно выделить два основных типа новогоднего торжества. И в «Иронии судьбы, или С легким паром», и в «Старом Новом годе» Новый год показан как домашний, камерный праздник. В обоих фильмах празднование в узком семейном кругу ведет к конфликтам, к разрывам, к обнажению противоречий, обычно скрытых.

Другая традиция, изображающая Новый год как общее, шумное торжество, начинается именно с «Карнавальная ночь», ставшей источником заимствований. В фильме «Эта веселая планета» (1973, Юрий Сааков, Юрий Цветков) в новогоднюю ночь оказываются преодолимыми границы не только между людьми, но и между разными мирами: к торжеству присоединяются даже инопланетяне. В «Чародеях» конфликты между героями разрешаются, когда все сотрудники института Чародейства и Волшебства собираются вместе на новогодний праздник. Тему карнавальная феерии в постсоветском кинематографе продолжает фильм «Операция “С Новым годом”» (1996, Александр Рогожкин), где общему веселью не мешает даже то, что Новый год герои встречают в больнице. По этому канону, именно карнавал, общий праздник с его веселой путаницей, соединяющий всех участников, отражает подлинный дух Нового года. Интересно, что оба новогодних канона сформированы в советском кинематографе Эльдаром Рязановым.

Литература

Аксенов, В. Из ниоткуда в никуда // из кн. Необъятный Рязанов – М., 1997. – С. 17.

Громов, Е.С. Комедии и не только комедии. Кинорежиссер Эльдар Рязанов // М., 1989. – С. 80.

Ильинский И. Атмосфера творчества // из кн. Необъятный Рязанов – М., 1997. – С. 14.

Beumers, B. Father Frost on 31 December: Christmas and New Year in Soviet and Russian Cinema // Christmas at the Movies. Ed. By M. Connolly 2000.

Весна на Заречной улице (1956)

Денис Янзблад

«Весна на Заречной улице», вторая совместная работа режиссеров Марлена Хуциева и Феликса Миронера (последний выступил здесь также как сценарист), стала поводом для того, чтобы выплеснуть на экран целую серию позитивных и жизнеутверждающих, но остающихся при этом реалистичными картин современной советской жизни, характерных для кинематографа оттепели. Действие происходит в неприглядном безымянном провинциальном городке на Украине (съемки проводились в Запорожье). Таня, строгая молодая учительница, только что отучившаяся в пединституте, приезжает по распределению преподавать русский язык и литературу в вечернюю школу рабочей молодежи. Ее ученики – не особенно заинтересованные в предмете, недисциплинированные и часто грубоватые – работают днем на сталелитейном заводе. Утомленные после долгого и тяжелого рабочего дня, они не видят смысла в том, чтобы учить наизусть стихи Пушкина. В то же время симпатичный рабочий-литейщик Саша не остается равнодушным к новой учительнице и начинает уделять больше внимания посещению занятий и учебному процессу, чтобы завоевать Танино сердце.. Это описание напоминает ничем не примечательную романтическую мелодраму о двух молодых людях из различных социальных слоев, которые знакомятся и влюбляются друг в друга, несмотря на препятствия, которые ставит им их окружение. Но «Весна на Заречной улице» представляет собой намного больше, чем можно было бы подумать, исходя из сюжета. Новое в своей правдивости изображение «рабочего рая» тронуло публику. Фильм подчеркнул ценность тех черт, которые советские люди считали своими главными качествами – простоты, общительности, дружбы, любви к Родине – через привлекательных героев и светлый, более свежий визуальный стиль, чем в сталинскую эпоху.

Самая очевидная и важная тема в фильме – классовые различия в советском обществе и возникающие на их фоне конфликты. Это был мотив целого ряда оттепельных мелодрам, но ни одна из них не подходила к этому чувствительному и идеологически взрывоопасному вопросу более откровенно, чем «Весна на Заречной улице». Реанимация

увядающей идеологии, особенно для молодых людей, была постоянной заботой советского руководства после смерти Сталина. Таким образом, важная функция этого фильма состоит еще и в том, чтобы указать труженикам и труженицам достойное место в социалистическом обществе.

Совершенно очевидно, что Таня не пролетарка, а представительница типичной «русской» интеллигенции, безусловно, элитарная и чувствующая себя неуютно среди «простых слоев», хотя и мягкая в своем сердце. Будучи поначалу сконцентрированной на себе, Таня не проявляет никакого интереса к жизни своих учеников и двойному грузу семейных и производственных обязанностей, который лежит на многих из них. Для Тани тот факт, что ученики иногда засыпают во время урока и сопротивляются ее авторитету, является признаком их социальной и интеллектуальной неполноценности (в одной из запоминающихся сцен Таня, делая переключку, заставляет подняться с места женщину, не подозревая, что у той большой срок беременности). Ориентируясь строго на программу, она проходит с учениками писателей-классиков XIX века – Пушкина, Лермонтова, Грибоедова – рассказывая о них в вычурной, безличной манере. Она посещает вечера в заводском клубе, но не дает приглашать себя на танец, оставаясь стоять в сторонке и безучастно наблюдая за весельем.

Фигура ее антагониста Саши стала настоящим откровением: рабочий, разрывающийся между гордостью за свой труд и ясным, не скрываемым им пониманием, что многие сограждане, подобно Тане, считают, что он находится в самом низу социальной иерархии. Может показаться странным, что его влечет к замкнутой и холодной учительнице. Конечно, она хороша собой, но главную причину ее привлекательности для Саши следует искать в том, что в ней воплощается его глубоко затаенная страсть к знаниям и культуре, хотя публично он и иронизирует над учебой.

Одна из лучших сцен фильма разыгрывается, когда Саша под предлогом совместного разбора уроков посещает Таню в доме своей бывшей невесты Зиной, где та снимает комнату. Таня просит его подождать и включает радио, где начинается транслироваться концерт по заявкам, в котором звучит заказанный ею фортепьянный концерт Рахманинова. Музыка захватывает молодую женщину, она расцветает, на ее лице появляется восторг. Саша наблюдает за ней в смутении, а

затем неслышно покидает комнату: она слишком увлечена, чтобы это заметить. За дверью, в незабываемом крупном плане Саша обдумывает то, что он только что увидел, и уходит, не говоря ни слова разгневанной Зине и ее матери. В типичной мелодраме 1930-х Саше бы доверили спасение Тани от самой себя, но «Весна на Заречной улице» смело оставляет открытым вопрос о том, кто кого «улучшил».

Живучесть «мещанства» показана на примере второстепенных героев – Зиной и ее матери Марьи Гавриловны. Как пишет Елена Зубкова в своей истории советской послевоенной культуры, страх перед материализмом и мещанством, более характерный для революционной романтики 1920-х годов, снова ожил в 1950-е, имея под собой, несмотря на несколько навязчивый характер, определенное рациональное основание. Дом Марьи Гавриловны уютен до слащавости и перенасыщен материальными благами и предметами кича. Мать и дочь гордятся тем, как они оформили предназначенную для жильцов комнату: Тане приходится буквально отвоевывать в ней место для своих личных вещей, в особенности портретов писателей-классиков. Сашин друг Юра, которого интересует только спиртное, «девочки» и песни, также может быть причислен к представителям «мещанства». Будучи водителем грузовика, он, в отличие от Саши, не принадлежит к семье квалифицированных рабочих. Его «хобби» – сплетни и интриги. В конце концов, Саша отвергает Зину и Юру (последнего – особенно эффектно, сталкивая его в реку после очередного отпущенного им саркастического замечания в адрес Тани). Таким образом, в финале «мещане» выпесняются на периферию социальной общности, в то время как в начале фильма они стояли в ее центре (Марья Гавриловна устраивала у себя вечер для молодежи с большим количеством угощений и напитков).

Программа на будущее заявлена четко: «смычка» между интеллигенцией и рабочими, но не через партийные митинги или идеологическую работу. Фильм скорее подчеркивает важность простых человеческих контактов, ведущих к пониманию. В конце фильма Таня выходит из своей раковины и открывается возможностям новой жизни. Заречная улица преобразуется: обещание весны сбылось, и героиня может начать роман с достойным (и привлекательным в своей грубоватой шероховатости) молодым человеком. В свою очередь Сашу вдохновляет пример Таниного друга детства Коли (который теперь

работает инженером на том же заводе), доказывающий, что рядовой рабочий может достигнуть успехов в учебе и что вечерняя школа, завоевание советского общества, – это первый важный шаг к получению высшего образования в техническом вузе.

«Весна на Заречной улице» также важна для утверждения здоровой – но не слишком официозной! – модели молодежной культуры в отличие от западных моделей, нашедших последователей среди советской молодежи, начиная с поздних 1940-х годов, и подталкивающих советское кино к поиску достойных альтернатив. У рабочей молодежи в «Весне на Заречной улице» не так много возможностей занять себя в свободное время (как многозначительно говорит Юра в начале фильма, предыдущая учительница сбежала в том числе и из-за отсутствия телевизора). Чтобы провести досуг, они полагаются на социальные контакты и традиционные русские развлечения, такие как прогулка, музыка и выпивка. В двух случаях мы видим, как они танцуют – у Марьи Гавриловны и в заводском клубе: разумеется, никакого джаза или энергичных танцевальных движений, просто звучит веселая музыка, и люди откровенно получают удовольствие. Прелести непотребительского образа жизни представлены как можно более привлекательно.

Наконец, «Весна на Заречной улице» важна как фильм, пересматривающий данное соцреализмом обещание новой прекрасной жизни и отклоняющийся в своем стиле от визуального корсета этой художественной доктрины. Конечно, сияющая гигантская фабрика и сильно эстетизированный литейных цех вызывают в памяти фильмы об индустриализации начала 1920-х – конца 1930-х годов. Чистая коммунальная квартира, в которой ближе к финалу Таня получает комнату, имеет мало общего с убожеством и перенаселенностью реальных коммуналок. Все это фантастические элементы социалистического мира иллюзий. Но в отличие от соцреалистического кино, «Весна на Заречной улице» показывает также рытвины и ухабы советской жизни – как в прямом, так и в переносном смысле. Так фильм хочет донести до зрителя идею легитимности стремления к лучшим жизненным условиям, лучшему образованию, лучшей работе и более счастливой жизни.

«Весна на Заречной улице» действительно стала знаком наступления весны и отказа от помпезности и фальши сталинистских киносказок. Фильм Миронера и Хуциева создал новый тип иллюзорного мира – мира, находящегося во власти зрителей, а не за пределами достижимого.

Когда советская кинопродукция оправилась от сталинизма, кинозрители снова получили выбор, и их выбор в данном случае был сделан в пользу этой картины. В 1956 году он оказался на девятом месте по кассовым сборам (30,6 миллионов зрителей). На Московском фестивале в 1975 года фильм занял первое место. Сегодня, более пятидесяти лет спустя, независимо от времени года, этот фильм часто повторяется по российскому телевидению и пользуется популярностью у всех возрастов. До сих пор это как глоток свежего воздуха.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Александрова, Н. Весна на заречной улице // Российский иллюзион – М.: Материк, 2003.

Трояновский, В. Кинематограф оттепели. – М., 1996.

Черненко, М. Марлен Хуциев. Творческий портрет. – М.: Искусство, 1988.

Woll, J. Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. I.B. Tauris, London, 2000.

Летят журавли (1957)

Оксана Булгакова

В первый и последний раз в истории, в 1958 году русский фильм о неверной невесте, «Летят журавли», получил в Канне Золотую пальмовую ветвь – за год до «Хиросима, моя любовь» Алена Рене, который также провоцирующе субъективировал «большую» историю: юная француженка считает гибель «неправильного» возлюбленного, немецкого солдата, своей Хиросимой. В фильме Михаила Калатозова 18-летняя москвичка Вероника не может понять, почему ее жених Борис, инженер, которому заводом обеспечена бронь от военной службы, уходит добровольцем на фронт, подвергая опасности их любовь. Во время бомбежки она теряет родителей и дом. От Бориса, попавшего в окружение, нет вестей. В минуту отчаяния – во время очередного воздушного налета на город – она отдается его сводному брату, пианисту Марку, выходит за него замуж, потом бросает его, надеется на возвращение Бориса – но чуда не происходит.

Современные критики пытались вернуть этот фильм в обычный сюжет ошибки, вины, покаяния, но он не сводился ни к истории порицания, ни к истории исправления героини. Похожий сюжет со счастливым концом о верности жены и ее вере в невозможное, метафизически спасшей мужа, поставил Александр Столпер в «Жди меня» (1944), и советские критики проецировали фильм Калатозова на эту работу. «Искусство кино» обозначило тему фильма так: «о любви и верности народу». Директор студии В.Н. Сурин обещал, что фильм «раскроет смысл ражданского подвига». Майя Туровская, критикуя провалы в драматургических мотивировках, считала, что Вероника найдет свой путь в «большую жизнь». Но Вероника выпадала из нормы, не собираясь возвращаться туда. Аура амбивалентности, исходящая от героини, не укладывалась в знакомые типизации: неверная невеста, падшая женщина, не готовая к испытаниям комсомолка. Таинственность ее личности поддерживалась метафизической связью, которую параллельный монтаж и драматургия фильма устанавливали между влюбленным: в момент, когда Вероника отдается Марку, случайная пуля сражает Бориса; в момент, когда Вероника готова броситься под поезд, судьба заставляет ее спасти из-под колес грузовика

затерявшегося ребенка, которого зовут Борис, ожидаемая и откладываемая в фильме свадьба визуализируется лишь как галлюцинация умирающего; письмо от мертвого находит невесту много лет спустя. Драматургия метафизичного случая отказывалась от мотивировок действий и поступков так же, как «Доктор Живаго» Бориса Пастернака, опубликованный в то же время и обсуждаемый (непрочтенным) на «Мосфильме» 31 января 1957 года.

Как и Алена Рене, авторы «Летят журавли» следовали традиционной схеме распределения индивидуального и общего. Женская, индивидуально кодированная перспектива героини выпадала из канона общего и была помещена в рамки частной (любобной) истории. Камера чередовала очень крупные и очень общие планы – на пустые пространства или хаос толпы, в которой терялась маленькая фигура. Первые сугтерировали перспективу героини, вторые – взгляд с неба (из перспективы журавлей?). Взгляд Вероники получал субъективированную камеру, крупные планы, смещенные композиции, резкие подчеркнутые ракурсы, экспрессионистский немотивированный свет. Борис вписывал свою историю в историю рода, общества, и за ним закреплялись нейтральные общие планы. Но в момент его смерти или попытки самоубийства Вероники это равновесие нарушалось, а в финале происходило слияние двух перспектив. Вероника смотрела на свою собственную историю, теряясь в коллективном теле рода, как бы из космоса.

Оператор Сергей Урусевский использовал ручную камеру, перенесшую монтаж внутрь кадра, в долгих непрерывных планах, виртуозность движения которой действовала завораживающе. Субъективный взгляд был поддержан субъективированным звуком из наложенных друг на друга обрывков диалогов, шумов, музыкальных фраз. Короткофокусные объективы позволяли иначе работать с глубинной резкостью и дали массовым сценам новое измерение. Резкие немотивированные смены перспективы и нервный ритм камеры, передающий сбившееся при беге дыхание, создавали подчеркнутую эмоциональность – на грани китча, а неосуществимость, нереальность желания Вероники (выйти замуж за мертвеца) поддерживал особый сублимационный механизм фильма. Ритмичный монтаж распадающегося на невоспринимаемые сегменты или кружащегося пространства в многократных экспозициях прерывал авангардистким

выпадом неореалистические бытовые сцены и передавал состояния психологических шоков, потерю сознания, сдвинутую психику. Нейтральная «документальность» фильма вдруг открывалась как маскировка этих шоковых видений, поправляющих «правильную» историю.

Об операторе Сергее Урусевском писали так же много, как о провалах драматургии и загадочности героини Татьяны Самойловой, которая упоминалась сразу в четырех рецензиях на фильм, помещенных в 12 номере «Искусства кино». Самойлова играла не жертву войны, а любящую, которая верит в метафизическую силу своей любви больше, чем в реальность. Зрители – и советские, и западные – попали под гипноз этой веры. Смещение кинореальности в сторону галлюцинаций и сна поддерживало эту версию. Героиню, казалось, извлекли из реторты русской литературы. После нее советский экран заполнился тургеневскими девушками вместо комсомолок и чеховскими смущающимися героями вместо всезнающих комсорогов. Для западных критиков Самойлова воскресила на экране тайную славянскую душу, хотя Калатозов воспроизвел в фильме физиогномический любовный треугольник популярной итальянской мелодрамы «Riso amaro» / «Горький рис» (1949) Джузеппе Де Сантиса. Сильвана Мангано вместо того, чтобы выйти замуж за славного парня Рафа Валлоне, гипнотически отдавалась преступному *man fatal* Витторио Гасману и – погибала. Успех этого рационально необъяснимого влечения был тут же закреплен похожей драмой, «Анна» (1951) Альберто Латтуады, с теми же актерами. Самойлова, как и Мангано, выпадала из амплуа. Она была слишком легковесна для трагедии, не соответствовала идеалу кинокрасавицы, но поражала юной аутентичностью. Борис Алексея Баталова точно воспроизводил физиогномику доброго парня, живущего по соседству, русского чеховского инженера, а Марк Александра Шворина – эротически привлекательного инфернального аморального музыканта с еврейским touch.

Михаил Калатозов начал свою карьеру в кино как режиссер и оператор поразительного по визуальной экспрессивности фильма «Соль Сванетии» (1930), но потом снимал обычные фильмы сталинского времени – биофик, триллер холодной войны, «лакировочный» фильм об энтузиазме покорения целины – «Валерий Чкалов» (1942), «Заговор обреченных» (1950), «Первый эшелон» (1955). Урусевский,

работая с Иваном Пырьевым, снимал до этого «Кубанских казаков» (1955), следуя стилистике и красочной палитре палехской живописи, «лакированных табакерок», по выражению Эйзенштейна. Ни режиссер, ни оператор, ни актриса не смогли достичь позже экспрессивной силы «Журавлей». Татьяна Самойлова получила много предложений повторить таинственную славянку – у итальянцев, венгров, французоз, но не смогла сыграть ни одной роли так же суггестивно – ни в венгерской «Альба Регия» (1961) Михая Семеша, где таинственность была мотивирована скользкой идентичностью разведчицы, ни в советско-итальянской картине «Они шли на Восток» («Italiano, brava gente», 1964) у Джузеппе Де Сантиса.

Эту эмансипацию личного от общего, индивидуального от массового почувствовали немецкие критики – и с Востока, и с Запада – объявившие картину Михаила Калатозова самым «индивидуальным» среди военных фильмов. Но не «Летят журавли» стал прокатным чемпионом года в Советском Союзе (фильм попал на десятое место, собрав 28,3 миллионов зрителей), а комедия ошибок «Девушка без адреса» Эльдара Рязанова, которую увидели 36,4 миллионов.

Литература

- Аннинский, А. Шестидесятники и мы – М., 1991.
- Богомолов Ю. Михаил Калатозов. Страницы творческой биографии. – М., 1989.
- Изволова, И. Другое пространство // Кинематограф оттепели. – М., 1996.
- Ипполитова, В. Фильм и актриса // Киноведческие записки. – № 17. – 1996. – С. 56–61.
- Летят журавли // Серия: Шедевры советского кино / сост. Л. Познанская. – Л.-М., 1972.
- Самойлова, Т. Это было мое // Киноведческие записки. – № 17. – 1996. – С. 39–47.
- Трояновский, В. Летят журавли треть века спустя // Киноведческие записки. – № 17. – 1996. – С. 49–55.
- Трояновский, В. Человек оттепели (50-е годы). Кинематограф оттепели. – М., 1996.
- Шилова, И. Победа и поражение // Киноведческие записки. – № 17. – 1996. – С. 48–49.
- Bulgakowa, O., Hochmuth, D. (Hg): Der Krieg gegen die Sowjet union. Katalog des Filmprogramms zur gleichnamigen Ausstellung. Berlin, 1992. P. 68–72.
- Woll, J. The Cranes Are Flying: The Film Companion (KINOfile). Tauris, London, New York, 2003.

Судьба человека (1959)

Рейчл Морли

Режиссерский дебют Сергея Бондарчука «Судьба человека» (1959) открывается титром: «Шла первая послевоенная весна...» Камера медленно поворачивается, показывая русскую природу, скорее в самом начале весны, чем в ее разгар. Мужчина и мальчик идут вдвоем по дороге. Подойдя к реке, они останавливаются, мужчина угощает папиросой безмянного водителя, в то время как мальчик играет у воды. Когда между двумя мужчинами завязывается разговор, становится ясно, что главная тема фильма – не послевоенное настоящее и даже не послевоенное будущее. Напротив, построенный как растянутый флешбэк в пересказе главного героя Андрея Соколова (в исполнении самого Бондарчука), «Судьба человека» сфокусирована на событиях, произошедших с ним в прошлом, перед Великой Отечественной войной и во время нее.

Простой советский человек на гражданке и на войне – будучи по профессии плотником, он никогда не продвигается в военной иерархии выше рядового – Соколов попадает в плен к фашистам в самом начале войны. После двух страшных лет в концлагерях ему удается побег вместе с «трофеем» – фашистским генералом. В качестве поощрения он получает отпуск в родной город, где узнает, что его жена и две дочери убиты во время немецкой бомбардировки. Подавленный горем, Соколов возвращается на фронт, поддерживая себя верой в то, что после окончания войны он и его сын воссоединятся. Но этому не суждено сбыться: когда товарищи Соколова празднуют падение Берлина, он узнает, что его сын убит в бою накануне победы. Демобилизовавшись, одинокий и опустошенный Соколов скатывается все ниже, ища утешения в водке, до тех пор пока не усыновляет бездомного мальчишка-сироту. Фильм заканчивается почти так же, как и начался, кадрами Соколова и его «сынишки», идущих вдоль извилистой проселочной дороги навстречу будущему, которое остается неопределенным.

Фильм Бондарчука снят по одноименному рассказу Михаила Шолохова. Шолохов написал рассказ в 1946 году, но не мог его опубликовать: цензоры сочли, что он содержит много неприятных фактов о страданиях советского народа, и Соколов, как бывший узник

концлагеря, не может быть подходящей моделью для идентификации. Ибо, хотя Соколова после побега встречают как героя и позволяют снова встать в ряды бойцов Красной Армии, реальность, ожидавшая миллионы возвращающихся из концлагерей военнопленных в 1945 году выглядела совершенно иначе: их подозревали в предательстве и в лучшем случае относились с недоверием, а в худшем подвергали аресту и депортации уже в советские лагеря. Закономерно, что рассказ Шолохова оставался неопубликованным более десятка лет, до тех пор, пока Никита Хрущев, возвестивший период относительной либерализации, известный как оттепель, прямо поднял вопрос о судьбе советских военнопленных в своей «секретной речи» на XX съезде партии в феврале 1956 года, дав «зеленый свет» появлению во всех областях искусства множества альтернативных свидетельств о Великой Отечественной войне, мифологизированной и идеологизированной в годы сталинизма.

После своего выхода на экраны 12 апреля 1959 года «Судьба человека» мгновенно получила всеобщий успех такого масштаба, какого киноиндустрия не знала со времени выпуска «Чапаева» Георгия и Сергея Васильевых в 1934 году. Хотя некоторые современные советские критики превозносили фильм за деполитизированную репрезентацию войны и фокусирование на частной истории рядового индивидуума, большинство прочло фильм в идеологическом ключе, объявив его продолжателем классических традиций соцреалистического кино 1930-х и объясняя выживание Соколова тем фактом, что он, как Чапаев – наиболее показательный «обыкновенный» герой советского кинематографа 1930-х – обладает характером, мировоззрением и моралью русского, советского человека.

С начала 1990-х годов российские и западные наблюдатели пытались выйти за рамки этой ранней идеологической интерпретации. В частности, критики исследовали многочисленные сложные и своеобразные черты характера Соколова, подчеркивая как они служат тому, чтобы провести разделительную черту между ним и мифологическим советским солдатом-героем сталинского кино. И действительно, «Судьба человека» может быть прочитана как развернутая попытка подорвать, если не полностью развенчать этот ключевой миф сталинизма, так как Бондарчук последовательно избегает традиционного киногероизма, приглушая «необыкновенный» размах всего, что делает Соколов. Своей «победой» в «дуэли» с Мюллером он очевидно равным образом

обязан как своей смелости, так и прозаическому пристрастию к спиртному, в то время как осуществленное им убийство «предателя» показано, по наблюдению Виталия Трояновского, не как подвиг, а как «отвратительная необходимость». В противоположность этому в сталинских фильмах, таких как «Чапаев», «Александр Невский» (1938) Сергея Эйзенштейна или «Она защищает Родину» (1943) Фридриха Эрмлера, ликвидация предателя – это всегда само по себе героический поступок.

Хотя в новейших интерпретациях представленной Бондарчуком концепции героизма в центре внимания неизбежно оказывается образ Соколова, нестандартная сущность его героя подчеркивается поразительным сопоставлением между ним и другим «героем» фильма, до сих пор обойденным вниманием критиков, а именно – сыном Соколова, Анатолием. С самого начала Анатолий служит как бы контрастной фигурой по отношению к отцу, выявляя его несовершенство. В эпизоде, обращаемся к ранней семейной жизни Соколова, к примеру, отец и его годовалый сын сопоставляются: когда мы видим Толюшку, осваивающего первые шаги, пьяный Андрей возвращается домой, шагая такой же нетвердой походкой, как и его сын. Затем обоих, малютку и его отца, мать/жена укладывает в постель.

Статус Анатолия как традиционного сталинистского протагониста становится очевидным в другом довоенном эпизоде, когда соседи Соколовых восхищаются им как настоящим «героем», чья фотография появляется в газетной статье, превозносящей его достижения в математике. Но больше всего превосходство сына над отцом проявляется именно в военном деле. В течение года после призыва в армию Анатолий заканчивает «с отличием» артиллерийское училище, получает звание капитана, становится командиром батальона и удостоивается шести орденов и медалей.

И тем не менее, несмотря на свои позитивные, традиционно «героические» качества или, скорее всего, именно благодаря им, Анатолий не получает на протяжении фильма своего голоса, оставаясь «бездушным» персонажем. Особенно очевидно это становится во время его похорон, когда в честь «капитана Соколова», чье тело в открытом гробу напоминая скорее муляж, чем человека, раздается тройной выстрел. Одна-единственная слеза, оброненная женщиной-военной, не столько придает ему человечности, сколько подчеркивает его

иконический статус, как и впечатляющее надгробие, увенчанное красной звездой и обещающее в перспективе остаться скорее памятником советской победе над Германией, чем самому Анатолию. Во всех этих деталях эта сцена напоминает насквозь пронизанные идеологией похоронные процессии павших героев, завершающие классические картины сталинизма «Александр Невский» и «Она защищает Родину». То, что зритель скорбит о смерти Анатолия, невозможно оспаривать, однако это происходит не столько из-за самого Анатолия, сколько из-за его отца, потерявшего «последнюю свою радость и надежду» и не способного уже участвовать в празднованиях победы.

Изображение постепенно растворяется, экран заполняется черным. Затем мы видим пьяного Соколова, наблюдающего за маленьким мальчиком со спутанными волосами, одетым в лохмотья и охотящимся за объедками. Эпизод, в котором Соколов шепотом рассказывает мальчику, что он его отец, насыщен несравненно большим пафосом, чем похороны Анатолия. И действительно, именно реакция ребенка на это признание – его шумная, отчаянная потребность обнять незнакомца и быть в свою очередь заключенным им в объятия – в 1959 году трогала публику до слез. Сегодня сила этой сцены остается неизменной.

Наконец, контраст между Анатолием и Андреем Соколовым служит обнажению человечности Андрея. Бондарчук ставит своего несовершенного героя много выше образцового героя сталинистского прошлого. Этим обстоятельством объясняется тот факт, что Анатолий погибает, в то время как Андрей остается в живых. Так Бондарчук подчеркивает, что не собирается вносить свой вклад в укрепление сталинистского культа советского героя-солдата. Его герой, как становится очевидно из фильма, прежде всего человек.

Реалистичность созданного Бондарчуком образа Соколова подтолкнула некоторых западных ученых к тому, чтобы рассмотреть «Судьбу человека» с перспективы гендерных исследований и истолковать фильм как репрезентацию современной советской маскулинности, рассказывающую больше об эпохе оттепели, чем о военном периоде, к которому относится действие. Признавая, что Соколов – несчастливый герой, «страдающий от неопределенности, неуверенности в себе и страха» и, возможно, смертельно больной, Джон Хэйнс утверждает, что «Судьба человека» тем не менее предлагает современному зрителю положительную концепцию того,

что значит быть советским мужчиной в 1959 году. На протяжении более чем тридцати лет советские мужчины были отлучены от роли отца, чему способствовала укоренившаяся в сталинизме специфическая форма патриархата, в соответствии с которой, как подчеркивает «документальный» фильм Дзиги Вертова «Колыбельная» (1937), в Советском Союзе мог существовать только один Отец – Сталин собственной персоной. В связи с этим, по мнению Хэйна, оптимизм фильма связан с усыновлением Соколовым Ванюшки: наблюдая за тем, как простой советский мужчина берет на себя роль отца и принимает соответствующую самоидентификацию, современники, вероятно, имели возможность почувствовать, что после смерти Сталина они, как и Соколов, могут, наконец, «повзрослеть».

Взросление подразумевает конфронтацию с суровой реальностью. Бондарчук многократно подчеркивает ужас и абсурдность войны, в особенности в отсылающем к Данте эпизоде в разрушенной церкви, а также в сцене на каменоломне – впечатляющем напоминании о сизифовой природе войны, атакующем зрителя как на звуковом, так и на визуальном уровне: неустанный стук кирок, непрерывный топот сапог и непрекращающаяся цепочка измученных людей, принуждаемых могущественными, как боги, тюремщиками, тащить камни вверх только для того, чтобы потом спуститься и начать изнуряющий процесс сначала. Но чтобы показать бессмысленность войны, Бондарчук прибегает также к положительным эстетическим образам. Во время первой попытки к бегству Соколов бежит сквозь березовый лес, оказываясь в конце концов в открытом пшеничном поле. Обессиленный, он становится жертвой красоты этого места. Лежа на спине с раскинутыми руками, он смотрит на небо. Солнце светит, и единственные звуки, которые достигают его слуха, это звуки природы – пение птиц, стрекотание насекомых, шелест колосьев.

Затем камера начинает подниматься все выше и выше к небу, отдаляясь от Соколова, который лежит, словно распятый, посреди бескрайнего поля. По сравнению с этой захватывающей перспективой, война представляется ничтожной, подчиненной сиюминутным человеческим интересам.

Прибегая к подобным приемам, Бондарчук выстраивает в «Судьбе человека» новую убедительную гуманистическую мифологию,

приходящую на смену изжившим себя сталинистским мифам, которых фильм так решительно сторонится.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Трояновский, В. Это – мы // Искусство кино. – № 5. – 1995. – С. 7–10.

Haynes, J. *New Soviet Man: Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema*. University of Manchester Press. Manchester, 2003.

Woll, J. *Real Images. Soviet Cinema and the Thaw*. I.B. Tauris. London and New York, 2000.

А если это любовь? (1961)

Ольга Романова

На фоне застройки и заселения городской окраины, среди пятиэтажных «хрущевок» и пустоты необжитого пространства, разворачивается социально-психологическая драма. В новой школе происходит «чрезвычайное происшествие»: в руки преподавателя немецкого языка Марьи Павловны (Анастасия Георгиевская) попадает романтически-восторженное письмо о чувствах – как выясняется чуть позже, его написал десятиклассник Борис Рамзин (Игорь Пушкарев) соседке по парте Ксене Завьяловой (Жанна Прохоренко). Марья Павловна – учитель административно-дисциплинарного типа. Ее беспокоит «моральный облик» подопечных и «честь школы», она видит в письме «дело», которое нуждается в расследовании. Вскоре отношения Бориса и Ксении обсуждают учителя и директор школы, весь класс, соседи по двору и родители. Подростки – особенно девушка – тяжело переживают публичность, сопряженную с подозрениями в том, что они вступили в сексуальные отношения...

Картина относится к серии «детских фильмов о детях», которые появились на волне «оттепленного» кинематографа. Посредством сюжета о школьной любви вскрываются конфликты частного и коллективного, интимного и публичного в послесталинском социуме. Это фильм-диспут: само название адресует современникам риторический вопрос, позиции сторон-персонажей полемически заострены. При этом отбор «типичного», натурные съемки и обилие бытовых деталей позволяют видеть в этом фильме Юлия Райзмана черты социального исследования.

Коллективные формы советской жизни показаны двояко. С одной стороны, коллективизм репрезентирован как норма быта: часть дня люди проводят в рабочем (школьном) коллективе, свободное время – как правило, во дворе, где прогуливаются, общаются, празднуют, по вечерам встречаются, чтобы пойти на танцы (как было написано в одной из советских рецензий, атмосфера двора в фильме немного «переитальянена»). С другой стороны, акцентированы и обострены ситуации общественного контроля над частной жизнью граждан. У Бориса и Ксении немного возможностей остаться наедине, вне коллектива

или публики. Поэтому особую смысловую нагрузку несут эпизоды их свиданий: первое, снятое в лирических тонах, происходит в осеннем лесу, второе, трагическое по настроению, – в недостроенном доме, третье, повседневно-прозаическое, – на пустыре, на фоне стройки.

В лес Борис и Ксения отправляются вместо того, чтобы идти в школу. Этот эпизод отличается от предыдущих и всех последующих интимностью пространства и освещения (ровный, «аналитический», дневной свет сменяется мягким и отточенным). Свидание подчеркнуто невинно: школьники разговаривают о счастье, дурачатся, валяются в осенней листве; наконец, прячутся от дождя в заброшенной церкви, где происходит первый поцелуй и объяснение в любви... Значимо, что подростки не отделяют своих чувств от брачных отношений: Борис и не сомневается, что они станут мужем и женой, а потом бабушкой и бабушкой (что демонстрирует поступательность, с которой в советском кинематографе происходит разделение частных чувств и общественных институтов вне связи с браком сложные любовные отношения уверенно появляются на экране только со второй половины 1960-х). Лирический эпизод чередуется с кадрами «истерического»: прогульщиков ищут и обсуждают всем двором. Появляется фатальный персонаж, названный в титрах «бабой с тазом», – она грубо озвучивает «грязные» подозрения. Когда Ксения робко приближается к собранию соседей, ее мать (Надежда Федосова) устраивает публичное разбирательство с побоями, призывая соседей в свидетели предполагаемого «позора» дочери.

Мать Ксении – самый сложный и неоднозначный персонаж. Следуя принципам «эстетики жизнеподобия», создатели фильма зафиксировали в ее лице не только типичную женскую судьбу (послевоенная семья без кормильца), но и социальный феномен, порожденный советской модернизацией. Она представляет многочисленный социальный пласт бывших крестьян, ставших горожанами (в заброшенной церкви Ксения говорит Борису, что в ней венчалась ее бабушка, и вся ее семья – из местных, кузьмихинских: видимо, город «поглотил» их деревню). Поведение матери Ксении невротически непоследовательно: в одних случаях его отличает публичная агрессивность (пощечины дочери на глазах у соседей), в других – социальное отчуждение, делегирование материнской роли государству (в учительской она говорит, что воспитанием детей должна заниматься школа), в семейном кругу она – сильно и даже истерически любящая свою дочь мать. В поисках

типичного фильм «проговаривается» о том, что социальная пассивность (протеизм) и высокий уровень бытового насилия -- это типичные характеристики многочисленной полугородской среды. И о том, что на месте распавшихся традиционных ценностей советские государственные так и не прижились.

Второе свидание Бориса и Ксени происходит ближе к развязке, на Первомайские праздники. К этому времени оба подростка постоянно испытывают чувство страха и стыда за свои отношения. Сцена в недостроенном доме решена как световой контрапункт эпизоду в заброшенной церкви: поздний вечер, лица Бориса и Ксени выхватываются светом от раскачивающегося фонаря, сквозь пустые окна проникает режущий свет... Означающим сексуальной близости является целомудренное затемнение. На близость с Борисом, а после на самоубийство Ксению толкает комплекс иррациональной вины. Ее приписывают также Борису: как говорит директор школы, вина его заключается в том, что он своим письмом поставил в «сложное положение» и Ксению, и всю школу. Мотив «сексуальной вины» порожден пуританством советской культуры, обоснованным в 1930-е годы социалистически и соцреалистически. В 1960-е годы «язык любви» постепенно реабилитируется, но «язык секса» продолжает существовать лишь в виде медицинского или матерного лексиконов. Устами Марьи Павловны и матери Ксени о внебрачном сексе говорится как о чем-то катастрофическом и непристойном. Более положительные персонажи (например, молодая учительница) очищают любовь Бориса и Ксени от подозрений в «этом» (по такому же пути идет «оттепельная» кинокритика).

Третье свидание Бориса и Ксени – это последний эпизод фильма. По сюжету, оно происходит в марте, почти через год после предыдущих событий. Ксения спускается по лестнице, идет в сберкасса и вносит квартплату, потом заходит в магазин и покупает вермишель, затем приходит на пустырь и встречается с Борисом. Двое спокойно беседуют при ровном дневном свете. Борис все также готов жениться на Ксене, она же уверенно собирается вступить во взрослую жизнь: уехать, учиться, работать. Как в романе воспитания, героиня в финале предстает повзрослевшей – т. е. нагруженной социальным знанием. Согласно полемическому послы фильма, этим знанием является тот факт, что любовь ценностью не обладает.

Картина «А если это любовь?» была закончена в 1961 году, премьера состоялась в марте 1962-го. Выходу фильма на экраны кинотеатров предшествовало обсуждение в Союзе кинематографистов и Министерстве Культуры ЦК КПСС. В результате сцена близости Ксени и Бориса в недостроенном доме вошла в окончательный вариант в сокращенном и переозвученном виде – за счет этой уступки цензорам Райзману удалось сохранить финал, который настойчиво предлагали сделать оптимистичнее.

Министерством культуры фильм был признан «идейно ошибочным произведением», нагнетающим чувство безысходности и тоски. «Серьезной ошибкой» назвали противопоставление старшего и младшего советских поколений: первые показаны «мещанами», вторые – носителями «чистого и светлого». В координатах обличения мещанства прочли фильм и кинокритики: редкая рецензия обошлась без упоминания «воинствующих мещан», к которым относили Марью Павловну, бабу с тазом, мать Ксени, а также всех, кто прислушивается к «грязным намекам». То, что современники прочли фильм сквозь призму «мещанства», связано с популярностью этой оценочной категории в оттепельный период. Если в 1930-е годы обывателю – аполитичному частному человеку – противопоставлялся «человек идейный», то в 1960-х «обывателем» могли назвать любого, кто не являлся «человеком романтическим» (как иронизировали Петр Вайль и Александр Генис, «постепенно мещанство становилось источником всех бед – от невыученных уроков до фашизма»).

Ряд критиков увидел существенный недостаток фильма в том, что в нем показана «пассивность добра» при «активном зле»: Ксения оказалась неправдоподобно одинокой, общество – неправдоподобно равнодушным. Причиной «экранного неправдоподобия» назывался тот факт, что в фильме нет сильных характеров и не показана борьба молодых людей за «право на любовь». Это якобы лишает картину катарсиса и заставляет зрителя покидать зал «с чувством неудовлетворенности».

При этом в самом фильме не задействовано ни одной из названных оппозиций – ни имплицитно, ни эксплицитно, во взаимных оценках персонажей. Если профессиональные зрители – цензоры и критики – называли картину «неправдоподобной» (не соответствующей ни соцреалистическому, ни оттепельному образу советского общества),

то многие другие современники видели в ней «саму жизнь». «Жизнеподобие» фильма тонко сконструировано: «эффект узнавания» создается отбором характерных реалий повседневности, будто случайно попадающих в кадр и при этом неотделимых от выверенных композиций, неэмоциональной – «беспристрастной» – работой камеры, «пульсирующим» нарративом с несколькими кульминациями и, наконец, открытым финалом.

В фильме «А если это любовь?» достаточно художественных приемов, позволяющих рассматривать его в координатах оттепельного кинематографа: отказ от соцреалистического романтизма и черно-белый цвет, дискуссионный вызов зрителю, школьная и любовная тематика, новые по психологии и киногении типажи. От других оттепельных фильмов эту картину отличает то, что в ней не обнаруживается «точки сборки» советского общества: кроме общего двора, людей ничего не объединяет. Этим разрушаются оттепельные утопизм и оптимизм. На их месте оказываются разломы «советского», симптомы подавленных конфликтов и «залакированных» социальных проблем. В качестве их символа можно рассматривать образы пустот, часто появляющиеся в кадре и создающие тревожащую атмосферу фильма: черные окна незаселенных квартир, пыльные пустыри вокруг пятиэтажек, ветренная пустота вокруг нового района. Ощущение тревожащей пустоты усиливается и подтверждается финалом фильма, «открытым» в смутное и будто болезненное будущее.

Литература

Борщаговский, А. А если это любовь? // Советский экран. – № 9. – 1962.

Вайль, П., Генис, А. 60-е. Мир советского человека. – М., 2001. – С. 129.

Трояновский, В. Новые люди 60-х годов // Кинематограф оттепели. Кн. 2. – М., 2002.

Усманова, А. Повторение или различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. – № 69. – 2004.

Иваново детство (1962)

Аластер Ренфру

«Такого на нашем экране еще не было». Несмотря на относительную свободу, существовавшую в отдельные периоды недавней истории советского кинематографа и нередко случавшиеся выходы за рамки дозволенного на исходе советского периода и в постсоветскую эпоху, определение, данное Михаилом Роммом первой полнометражной картине Андрея Тарковского звучит сегодня столь же актуально, как и в 1962 году. В самом деле, приятие и одновременная деконструкция Тарковским канонического военного жанра, бесстрашное выставление им напоказ моральных издержек патриотизма, его практически безупречное владение повествовательными и композиционными возможностями игрового кино и неподвластный времени многоликий образ мальчика Ивана стали неожиданностью не только для кинематографической культуры того времени, но, в особенности, для работы дебютанта в полнометражном кино, который, по его же словам, лишь пытался понять, «может ли он быть режиссером».

«Иваново детство» принадлежит к загадочной категории фильмов, известных истории кино как «случайные» шедевры, то есть, фильмы, которые появляются на свет и оказывают сильнейшее эмоциональное воздействие на зрителя по воле обстоятельств, возникающих либо в досъемочный период, либо когда актеры, режиссер и съемочная группа вступают в диалог (или в противоборство) с написанным сценарием. Работа над экранизацией рассказа Владимира Богомолова «Иван» (1957) началась задолго до того, как стала ассоциироваться с именем Андрея Тарковского. Сценарий был написан достаточно известным в области кино Михаилом Папавой, автором сценария к фильму Александра Зархи «Высота» (1957), и предполагалось, что ставить его будет Эдуард Абалов, имя которого было связано с одной-единственной картиной «У тихой пристани» (1958), оставшейся незамеченной и впоследствии полностью забытой. Работа над фильмом была приостановлена в декабре 1960 года, и по предложению того же Ромма, у которого Тарковский учился во ВГИКе и который позднее назовет картину уникальной в истории советского кино, режиссура была доверена Тарковскому, имевшему за плечами в момент окончания

института всего три короткометражки – в том числе «Каток и скрипка» (1960). С одной стороны, Тарковскому повезло, что ему достался фильм, отобранный у Абалова, но с другой стороны, он также получил в наследство финансовые проблемы, сопутствующие неудачному началу, которые некоторым образом повлияли и на сроки съемки, и на бюджет картины – то, с чем начинающий режиссер обычно не сталкивается. О достаточной целенаправленности и профессионализме молодого режиссера свидетельствует тот факт, что предложенный Тарковским вариант – от переделки сценария до монтажа фильма – был полностью закончен всего за полгода, причем экономия от первоначальной сметы составила 24 тысячи рублей. Впоследствии в мифологии, созданной вокруг имени Тарковского и присущих ему «авторских» крайностях, эти его качества практически замалчивались.

Отмечая проявившиеся позднее характерные особенности стиля Тарковского, нельзя также не воздать должное всему арсеналу кинематографической техники, создавшей тот особый фон, на котором смогли проявиться достижения Тарковского: от операторской работы Вадима Юсова, оформления Евгения Черняева, музыки Вячеслава Овчинникова до блестящих ролей второго плана, сыгранных Валентином Зубковым и Николаем Гринько; ну и прежде всего яркий незабываемый дебют Николая Бурляева в роли Ивана. Несмотря на то, что окончательный вариант сценария был полностью переписан Тарковским и Андреем Кончаловским, лавры достались Папаве и Богомолу. Незаслуженное огорчение, которое, возможно, при этом испытывал начинающий и практически еще не обладавший авторитетом Тарковский, вскоре было, впрочем, забыто после беспрецедентного (для советского режиссера) успеха картины на Венецианском кинофестивале, а присужденный там Золотой лев ввел Тарковского в компанию таких корифеев, как Куросава, Дрейер, Росселини и Рене.

Что же нового привнес Тарковский в рассказ Богомолова и первоначальный вариант фильма? Во-первых, он ввел эпизоды сна и воспоминаний, которые резко контрастируют с реалистической «тканью» военного времени. Во-вторых, он перенес центр нарратива с лейтенанта Гальцева на мальчика Ивана. В-третьих, он усилил основную гиперболу в рассказе Богомолова, подчеркнув детскость Ивана, что еще больше акцентировал, по чистой случайности, выбор Бурляева на главную роль. И, в-четвертых, он использовал в заключительных

эпизодах фильма документальные кадры, снятые сразу же после входа советских войск в Германию, запечатлевшие падение рейха, и производящие особое драматическое впечатление мертвые тела немецких детей, включая детей Йозефа Геббельса, умерщвленных собственными родителями.

Эпизоды сна-воспоминаний представляют собой самый явный отход от тогдашних стилистических норм советского кинематографа, равно как и неоспоримо указывают на намерение Тарковского бросить вызов устоявшимся канонам военного жанра. Именно это и спровоцировало реакцию критики: мгновенно последовали как положительные, так и отрицательные отзывы. Гораздо реже говорилось о сравнительно очевидном факте – что эмоциональная реакция, производимая этими кадрами, в большой степени является отголоском стилистических шаблонов, присущих фильмам соцреализма в целом и военным фильмам в частности. Впечатление, которое оставляет «Иваново детство», и в особенности его легко узнаваемые интерьеры, заключенные в замкнутое пространство, вызывали в памяти зрителей «типичные» военные фильмы, как, например, «Два бойца» (Леонид Луков, 1943). При этом становилась очевидна его непохожесть на эти стереотипы. На эмоциональном уровне воздействие эпизодов сна/воспоминаний определяется моментом «возвращения», например, в эпизоде воссоединения Ивана с Холиным в конце первого сна, когда и он сам, и действие фильма возвращаются к насыщенному эмоциями кинематографически условному пейзажу советского (военного) кино.

Но Тарковский не смог бы видоизменить военный жанр, оставаясь в его рамках и довольствуясь тем, чтобы попутно продемонстрировать явное неприятие отдельных его элементов. Помещение в центр нарратива образа Ивана и, соответственно, акцентирование его чистоты и наивности, которые явно противоречат навязанной ему войной роли мстителя, позволяют еще глубже переосмыслить условности данного жанра, в котором сохраняются стилистические и речевые характеристики ранних военных фильмов, тогда как их значение и производимый ими эффект становятся диаметрально противоположными.

В «Ивановом детстве» нет ничего от романтики советских фильмов о гражданской войне, от «Красных дьяволят» Ивана Перестиани (1923) до «Чапаева» (1934) «братьев» Васильевых и более поздних картин; тема таких фильмов – восславление нового советского народа, чем они

больше напоминают американские вестерны, чем военные фильмы как таковые. В послевоенное время их затмили картины, куда включался или развивался параллельно сюжет об исключительной руководящей роли Сталина, как, например, «Падение Берлина» Михаила Чиаурели и «Сталинградская битва» Владимира Петрова (оба – 1949). Фильм Тарковского имеет больше общего с фильмами, снятыми именно в годы войны. Учитывая ее катастрофическое начало в 1941–1942 годах, эти фильмы как бы старались завуалировать события на фронте, отвечая требованиям пропаганды и демонстрируя примеры героизма и патриотизма сквозь призму восприятия женщин или детей. Наиболее яркие примеры – «Она защищает Родину» (1943) Фридриха Эрмлера, в котором образ мстящей врагам Товарища П., сыгранный Верой Марецкой, переворачивает и переосмысляет стереотипы героического поведения во имя всеобщего и непреклонного сопротивления, а также «Зоя» (1944) Льва Арнштама, в котором мифологизированный образ юной героини-подростка Зои Космодемьянской предвосхищает преображение и мученичество Ивана.

Контекст «Иванова детства» был также подготовлен появившимся в период «оттепели» потоком советской классики на военную тему: «Летят журавли» (Михаил Калатозов, 1957), «Баллада о солдате» (Григорий Чухрай, 1959) и «Судьба человека» (Сергей Бондарчук, 1959), где акцент снова ставится не на самом конфликте, а на внутренней борьбе главного героя, протекающей на эмоциональном и психологическом уровне в попытке примириться с последствиями войны, тем самым вызывая в зрителях аналогичную внутреннюю борьбу с подавленным в подсознании противоречивым военным наследием. Отвергнув романтику, свойственную фильмам о Гражданской войне, Тарковский в равной мере отторгает и подспудную сентиментальность кинематографа «оттепели», для чего полностью меняет сюжетную линию сценария Папавы, согласно которому Иван остается жив и сам становится свидетелем последующих событий. Наибольшая сила фильма Тарковского состоит в том, что он отрицает любую возможность спасения для Ивана. Иван – в какой-то мере – уже духовно мертв. Это амбивалентное соединение духовной смерти с юностью, неискушенностью и красотой является кульминацией нарративной перспективы фильма, что неизбежно одновременно вызывает у зрителя стремление к такому спасению и осознание его невозможности.

Тарковский достигает этого сокрушительного эффекта, прибегая к образам, которые, будучи в большой мере «предписаны» советской приверженностью к своего рода псевдодокументальному реализму, являются гораздо более деструктивными в стилистическом и семантическом отношении, и одновременно – на другом уровне – более логически связанными, чем эпизоды сна-воспоминаний. Смерть Ивана от рук взрослых палачей противопоставлена гибели немецких детей от рук их же родителей во время наступления советских войск на Берлин. На одном уровне – это кульминация воображения Ивана, его страстных мечтаний; он даже слышит грохот наступления Красной Армии в сцене «военных игр» в церковном склепе. А с другой стороны – полное отрицание стереотипов советского военного триумфа, для чего и предназначались документальные кадры. «Иваново детство» приводит к логически-эмоциональному завершению стремление к подвигу, которое является определяющим в таких фильмах, как «Она защищает Родину» и «Зоя», и одновременно отвергает тот контекст, в котором это стремление преподносилось советскому зрителю; «Иваново детство» также полностью опровергает утверждение, что образцом военного жанра являются такие фильмы, как «Падение Берлина» или «Сталинградская битва», тем самым добиваясь большего эффекта, чем, например, «Летят журавли» или «Баллада о солдате», поскольку не отходит от своего статуса, будучи, по сути, «военным фильмом».

К числу слабостей фильма следует отнести «шекспировские» экскурсы с потерянным стариком на «проклятой пустоши» или, например, эпизод в стиле театра ужасов Grand Guignol – воображаемое обезглавливание Ивана. Все эти моменты ассоциируются с явным – и пока не вполне усвоенным – влиянием западных режиссеров, которыми Тарковский, несомненно, восхищался, и, в особенности, Ингмара Бергмана.

Заключительные эпизоды «Иванова детства» можно также интерпретировать как ответ или отражение фильма другого его прославленного предшественника, Алена Рене «Ночь и туман» (1955), ставшего каноническим камертоном жанра *vérité* в кинематографе. Но отказавшись от стереотипной структуры «тогда» и «теперь» (по крайней мере, с точки зрения зрителя), отказавшись допустить воздействие образа в качестве документа, придерживаясь вымысла

как способа повествования и принимая эмоциональную легитимность того, что часто отвергалось как пропаганда, Тарковский превосходит «документ» Рене и создает фильм, который было бы слишком примитивно назвать «антивоенным». Это фильм-итог не только о Великой Отечественной войне с точки зрения русских, это фильм-итог о Второй мировой войне с любой точки зрения. Как писал Жан-Поль Сартр: «“Иваново детство” одновременно показывает необходимость героизма и его двусмысленность». То же самое может быть сказано об отношении к патриотизму, об отношении к самому порыву сопротивления, и в этом смысле фильм является подытоживающим в плане отношения кинематографа к войне. Мы можем добавить, что «Иваново детство» одновременно показывает как достижения, так и ограниченность советского кинематографа – и, наверное, далеко не случайно, что тема, которая приводит нас к подобному заключению, это именно Великая Отечественная война.

Литература

Туровская, М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991.

Renfrew, A. Before Learning to Speak: Genre in Tarkovsky's Earlier Features, in Nathan Dunne (ed.). Tarkovsky. Black Dog Press London, 2008, pp. 96–121.

Sartre, J.-P. Letter on the Critique of «Ivan's Childhood», in Nathan Dunne (ed.): Tarkovsky. Black Dog Press London, 2008, pp. 35–45.

Tarkovsky, A. Sculpting in Time: Reflections on the Cinema. University of Texas Press. Austin, 1989 [1984].

Девчата (1962) Альмира Усманова

Для кинематографа 1960-х годов, так же как в свое время для советского кино 1920-х, ключевой проблемой являлся вопрос о том, как следует снимать фильмы о современности. Изменение политической реальности и революционные преобразования во всех сферах жизни сопровождались радикальным отказом от конвенций и сюжетов сталинского кино. На страницах «Советского экрана» и зрители, и кинематографисты, обсуждая цели и задачи кинематографа на этом новом этапе, сходились во мнении о том, что «нужны современные факты, современные мысли, жизненные и типичные», а вот «производственные романы», ходульные нежизнеспособные персонажи и назидательный тон для «современного» кино не годятся.

Комедия Юрия Чулюкина «Девчата», вышедшая на экраны в 1961 году и ставшая одним из лидеров советского кинопроката в начале 1960-х (34,8 млн. зрителей, 5-е место в рейтинге зрительского успеха), для сегодняшнего исследователя интересна именно тем, как в ней показана «переходная эпоха» постсталинской культуры, со всей ее многоукладностью и противоречивостью. С точки зрения социологических и антропологических реалий, представленных в фильме, мы можем найти здесь немало интересного: жизнь рабочего класса, коммунально-общежитский быт, трудовые мигранты на Севере, хрущевская жилищная политика, проблема «девичьей чести», язык и возраст любви и т. д.

С точки зрения эстетических достоинств, фильм выглядит проблематичным: с одной стороны, кинематографические решения здесь кажутся конвенциональными, вполне традиционными, если не сказать консервативными, и этим он отличается от многих «оттепельных» фильмов, для которых приоритетным в кино являлась в первую очередь «визуальная форма» (при достаточно маргинальной роли сюжета). С другой стороны, главное достоинство фильма Чулюкина – тщательно продуманные диалоги (в которых нет «лишних слов») и крепко сбитый сценарий, в котором есть и производственная линия, и романтическая структура с необходимыми препятствиями на пути к счастливой развязке и кропотливым увязыванием всех «висящих концов». Кстати

говоря, сильный сценарий и удачно подобранный актерский ансамбль были идеальными условиями для создания если не сериала, то, как минимум, сиквела, и реализации идеи помешала только трагическая смерть режиссера.

Сюжет «лесоповальной love story» не выглядит слишком замысловатым. В затерянный в северных лесах поселок приезжает семнадцатилетняя Тося Кислицына. Она получает место поварахи в леспромхозе и селится в общежитии, где живут четыре другие девушки. В первый же день она знакомится с Ильей – передовиком производства и «первым парнем в поселке», который начинает за ней ухаживать, поспорив с приятелем на шапку, что она влюбится в него, будучи уязвлен ее дерзким отказом потанцевать с ним на вечеринке в клубе. Тося действительно влюбляется, но и Илья не остается равнодушным. Размовки, ссоры, недоразумения и взаимные обиды завершаются хэппи-эндом.

Несмотря на внешнюю незатейливость сюжета, можно смело утверждать, что этот фильм действительно является фильмом о «современности», и каждый из его персонажей (со своей индивидуальной историей) не просто выполняет некую нарративную функцию, но по сути репрезентирует определенную социальную группу – ее интересы, устремления или разочарования. Способ же их репрезентации – все те мелкие, но красноречивые детали, с помощью которых эти персонажи индивидуализированы, равно как и сюжетные перипетии, в которые они оказываются вовлечены, – позволяют нам понять, каким образом кинематограф интуитивно схватывает и проявляет то, что, возможно, никаким другим образом еще не было проговорено.

«Девчата» – конечно же, не единственный фильм в истории советского кинематографа, сюжет которого развивается на фоне коммунального быта в рабочем общежитии. Но если общим знаменателем для всех более ранних фильмов на эту тему выступала морально-эстетическая легитимация общежития как общего Дома, являющегося наиболее убедительной формой проявления заботы государства о своем народе и его благополучии, то в данном случае эта забота представлена весьма специфическим образом: для детдомовки Тоси общага – ее первая и настоящая «семья» (хотя и она страдает от постоянного пребывания под взглядом Другого, не будучи автономна ни в своих мыслях, ни, тем более, в поступках; пребывая на виду у всех

остальных), но для красавицы Анфисы или заочницы Веры общежитие – это вынужденное пристанище (со всеми его минусами) в условиях полной безыщности и без каких-либо перспектив на улучшение жилищных условий. Неудивительно, что для всех персонажей фильма «Девчата» отдельная комната (пока еще не квартира) олицетворяет собой идеал счастья, ради которого героини фильма (например, Надя) готовы на замужество не по любви. И именно с этого времени в сознании советского человека общежитие больше не является «общим домом» счастья, но, скорее, рассматривается как место временного пребывания, с которым можно и нужно поскорее распрощаться.

И коммунальный быт, и поэтика леспромхозного труда, и всеобщее сочувствие к влюбленным Тосе и Илье, равно как и полупрезрительное-полувосхищенное отношение к Анфисе, а также подчеркнутая необходимость социализации для всех героев фильма (включая индивидуалистку Анфису, которая хотя бы раз должна выплакаться на плечах у своих соседок по общежитию) – указывают на то, что коллективизм все еще мыслился как единственно возможная и приемлемая форма жизни в социуме. Однако на этом «коллективном теле» там и сям появляются родимые пятна капитализма: коллективизм местами распознается как неизбежное следствие совместного проживания на совместной территории, и в этом смысле он оказывается эффектом депривации, а вовсе не источником социального оптимизма и всеобщего гуманизма. В сталинском кинематографе герои-стахановцы были «неприкасаемыми», они не могли иметь недостатков, тем более им не были присущи признаки самовлюбленности или корыстные побуждения. Но что мы видим в «Девчатах»?

О коррозии принципов пролетарской этики можно получить представление по нескольким эпизодам фильма. Илья Коровин вовсе не выглядит идеальным представителем пролетариата – не потому, что он отлынивает от работы, а потому, что он не вписывается в канонический образ положительного героя – без моральных изъянов, без человеческих слабостей, который был бы готов трудиться во имя идеи и абстрактного светлого будущего. Попивая «Жигулевское» пиво, Илья с друзьями обсуждает новый производственный план – но решающим аргументом в пользу повышения производительности труда выступает вовсе не комсомольский задор, а банальный фактор повышения зарплаты. И в этом смысле, в отличие от заводских рабочих,

наемные работники леспромхоза выглядят скорее как позднесоветские «шабашники», чем как представители сознательного пролетариата.

На смену мифологии рабочего класса приходит идеология детского взгляда-видения и детского игрового образа жизни, причем речь идет не только или даже совсем не о кино для детей. Многие экранные герои 1960-х годов молодёжи, бескомпромиссны и безудержно оптимистичны, и фильм «Девчата» – весьма показателен. В его вымышленном мире нет ни детей, ни стариков: такое впечатление, что в поселке живут только молодые и одинокие (что отчасти выглядит реалистичным, учитывая причину, по которой все эти люди оказываются в леспромхозе – они тут всего лишь на заработках). Но в этом мире взрослых есть, как минимум, один Ребенок – семнадцатилетняя Тося. Ее ребячливость проявляется во всем: в стремительности движений, в непокорных косичках, нелепой одежде, детской непосредственности; в нескрываемом упрямстве и наивности. Персонаж Надежды Румянцевой выражает наиболее отличительную черту новой эпохи – радикальное смещение возрастной планки в восприятии мира, и, следовательно, изменение всей системы координат, совершенно в духе времени. Не удивительно, что через призму ее взгляда на окружающих, все, кто старше 25 (не только Ксан Ксаньч), воспринимаются как старики или старухи, уже не имеющие права на личную жизнь.

И здесь мы подходим к одной из ключевых особенностей фильма, обеспечившей его долгую экранную жизнь: благодаря тому, что все события и герои представлены с точки зрения Тоси (что обеспечивает идентификацию зрителей именно с этим персонажем), «Девчата» могут смело претендовать на то, чтобы считаться образцовым (с точки зрения доминирующей идеологии) воспитательным фильмом для девушек-подростков.

Итак, чему же «учит» нас эта история любви? Очевидно, что центральная тема фильма – это вопрос о «девичьей чести», о том, как можно и нужно себя вести молодой девушке, от правильного поведения которой будет зависеть ее счастливое семейное будущее. Было бы трюизмом сказать, что в большинстве классических (и вовсе не исключительно советских) фильмов удачное замужество (желательно по любви) представлено как главная (и вполне достижимая, при определенных условиях) цель всей жизни. Несомненно и то, что топос Золушки является в патриархальной культуре наиболее

востребованным: в советском кино невесты зачастую тоже волшебным образом преображаются и уезжают со своим принцем в сказочный дворец (например, однокомнатную квартиру). Тема Золушки интересна во многих отношениях, но в том числе и тем, что она довольно жестко ограничивает «возраст любви» – в невесты годятся прежде всего молодые и неискушенные девушки, у которых все происходит в первый раз.

Советский кинематограф и литература дают нам довольно внятное представление о том, кого можно любить, кому позволено любить и в каком возрасте эти отношения допустимы. Если к тому же вспомнить, что в советское время любовь и секс зачастую оказывались разделенными непроходимой пропастью, а адюльтер и внебрачные отношения были и вовсе табуированной темой, то в этом контексте становятся совершенно понятными и те коллизии, которые разворачиваются в фильме «Девчата». Вера (Н. Меньшикова) – хоть и взрослая женщина, но в некотором смысле «без возраста», поскольку она уже была замужем; Надя (И. Макарова) – старая дева и брак с Ксан Ксаньчем – единственное, что ей «светит»; но это все же лучше, чем сомнительное будущее разбитной Анфисы (С. Дружинина), которую «старит» не столько возраст, сколько подмоченная репутация; Катя (Л. Овчинникова) – девушка «в самом соку», невинность которой, в сочетании с женской «хваткой», делает ее идеальной кандидаткой на замужество.

Образ же Тоси является, в условиях весьма своеобразно протекавшей в СССР сексуальной революции, попыткой символического разрешения конфликта между старым и новым: для патриархального дискурса сценарий выхода молодой девушки замуж до потери ею в стремительно эмансипирующейся молодежной среде главного девичьего «капитала» (в качестве какового следует рассматривать не красоту, а девственность в сочетании с молодостью) является наиболее благоприятным исходом. «Девчата» воспроизводят и, более того, пытаются отстоять в новой культурной ситуации главный патриархальный миф – о том, что девичья честь – это главное достоинство женщины, которое рано или поздно (но лучше рано) будет соответствующим образом вознаграждено.

Следует сказать, что поворотным моментом в киноповествовании является разрушение жесткого (иерархического) деления на мир мужского и женского, и дестабилизация сложившегося в поселке гендерного статус-кво начинается с момента появления в этом пространстве Тоси.

Полярность двух миров – женского и мужского – представлена в фильме очень выразительно: в правой части зала сгрудились девушки, принарядившиеся и переобувшиеся специально для танцев, и с волнением ожидающие приглашения, а в левой части клуба засели шумные мужские компании, объединенные общими интересами, – парни пришли в клуб не столько потанцевать, сколько пообщаться друг с другом, попить пива и поиграть в шашки

Неудивительно, что поступок Тоси, публично отвергнувшей притязания Ильи (Н. Рыбников), самого видного парня в поселке, для современной зрительской аудитории выглядит как стихийный феминистский протест, но в контексте фильма и культуры, его породившей, он является скорее типичным проявлением девичьей гордости, покорбленной несоблюдением правил приличия в общественном месте. Кроме того, следует учитывать, что в структуре повествования Тося выполняет функцию «всеобщего» ребенка, и этим обусловлена ее роль как медиатора между разделенными невидимыми, но прочными перегородками женским и мужским миром.

Не менее противоречивое впечатление оставляет и «профессиональная» деятельность Тоси: она – повар, и всячески пытается отстоять свою «профпригодность» (достаточно вспомнить «лекцию» Тоси на лесоповале о блюдах из картофеля и разговор с Анфисой о каше). Более того, еда, приготовленная Тосей, хороша не только тем, что имеет вкус и вовремя доставляется, но и тем, что в ней – «сплошные калории и витамины» (чрезвычайно интересная в культурно-историческом аспекте деталь – видимо, следствие уже утвердившегося дискурса о «вкусной и здоровой пище»). С другой стороны, намеренно или нет, но свое кулинарное искусство, совершенно в духе патриархальной традиции, Тося использует как ключ к сердцу любимого мужчины..

Анфиса в фильме – не завершённый персонаж: ее протест против социальных устоев и гендерных норм, желание жить своей жизнью, не подвластной воле коллектива, и борьба за право самой распоряжаться своими (не показными) чувствами в фильме обрисованы крайне скупко. Странные намеки и недоговоренности относительно поведения Анфисы со стороны ее подруг по общежитию, равно как и друзей Ильи, оставляют зрителя в неведении относительно того, почему на таких, как Анфиса – «не женятся». Ее ночное «покаяние» соседкам по комнате представлено как типично женская истерика, как внезапное

раскаяние и одновременно как обида девушки, которая не способна любить и быть любимой как Тося.

Примечательно в этом отношении, что трансформация в общем-то не веселой повести Бориса Бедного, легшей в основу картины, в одну из самых смешных советских кинокомедий происходит за счет того, что из повествования вытесняются (а точнее, переводятся в регистр комического) те противоречия и проблемы оттепельной эпохи, на которые кинематограф, так же как и все советское общество, еще не в состоянии дать вразумительный и прямой ответ: это культура детства, в которой смех оказывается единственно возможной реакцией на то, что пока непонятно и потому удивительно.

Литература

- История страны История кино. – М.: Знак, 2004.
- Михайлов, А. «Девчата» // Советский экран. – № 7. – 1961.
- Семерчук, В. Смена вех на исходе оттепели // Кинематограф оттепели / под ред. В.Трояновского. – М.: Материки, 2002. – С.120–159.
- Темы современности – главные! // Советский экран. – № 12. – 1961.
- Трифонов, Т. Разве это современность? // Советский экран. – № 15. – 1961.
- Трояновский, В. Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели. М.: Материки, 2002. – С. 6–59.
- Усманова, А. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. – № 69. – 2004. – С. 179–213.
- Bordwell, D. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures // Narrative, Apparatus, Ideology (ed. by Ph.Rosen). – New York: Columbia University Press, 1986. – pp.17–35.
- Woll, J. Real Images Soviet Cinema and the Thaw (I.B.Tauris Publishers, 2000).

Я шагаю по Москве (1963)

Мила Федорова

Жанр фильма, указанный в титрах, – лирическая комедия. Он и построен как стихотворение или музыкальная мелодия. Нет единого четкого сюжета, композиционно фильм представляет собой череду эпизодов, импрессионистически связанных друг с другом: он передает мимолетные ощущения, и развитие его состоит именно в изменении душевного состояния, – солнце, дождь, музыка. По свидетельству режиссера Георгия Данелии, фильм и начался с настроения, образа: «Приходит Геннадий Шпаликов и говорит: “Я придумал гениальный сценарий. Представь себе, летний дождь, идет по воде девушка босиком, а рядом едет паренек на велосипеде и держит над ней зонтик”. И действительно, я так себе этот хорошо представил, что увидел интонацию фильма, ключ, стиль...»

«Я шагаю по Москве» – это фильм-прогулка (один из немногих советских фильмов-путешествий, «road movie»), фильм о городе, – с этой точки зрения его можно рассматривать в ряду фильмов Вима Вендерса о городском пространстве («Токио-Га», «Лиссабонская история»). И, конечно, о живущих в городе людях.

С первой сцены заданы ритм и настроение этого фильма-путешествия: девушка в аэропорту напевает и кружится, а день прозрачен, горизонталь и вертикаль намечены отражениями: небо отражается в мокром асфальте, самолет – в стеклах аэропорта. «Улетаешь или прилетаешь?» – спрашивает главный герой Володя (Алексей Локтев). Сам он в Москве на один день, проездом – герой не ограничен пределами города, образ его создает ощущение открытости мира. Именно «человек со стороны», открывающий для себя Москву, может увидеть город с неожиданной точки зрения – так, как показывают его нам режиссер Георгий Данелия и оператор Вадим Юсов. А значит, зритель, даже если он москвич, оказывается в положении Володи. Счастливую девушку герой больше не встретит, но познакомится со своим сверстником Колькой (Никита Михалков) – рабочим-метростроевцем и его другом Сашей (Евгений Стеблов).

Главная пара – все-таки Колька и Володя. Володя морально безупречен: олицетворяет содружество интеллектуального и физического

труда, готов одолжить товарищу только что купленный костюм, мечтает жениться на только что встреченной девушке, помогает родителям погибшего друга, – но сюжет был бы пресен без трикстера-Кольки, организующего конфликты и разрешающего их: вокруг него постоянно конденсируется действие.

Колька, работающий в метро, в каком-то смысле эмблематический герой-рабочий, именно он участвует в создании этого города. Его работа «углубляет» образ города, намекает на существование нижних, невидимых его пластов. Главный герой путешествует по горизонтали, а поющий о неограниченности мира Колька, «профессионально» связан с вертикалью. Парадоксально, что в конце фильма он, хотя идет на работу – вниз, в шахту, в кадре уезжает на эскалаторе вверх (спуск в московскую преисподнюю противоречил бы всему оптимистическому звучанию фильма). Мы знаем, что все герои работают, но фильм начинается тогда, когда ночная работа закончена, – и атмосфера его – «веселая праздность», легкая влюбленность.

Все герои фильма находятся в пути, – и в прямом, и в метафорическом смысле, все ждут изменений в жизни, все для них еще в будущем: Саша одновременно женится и уходит в армию, девушка Алена (Галина Польских), пока продающая в ГУМе пластинки, мечтает о «настоящей» жизни. Володя – рабочий-строитель и начинающий писатель – возвращается домой, то есть на работу. Выхвачены эпизоды между главным, которые именно и запечатлевают главное, то, чем наполнена жизнь. Камера следует за одним героем, теряет его, увлекаясь другим, но все нити потом сплетаются, будто бы случайно.

Мы вместе с героями гуляем по городу, заглядывая в окна чужих жизней, – не знаем ни конца, ни начала историй, которые мимолетно проходят мимо нас. Приедет ли в Сибирь Алена? Дождется ли ревнивого Сашу его жена, сложится ли их семейная жизнь? Чем окончится история с легкомысленной женой Колькиного брата? Все ответы лежат за рамками фильма – как и в жизни.

С фильма можно с легкостью «снять черты и складки» шестидесятых: подвижность и открытость мира, иностранцы в Москве и молодые герои, без опаски разговаривающие с неизвестными. Таксист, необученный языкам, уже который час возит по городу японца, будучи не в состоянии с ним объясниться. Мойщик окон изучает английский.

Проблема поиска языка, овладения чужим языком – одна из сквозных в фильме. «Сколько лет изучал в школе этот язык, ни слова не понимаю», – признается Володя. Зато герой Михалкова смело выступает в качестве переводчика для англоязычного туриста-японца: «Простите, вы китаец?» – «Японец», – неожиданно обнаруживает знание языка турист. «Он японец», – поясняет Колька окружающим. Оказывается, что для понимания даже знание языков не обязательно – было бы желание услышать ближнего.

Открытость города чувствуется уже в первых кадрах: масштаб пространства задают съемки с высоты птичьего полета. Песня-лейтмотив – тоже о возможности бесконечного путешествия. Но городское пространство не только разомкнуто, оно меняется: дома строятся, ломаются, – и город кажется таким же молодым, как и его жители. Оператор Вадим Юсов (к моменту работы над фильмом закончивший съемки «Иванова детства» у Андрея Тарковского) показывает городское движение в разных направлениях: в начальных кадрах постоянно меняется ракурс: во все стороны спешат машины, плывет баржа по реке – создается впечателение суевы, многуровневости города, точности и в то же время свободы его сложной жизни.

Еще одно измерение города – литературное. Классики – или хотя бы их родственники – Колькины соседи и друзья: с правнуком Пушкина он на дружеской ноге (причем буквально: «Как нога? Что врачи говорят?» – «Мениск подозревают!»). Не для того ли, чтобы напомнить о счастливой праздности пушкинских героев, здесь вообще упоминается Пушкин?

В журнале «Юность» напечатан рассказ Володи, не понаслышке знающего свой «материал» (работу строителей), – как требовалось от пролетарского писателя еще во времена ЛЕФа. А писатель Воронов планирует издание книги рабочих-писателей. Но чаще всего режиссер обращается к Маяковскому: его портрет висит в комнате Кольки, в финале в вечернем освещении камера задерживается на памятнике Маяковскому, как бы аккумулирующем энергию стихов. Но в 1960-е стихи – уже не орудие изменения мира, никто не собирается непосредственно преобразовать мир актом литературного творчества. Рассказ Володи – как и фильм Данелии – просто «о хороших людях». В этом смысле фильм представляет собой полемику с Маяковским, ведущуюся в контексте литературных дискуссий 1960-х – о лакировке

действительности, бесконфликтных художественных произведениях. Главный эпизод в этой полемике – разговор с полотером (Владимир Басов), который выдает себя за писателя. Полотер требует подлинного конфликта, правды жизни от героя-монтажника – раз уж он взялся быть «инженером человеческих душ». Данелия вложил в уста полотера доводы своих оппонентов-цензоров, долгое время не пропускавших фильм, поскольку история о трех молодых людях, которые просто слоняются по городу, никак не могла быть признана искусством. И критики неидеологического кино оказались в сложном положении, так как вынуждены были почти дословно повторять реплики полотера (Ростислав Юренев в «Искусстве кино» пишет: «Мне страшновато выписывать эти эстетические взгляды пошляка-полотера, потому что, увы.. я их разделяю. Мне кажется, что рассказывать о хороших молодых людях “вообще” Г. Шпаликов и Г. Данелия умеют очень талантливо, но этого мало. Мне хотелось бы большей определенности и вместе с тем сложности характеров»).

Диалог авторов фильма с Маяковским не исчерпывается полемикой: очень уж близок им пафос поэмы «Хорошо» – она узнается как литературный подтекст фильма. «Я земной шар чуть не весь обошел – И жизнь хороша, и жить хорошо!» – песня Шпаликова продолжает – и мотив «хорошо», и всепланетный масштаб путешествия: «Бывает все на свете хорошо.. И я пройти еще смогу соленый Тихий океан, и тундру, и тайгу». Милиция, как и у Маяковского, «бережет» героев и прочих граждан: все представители власти – и милиционеры, и работники военкомата разумны и человечны, «входят в положение», направляя развитие одних конфликтов, разрешая другие.

Откликается в фильме и другая важная дискуссия 1960-х – о взаимоотношениях человека и машины, о возможности замены человека роботом. В магазине, где герои флиртуют с продавщицей грампластинок, старушка, уставшая ждать своей очереди, с ехидным удовольствием откликается на такое предположение: «По крайней мере, автоматы не будут флиртовать с покупателями». Конечно, в городской среде есть и контрапункты – вздорный пассажир в метро, вор в Парке культуры, истеричный гражданин с манией преследования. Слышатся и отголоски войны: убиты все сыновья Колькиной бабушки, но от этого пронзительнее звучит основная мелодия – радостной надежды, готовности к жизни, которая еще только должна начаться.

Главные герои выхвачены из толпы, но в фильме есть и массовые сцены, где толпа ведет себя как одно существо, которое может быть охвачено темным инстинктом преследования (погоня и драка в парке), а может, под влиянием общего настроения, стремиться помирить жениха и невесту. Частная жизнь вынесена на суд общественности.

Общее пространство города соединяет отдельные, замкнутые пространства, публичные и частные: вагон метро, лавочки на улице, военкомат и квартира, концерт в парке, дворы, магазин и церковь – куда пионер отказывается заходить, а мы вслед за героями заходим. Граница между домом и улицей становится совсем прозрачной в сцене свадьбы: пока несчастный жених плачет в квартире, гости танцуют на улице под музыку из окна. Окна все время распахнуты, соединяя и внутреннее со внешним и внутренние пространства квартир между собой. Все пространства вместе создают город, где все связаны друг с другом, личная жизнь становится общей, – и именно поэтому так радостна.

Через 40 лет «Я шагаю по Москве» откликнулся «Прогулкой» Алексея Учителя. Композиционно «Прогулка» построена так же, как «Я шагаю»: это путешествие трех героев (девушка и два юноши) – но не по Москве, а по Питеру; вместо лирического, с элементами иронии, рассказа о любви и дружбе, история Учителя оборачивается предательством, разрушенной дружбой, жестоким психологическим экспериментом-парии. Сама возможность диалога между фильмами, которые разделяет почти полвека свидетельствует о том, что фильм Данелии – живой, и является активной частью современного культурного пространства. Лирический фильм об одном летнем дне в Москве 1960-х оказался долговечнее многих проблемных социальных фильмов, – таких, как требовал полотор.

Литература

Демин, В. Маленькая ироническая трагедия (интервью с Г. Данелией) // Георгий Данелия. – М., 1982 – С. 172.

Зоркая, Н., Зоркий, А. Заметки о режиссере // Георгий Данелия. – М., 1982 – С. 27.

Юрнев, Р. Один день юных // Искусство кино – № 4 – 1964 – С. 29.

Гамлет (1964)

Александр Прохоров

Разговор о «Гамлете» Григория Козинцева, премьера которого состоялась 24 апреля 1964 года в московском кинотеатре «Россия», следует начать с известного сталинского сравнения Ивана Грозного из одноименной картины Эйзенштейна с принцем датским («Иван Грозный был человеком с волей, с характером, а у Эйзенштейна он какой-то безвольный Гамлет»), сравнения, которое послужило одним из сигналов к погрому творческой интеллигенции в последние годы правления Сталина. В контексте этих чисток, вскоре после смерти диктатора, Козинцев снимает свою киноверсию «Гамлета», чтобы поставить один из центральных вопросов европейской культуры XX века – как остаться порядочным человеком во времена политической тирании, требующей соучастия в своих преступлениях от каждого члена общества.

Сам режиссер, отвечая на вопросы студентов ВГИКа в 1965 году, определил главную проблему «Гамлета» как проблему совести: «Гамлет» – трагедия совести. И эта проблема представляется мне остро-современной в «Гамлете». Проблематика эта была глубоко актуальной и для европейского зрителя, только что пережившего две мировых войны и медленно приходящего к пониманию места в истории тоталитарных экспериментов по вытравливанию из людей ощущения своей личности и ответственности за содеянное. Кинематограф неореализма и авторское кино пятидесятых и шестидесятых заставили кинозрителей Европы и мира прошагать по улицам послевоенных европейских городов, а затем и пропутешествовать по миру, размышляя о совести и доле своего соучастия в невиданных доселе преступлениях. Фильм Козинцева по мотивам трагедии Шекспира существует в этом широком контексте европейского авторского кинематографа. И, наверное, поэтому «Гамлет» стал не только частью истории десталинизации советской культуры, но и тронул сердца европейских критиков и зрителей, получив в Англии признание как лучший фильм 1964 года.

Рассказывая о замысле и поисках интонации фильма, Козинцев вспоминал интонацию гида из Освенцима, случайно выжившего бывшего узника лагеря, теперь без мелодраматических преувеличений

спокойно и неторопливо повествующего о невыразимом: «Смыслом его жизни стало рассказать, как все было на самом деле... Чтобы каждому казалось на его руке горит такое же клеймо. Зрителям нашего фильма должно казаться, что это они сами дружили с Гильденстерном и Розенкранцем, Клавдий владел их душой и телом. Полоний учил морали. И сейчас вместе с Гамлетом, они ломают самое основание Эльсинора». В книге об английском драматурге режиссер четко определил свою задачу как кинорассказчика «Гамлета», указав на ее родство с задачей экскурсовода из Освенцима. Козинцев не любил слово «экранизация» и видел свою постановку трагедии Шекспира как «перевод с одного языка на другой. Настоящий перевод – не дословный, а вольный, и то же самое при постановке фильма, где должен сохраняться дух подлинника в формах совершенно другого искусства». Именно поэтому режиссер старался избавиться от того, что он называл «внешним антуражем Елизаветинской эпохи». Козинцев и художник Евгений Еней долго работали над декорациями картины, которые должны были задать фильму общую интонацию. Ее определили элементы стихии: «камень, железо, огонь» и вода «вечного моря». «Камень», – пишет Козинцев – «стены Эльсинора, возведенного накрепко государства-тюрьмы.. Железо: оружие, бесчеловечная сила угнетения, стальные морды войны. Огонь: тревога, мятеж, движение», бросающее вызов высеченным на столетия стенам замка-государства. Вечное море – важнейшая часть мизансцены фильма, никогда не останавливающееся движение жизни и человеческой мысли. В первом кадре после титров режиссер определяет центральную коллизию – конфликт между мертвенной громадой Эльсинора и живым, покрытым белой штормовой пеной морем. Мы не видим самого замка, но его носфератовская, монструозная тень падает на нескончаемые движущиеся волны.

Сродни белым бурунам штормовых волн – светлые волосы главного героя и его свободная белая рубашка, высвобождающаяся из-под черной блузы-куртки в финальной сцене фильма. Гамлет Козинцева – герой решительный, человек мыслящий, чьи действия подчинены главной задаче остаться таковым и сохранить себя в мире, где самостоятельной личности просто нет места. Очень важно, как Гамлет появляется первый раз в кадре: он скачет галопом к Эльсинору, над которым веет черный флаг, навстречу своей судьбе. В этом движении на пределе сил – решимость главного героя. Принц-студент сам отказался от вольного

воздуха Виттенберга чтобы бросить вызов удушью Эльсинора, встать на защиту памяти своего отца. Кадры бешеной скачки Гамлета к замку отзываются эхом в кадрах волн, разбивающихся о тяжелые валуны, на которых покоится мертвый, недвижимый Эльсинор.

Движение и мысль органически схожи в козинцевской интерпретации трагедии. Так, первый монолог «Каким ничтожным, плоским и тупым/ Мне кажется весь свет в своих движеньях!» Гамлет произносит, шагая сквозь толпы придворных, славящих нового короля и его женитьбу на Гертруде. Для режиссера также важна особая тихая интонация в монологах героя, противопоставленная монументальной напыщенности слов Клавдия: «Такая сцена (монолог – *А.П.*) должна быть особенно тихой. Так называемой “публицистике”, жару ораторства тут не место». Более того, во время многих монологов Гамлета губы героя сомкнуты. Мы слышим внутренний монолог, который важнее любых слов. Он – подтверждение существования того вечного моря внутри человека, которое Эльсинор не может сковать своими стенами: «Гамлет – мыслит. Это – самое опасное», – пишет режиссер о своем герое.

Козинцеву, пережившему сталинизм, было также немаловажно создать атмосферу всеобщей паранойи и доносов. В этом еще одна мотивировка монологов, которые главный герой не может произнести вслух: «Камера приближается: мы слышим слова-мысли, а прильнувший к двери шпик ничего не слышит. Записать ему в донесение нечего. Шаги, молчание». Доносчики – отцы, доносчики – друзья. Даже из романтической связи принца и Офелии, ее отец, вкупе с Клавдием, хочет сделать оперативное мероприятие, чтобы выведать сокровенные мысли принца.

Центральной сценой фильма стал эпизод с флейтой, а не традиционный монолог «Быть или не быть» скованного своими сомнениями принца. Три университетских товарища, Розенкранц, Гильденстерн и Гамлет, читали одни и те же хорошие книги, рассуждали об одних и тех же гуманистических идеалах, но теперь двое из них служат осведомителями Клавдия и шпионят за своим другом. Новый король превратил их из людей в послушные себе инструменты. Гамлет же не стал таким же орудием в руках преступника. Своим бывшим друзьям принц говорит ключевые слова всего фильма: «Объявите меня каким угодно инструментом. Вы можете расстроить меня. Но играть на мне

нельзя». Чтобы подчеркнуть важность слов принца, режиссер дает после них пятнадцать секунд полной тишины. Слышны только шаги героя: он приближается к камере и увеличивается в размере, в то время как его бывшие друзья уменьшаются. Становится ясен эпицентр трагедии: Гамлет сохраняет суверенность своей личности, но становится свидетелем духовной смерти своих друзей и близких, сделавшихся слепыми исполнителями преступной власти.

Фильм Козинцева появился на пике оттепели, периода десталинизации советской культуры и попыток реформировать социалистический проект в странах советского восточного блока. Как показала Катерина Кларк, одним из центральных мифов сталинской культуры, который претерпел изменение в оттепель, являлся миф о советском государстве как Большой Семье, в которой мудрый руководитель выполнял роль отца нации, а герои труда и войны – полярные летчики, передовики-стахановцы – были его верными сынами, положительными героями. Оттепель переосмыслила сталинский вариант мифа, примат Большой Семьи-государства. В оттепельной культуре, в соответствии с общим духом антимонументализма, важное место занимает нуклеарная семья как более гуманная альтернатива Большой Семье-империи. Так, восстановление малой семьи, в которой центральную роль играют отец и сын, один из магистральных сюжетов оттепельной мелодрамы («Два Федора» Марлена Хуциева, «Судьба человека» Сергея Бондарчука – оба 1959 года). Если эту семью нельзя восстановить во плоти и крови, она остается с сыном в его памяти. Сын восстанавливает святыне идеаль, завещанные ему отцом и погрязшие лжеотцом-узурпатором. Этот сюжет, полный политических аллюзий для оттепельной интеллигенции, и разбивается в «Гамлете».

Современники высоко оценили фильм Козинцева. Наверное, самой важной работой, осмысляющей место постановки трагедии в культуре оттепели стала статья Майи Туровской «Гамлет и мы». Критик пишет, что фильм Козинцева подвел итог целому десятилетию театральных постановок и раздумий писателей, переводчиков и критиков. Не случайно Туровская утверждает, что самую лучшую характеристику Гамлета Козинцева можно найти в поэтических строчках Бориса Пастернака: «Но объявлен распорядок действий / И неотвратим конец пути / Я один, все тонет в фарисействе / Жизнь прожить не поле перейти». Гамлет Козинцева – это герой, который уже все знает наперед и готов нести свой крест до конца.

Режиссер поместил имя перевозчика трагедии, Пастернака, под названием фильма, что значило очень много для зрителей после публикации «Доктора Живаго» на Западе, присуждения ему Нобелевской премии и позорной расправы над великим писателем дома. Имя недавно умершего поэта рядом с именем героя фильма возвращало зрителя к центральной теме фильма – теме совести. Становится понятной позиция Туровской, которая прозорливо увидела скрещение творческих методов поэта, героя его романа, режиссера и героя его киноверсии трагедии.

Наконец, возможно, фильм Козинцева и не имел бы такой резонанс дома и за рубежом, если бы главную роль в нем исполнил не Иннокентий Смоктуновский. Актер сыграл интеллигента-шестидесятника, который служит для зрителя гидом по этому замку-тюрьме, жилищу современного ему мирового зла. Как написал один из критиков, «Гамлету, каким его играет Смоктуновский, вполне хватило бы воли и решительности сразу отомстить Клавдию ударом шпаги», но он должен выполнить свой распорядок действий и, как и положено настоящему интеллигенту, научить зрителя видеть зло, понимать масштаб трагедии.

Литература

Караганов, А. Гамлет // Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003.

Козинцев, Г. Наш современник Вильям Шекспир. – Л., 1983.

Козинцев, Г. Поднять потолок // Искусство кино. – № 1. – 1999.

Сталин, И. Выступление на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) по вопросу о кинофильме «Большая жизнь». 9 августа 1946 года. – РГАСПИ. Ф.558. Оп.1. Д5325-Л23-27.

Туровская, М. Гамлет и мы // Да и нет. О кино и театре последнего десятилетия. – М., 1966.

Clark, K. Soviet Novel: History as Ritual. Chicago UP, Chicago, 1985.

Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен (1964)

Мила Федорова

Дипломная работа Элема Климова – ехидная политическая сатира в жанре фильма о детях, не расшифрованная цензурой. Как обещано в «Предисловии», – фильм «о взрослых, которые когда-то были детьми, и о детях, которые обязательно станут взрослыми». Хотя это фильм о детях, но не только для детей; точнее, он уже в посвящении отрицает разделение мира на два лагеря – детей и взрослых. В обнесенном глухим забором пионерском лагере, где на каждом углу – плакаты и идеологические скульптуры, где хором приходится скандировать лозунги, взрослые зрители без труда узнавали свой собственный мир. В маленькой, «детской» модели общества есть свой начальник – бюрократ и демагог – директор пионерлагеря Дьнин (Евгений Евстигнеев), есть свой диссидент – главный герой Костя Иночкин (Виктор Косых), изгнанный за то, что был слишком свободен: смотрел не в том направлении, куда весь коллектив, и пытался – буквально – выйти за рамки (уплыл на остров к деревенским мальчишкам). По сюжету фильма, Иночкин, чтобы не огорчить бабушку, возвращается в лагерь, «переходит на нелегальное положение», в то время как пионеры под руководством Дьнина готовятся к родительскому дню, когда секрет неминуемо будет раскрыт. Выбор, который совершает каждый – помогать другу, отступить от него, или шпионить и доносить, – оказывается тем самым, настоящим выбором, перед которым вставал каждый – и в эпоху 60-х, и позже.

Главный прием фильма – оксюморон. Уже название оформлено в кадре как политическая сатира: надпись «Добро пожаловать» с сияющим солнышком украшает наглухо закрытые ворота лагеря (наиболее ловкие, правда, знают, где можно лазить через дырку в заборе). Пониже – глазок, в который подозрительно выглядывает слово «или»; и, наконец, внизу – «Посторонним вход воспрещен»; все вместе – характерный образец внешней политики времен развитого социализма. Слово «или» позволяет предположить и выбор между обеими частями названия, и уравнивать их значением «то есть». На протяжении всего фильма противопоставляются друг другу события

на переднем плане и плакаты на заднем: особенно унылое действие разворачивается на фоне надписи «Пионер – в весельи пример». Главный лозунг – «Дети – хозяева лагеря». Поэтому важнее всего, как известно всем пионерам, – «дисциплина». Повсюду – торжество официозного абсурда, который зритель не мог не соотносить со знакомой ему повседневной реальностью. «Я люблю тебя, жизнь!» – расппевают усталые родители, приехавшие навестить своих детей и вынужденные маршировать строем. И уже совсем парадоксально звучит скандирование за столом: «Когда я ем – я глух и нем».

Камера оператора Анатолия Кузнецова подчеркивает двусмысленность каждого эпизода: когда нам представляют директора лагеря, лица его разобрать невозможно, Дьнин – лишь маленькая фигурка на отдаленном возвышении – скорее функция, чем человек. Когда Дьнин произносит обличительную речь против Иночкина, мы видим его с точки зрения ребенка – чуть снизу, при этом он оказывается слишком большим для кадра – и голова его «срезана». Часть действия вообще показана только на уровне ног: за Иночкиным и его друзьями шпионят ножки: они становятся самостоятельным, гротескным персонажем – как гоголевские детали туалета и фрагменты тел, прогуливающиеся по Невскому проспекту. Лица шпиона нам так и не показывают – только ближе к развязке мы видим чумазую фигурку, которой все сторонятся. По-гоголевски же волшебным образом оживают предметы: чтобы добраться до туалета, скрывающийся от начальства Иночкин прячется за виолончелью – и виолончель как бы сама начинает двигаться в нужном направлении вместе с лагерным оркестром.

Обезличивание в фильме достигается разными способами и имеет разное значение: сам режиссер обычно акцентирует индивидуальность каждого героя, но в эпизоде со шпионом у персонажа нет лица, поскольку личность его автору просто не интересна, он «не доносит» на доносчика. При этом Климов иронически показывает, что для директора лагеря дети как личности не существуют: «Вот ты из-за одного Иночкина хлопчешь, а у меня таких иночкиных двести шестьдесят три», – выговаривает Дьнин вожатой. Главный предмет гордости директора – общий «привес» пионеров по отряду, который должен свидетельствовать о хорошем питании. Это уже лексика не бюрократического учреждения, но сельскохозяйственной фермы; ассоциацию усиливает поросенок, который носится по лагерю.

Речь Дынина вообще очень показательна: директор постоянно проговаривается например, слово «дети» в устах директора детского лагеря звучит осуждающе. Этот же прием использовал Алексин в повести о детском театре «Действующие лица и исполнители»: «какое-то детство» было любимой негативной характеристикой в устах директора. Еще один пласт директорской речи характерен для советской публицистики: неосознанное употребление библейской лексики. Упоминание об Адаме и Еве в «Левом марше» Маяковского Дынин встречает с опаской: это слишком радикально для детей. Сам же он, критикуя модные прически, восклицает: «Вавилонов на голове понаделали» – причем ассоциации зрителя идут и к Вавилонской башне, и к вавилонской блуднице. Тема лицемерной цензуры возникает и в сцене, когда пионеры смотрят кино: воспитатель прикрывает книгой легкомысленную пару на экране.

Фильм отразил не только общий контекст хрущевской эпохи, но и ее «основные вехи»: полет в космос, а также печально и смешно известную ориентацию сельского хозяйства на кукурузу. Концерт для родителей не может обойтись без «космического» номера, который проваливается, когда Дынин требует начать выступление заново специально для запоздавшего начальства. Костюму кукурузы на конкурсе заранее присуждено первое место; эта роль предназначалась племяннице начальника Митрофановой. Но в костюме кукурузы, под защитой статуса «царицы полей», на праздник торжественно является нелегальный Иночкин. Оба исторических достижения показаны в сниженном, ироническом контексте.

Герой-бюрократ не одинок в комедиях конца 1950–1960-х годов; бюрократ был законной мишенью и в сталинское время: вспомним Бывалова из фильма Григория Александрова «Волга-Волга». В «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова мы также видим бюрократа Огурцова, которому поручена организация развлечений. И Огурцов, и Дынин беспокоятся о соблюдении приличий, серьезности мероприятия и реакции начальства – и оба вышестоящим начальством осуждены, но Огурцов глуп, а Дынин лицемерен – и если в образной системе «Карнавальная ночь» бюрократ – центр смешных событий, Дынин наводит невыносимую скуку.

Чаще всего Дынин даже не спорит с оппонентами; если Иночкин ускользает от давления условностей, то Дынин неуязвим ни для каких

доводов: он не идет на открытый конфликт. «Посмотрим», – обещает он в ответ на предложение вожатой придумать что-то новое, а не следовать готовым шаблонам – и тут же распоряжается оставить все по-старому.

Принцип контрастного соположения реализован и в образной системе фильма: антагонисты Дынин и Иночкин показаны как двойники. Их связь буквально реализуется в фантазии Иночкина о переливании его крови директору: мальчик исчезает на глазах, силы покидают его, а директор увеличивается в размерах и становится все живее. Он даже провозглашает их с Иночкиным кровное родство, которое, впрочем, не заставит его допустить поблажку. Сцена изгнания из лагеря в грузовике с пустыми бидонами происходит дважды: в первый раз в кузове Иночкин, во второй, в конце фильма, – директор.

Иночкин – герой, глазами которого мы в первый раз видим лагерь. Но он быстро становится участником действия, а не нарратором, хотя мы можем проникать в его видения. Нарративность в ходе фильма почти исчезает, режиссер предпочитает показывать, а не рассказывать, организуя кадры с «двойным дном». Но иногда свое отношение к происходящему он выражает с помощью ремарок – титров: «Так Костя Иночкин потерял одного друга». Климов постоянно исследует границы кинематографической условности и способы воздействия на зрителя, которые имеются у режиссера, – и визуальные, и связанные с техникой повествования.

Реальное и гротескное, фантастическое, органично сосуществуют в «Добро пожаловать» – не в последнюю очередь потому, что они были совмещены в советской жизни. Климов достигает вуди-алленовской легкости, визуально материализуя видения своего героя. Как в «Алиса» и «Разбирая Гарри», у Вуди Аллена, отправной точкой фантазии часто становится реализация идиомы. У Вуди Аллена герой «тает на глазах», у Климова видения развиваются из фраз «ты меня в гроб вгонишь» (особенно красочная деталь – слоники, выстроившиеся по росту на гробе: знак мещанского быта в макабрическом контексте), и «попортить кровь» – с дальнейшим переходом к «кровному врагу» и «кровному брату».

Фантастическое в фильме связано с фантазиями главного героя. Ассоциации с пушкинским конфликтом «маленького человека» и власти актуализирует сцена с оживающими статуями пионеров на

главной аллее, враждебных к нелегально вернувшемуся Иночкину: пионер-лучник пускает стрелу вслед Иночкину.

Понятие границы, контраст между замкнутым и открытым пространством постоянно обыгрывается в фильме: пионеры отделены от мира, и особенно от деревенских детей, забором; проведены для них границы и на воде. Иночкин ускользает от руководства, пересекает границы – уплыв через дырку в сетке. Он – единственный из детей, кто выходит из лагеря – правда, не по своей воле. Но самый свободолюбивый герой предпочитает заключение изгнания: большую часть времени он проводит в узком пространстве, причем тюрьмой его, по иронии автора, оказывается директорская трибуна.

Финал фильма – апофеоз уничтожения границ, праздник непослушания – правда, по команде «взрослого» начальства – Митрофанова: и взрослые, и дети бегут купаться. Но максимальная свобода подарена Иночкину и его бабушке: они могут летать по воздуху, для них открыты и река, и остров, и лес, и луг. И еще один герой «освобожден» в конце фильма: вечный странник, мальчик с сачком, изгой с номером 13 на футболке, который постоянно появлялся в самый неудачный момент с вопросом «А че это вы тут делаете?». Впервые ему дают ответ на его вечный вопрос: «А мы через речку, мальчик, прыгаем». И он тоже обретает способность к полету. Для этого «проходного» героя, оказывается, и кинематографической условности не существует: в финале с экрана он обращается прямо к зрителям: «А че это вы тут делаете, а? Кино-то уже кончилось!» Этот прием, использованный и в «Карнавальной ночи» Рязанова, побуждает зрителя соотносить фильм с жизнью, воспринимать его как послание, обращенное непосредственно к нему.

Литература

Шапоренко, Т. Для маленьких и больших, скучающих по комедии // Искусство кино. – № 9. – 1964. – С. 54–56.

Климов, Э. Теоретическая часть дипломной работы – фильма «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» // Киноведческие записки. – № 68. – 2004. – С. 273–285.

Климов, Э. Неснятое кино. – М.: Хроникер, 2008.

Застава Ильича (1964)

Мишель Кун

Фильм Марлена Хуциева «Застава Ильича» рисует процесс взросления трех только что перешагнувших порог своего двадцатилетия друзей детства – Сережи (Валентин Попов), Коли (Николай Фокин) и Славы (Станислав Любшин), – а также предлагает портрет постсталинского «оттепельного» поколения шестидесятников в целом. Главные герои живут в Москве, в районе площади Застава Ильича, давшей свое название фильму. Как было отмечено Александром Прохоровым в его исследовании, фильм использует имя революционного вождя в качестве символа подрастающего поколения ленинцев, достигающих своего совершеннолетия в период 1960-х годов. Знаменательно, что юные герои взрослеют именно в этом топографическом пространстве.

В отличие от предыдущих поколений, шестидесятники Хуциева не имеют отцов (они погибли в Великой Отечественной войне), которые могли бы указать своим сыновьям жизненный путь, так что молодежь в фильме обращается внутрь себя в поисках ответа на наиболее экзистенциальный из всех вопросов – «Как жить?»

Вытекающая из этого ауторефлексивность была прежде неизвестна советскому кино, в котором всегда присутствовал сильный «отцовский» голос – либо буквально (как в «Чапаеве»), либо фигуративно («голос истории в ее революционном развитии» в таких фильмах, как «Октябрь») – отвечавший на все вопросы, иногда до того, как они задавались. Кризис личности, изображенный как глубокий внутренний процесс, был, разумеется, также нов для советского кино, персонажи которого всегда могли найти убежище в уже заранее присутствующей, четко определенной коллективной идентичности. Кроме того, по словам Владимира Семерчука, «Застава» утвердила «романтический экзистенциализм» советского оттепельного кинематографа, являвшийся ответом на идеологический кризис, начавшийся после смерти Сталина. Семерчук назвал фильм «сакральным символом-манифестом шестидесятников» перед лицом смерти революционных и сталинских идеалов и связанного с ними типа идентичности.

В «Заставе Ильича» Хуциев стал первопроходцем нового повествовательного стиля, оказавшего глубокое влияние на кинематограф

1960-х, а также последующих периодов. Снимая акцент с сюжета как центрального повествовательного элемента, режиссер фокусирует внимание в своей «киноповести» на мимолетных деталях, на экспрессивности Москвы как места действия и эмоциональных скачках героев. Основываясь на общей структуре «воспитательного нарратива», фильм обращается к различным темам, пропуская их через видение троицы школьных друзей, взрослеющих через участие в серии событий-испытаний: они поступают на работу; влюбляются; женятся; рожают детей; соприкасаются с миром культуры, интеллигенции, номенклатуры и так далее. Однако впервые в советском кино взросление становится скорее результатом внутренних размышлений героев по поводу этих событий, чем простого участия в них. Демонстрируя четкое линейное движение, камера создает физическую атмосферу, отражающую чувства, интересы и проблемы, с которыми сталкиваются герои. В этом отношении Хуциев работает с первичным приемом городского повествования: он целиком полагается на одушевленное урбанистическое пространство, чтобы визуально сообщить то, что герои не могут выразить словами.

Фильм скорее следует «движениям чувств», чем подстегивает повествование с помощью сюжета, о чем пишет Ирина Изволова в своей статье. Уменьшая внешний конфликт, лежащий в области «реального мира», фильм отслеживает эмоциональную траекторию, являющуюся результатом внутреннего кризиса идентичности, связанного с потерей смысла. Это явление было характерно для конца эпохи сталинизма, предопределявшего прежде своей тотальностью индивидуальные идентичности, которые могли существовать только как отражения коллективной. Кризис идентичности, как отмечает Прохоров, служит утверждению «права на индивидуальную правду, которая необязательно противоречит общей правде, но может от нее отличаться». В отличие от кинематографа сталинской эпохи, фильм Хуциева высвечивает индивидуальные нужды и ценности, не всегда аналогичные коллективным. Абстрактная тема, однако, разбивается в пространстве бытовой реальности. Это фирменный знак хуциевского кинематографа.

Сложные эмоции трех главных героев фильма отражает город. Каждый «вырастает» из своего дома, традиционно надежного пространства, являющегося в фильме авторитарной областью, в котором

доминирует либо матри- либо патриарх, чьего давления молодые люди все настоятельнее пытаются избежать. Трое друзей находят убежище на улице: фильм изобилует кадрами встреч во дворах, на бульварах, в парках и на детских площадках.

Трояновский отмечает: «У Хуциева и Пилихиной этот город будто специально создан для прогулок.. В домах – ссоры, конфликты, непонимание.. В комнате – болезнь, вербовка в доносчики, скука и пустой цинизм молодежной вечеринки. Улица – это и свобода, и одиночество, и некое особое единение с окружающим миром». Это то пространство, где друзья могут быть самими собой, вести серьезные разговоры и, оставшись наедине, предаваться своим размышлениям, которые время от времени сообщаются зрителю посредством закадрового голоса. В этом смысле город становится внешним выражением внутреннего состояния героев. Эта информация, впрочем, сообщается в основном не посредством действия; скорее сама камера «оживляет» город, отражая умонастроения персонажей.

Хотя, показывая взросление молодых людей, фильм поднимает многие вопросы, ответов дается очень мало, и один из центральных тематических мотивов на протяжении всего фильма – сама неразрешимость проблем и конфликтов, с которыми сталкиваются главные герои. Среди наиболее значимых вопросов те, что касаются отношений со старшим поколением. Фильм прямо затрагивает проблемы молодежи и разногласий между поколением шестидесятников и их родителей. Герои «Заставы» начинают отвергать тотальность сталинизма и осознают свои собственные потребности и желания. Среди них и потребность в художественном самовыражении, а также дружба и семья, приобретающие большую важность. Первостепенное значение имеет также память о прошлом, в особенности тенденция и потребность обратиться к нему за ответами и руководством. Все эти темы рассматриваются как аллегории советской истории и идеологии. Кроме разделения поколений, фильм затрагивает также классовые различия. Аня (Марианна Вергинская) служит Сергею проводником через пласты московского общества, с которыми он абсолютно не знаком: номенклатура, карьеристы, творческая интеллигенция. Это бросает вызов собственному чувству справедливости Сергея и его ценностям, которые в результате подвергаются трансформации, что подчеркивает отход от прежней идеологической системы. Отец Ани,

настоящий сторонник авторитарной власти и репрезентант ценностей позднего сталинизма, также позволяет фильму остро продемонстрировать амбивалентное отношение молодого поколения к недавнему прошлому. Как пишет Жозефина Уолл, фильм располагает свои темы как оппозиции – между первой и второй серией, между гармоничной общественной жизнью и личным внутренним беспокойством, между удовлетворенностью утопическим обществом и разочарованием в нем. «Противоречие между их жизнью и мечтами беспокоит всех трех героев так же, как и разрыв между провозглашаемыми идеалами их общества и реальностью лицемерия и лжи».

В статье «Я никогда не делал полемических фильмов» Марлен Хуциев описывает начало работы над «Заставой». Идея для подобного фильма появилась у него еще в время учебы во ВГИКе. За сценарий он взялся значительно позже – сначала вместе с Феликсом Миронером, предпочитавшим сюжетно ориентированное повествование и в итоге оставившим работу над фильмом из-за разногласий по этому вопросу. Хуциев обратился к Геннадию Шпаликову, тогда еще студенту института кинематографии, который мог дать аутентичный голос героям, принадлежащим к его поколению. Фильм снимался исключительно в Москве и окрестностях и был готов в рекордные сроки, приблизительно в два раза быстрее, чем планировалось. Первоначально он был подготовлен к выпуску в 1962 году под названием «Застава Ильича», но вскоре навлек на себя неудовольствие партийной элиты, в том числе Хрущева, который потребовал от Хуциева внести в фильм изменения. Этот случай, имевший место на одной из нескольких встреч между партийным руководством и артистами, наряду с печально известной выставкой художников-нонконформистов в Манеже в 1962 году, стал началом «похолодания» в рамках оттепели. По словам Жозефины Уолл, «холодный ветер мартовской встречи, в особенности порывы, веявшие над «Заставой Ильича», положил конец открытому выражению неортодоксальных настроений в прессе и на экране».

«Застава Ильича» в 1965 году вышла на экраны под названием «Мне двадцать лет» ограниченным количеством копий и почти без рекламы. Отзывы критики варьировались от очень резких и уничтожительных до защищающих и даже одобряющих экспериментальный подход Хуциева. Только 8,8 миллионов зрителей посмотрели фильм в том году, но несмотря на коммерческий провал и повторную серию

изменений, фильм ожидал интернациональный успех, отмеченный призами в Венеции и Риме в 1965 году. В это время зрители и критики в Советском Союзе были не способны воспринять фильм как переломный этап: реалистический взгляд на современность, к которому стремились авторы, исчез с экранов уже через пять лет. Только оглядываясь назад, историки кино осознали значение этого фильма.

Среди наиболее важных достижений картины – ее роль в утверждении уникального оттепельного стиля и советской традиции авторского кино, продолженной такими режиссерами, как Андрей Тарковский и Кира Муратова. Эффект правдоподобия распространялся на всю Москву, изображенную в «Заставе» – Хуциев использовал реально существовавшие стройплощадки в столице, так что современные архитектурные стили и новое развитие вырисовываются со всей очевидностью, и включил документальный материал, интегрировав актеров в реальную первомайскую демонстрацию. В техническом плане Хуциев добился аутентичного эффекта, применяя объектив с размытым фокусом и отказавшись от искусственного освещения. Очень подвижная камера Маргариты Пилихиной дополнительно повышала реалистический эффект.

Как пишет Ирина Изволова, «эстетические задачи, решаемые обычно на уровне монтажа, переместились внутрь кадра. Кадр резко удлиняется, давая возможность камере свободно двигаться внутри него». Документальный стиль выглядит настолько достоверным, что отдельные части фильма, а именно поэтические чтения, время от времени принимают за документальную вставку. В действительности чтения, включающие известных представителей творческой интеллигенции этого поколения, таких как Белла Ахмадулина и Булат Окуджава, были организованы специально для съемок фильма.

Кульминационный – или антикульминационный – эпизод, когда Сережа встречает своего мертвого отца, который не может дать ему ответ на вопрос «Как жить?», представляет собой радикальное закрытие развернутых в фильме дебатов на поколенческую тему. Как констатирует Трояновский, «этот отказ отца – колоссальное событие. Он означает, что смена эпох произошла окончательно и необратимо. Это кульминация, и не только для «Заставы», а и для всего оттепельного кино. Жить уже не означает отдавать жизнь. А что означает – ответа нет». Молодежь 1960-х неопровержимо отделилась от жизненных

путей и убеждений своих отцов, однако, в отличие от поколения отцов, ей не хватает унифицированного видения и направляющих принципов. Как отмечает Жозефина Уолл, «многие детали в “Заставе Ильича” указывают на отход от Утопии и ее идеалов».

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Изволова, И. Другое пространство // Кинематограф оттепели. Книга первая. – М.: Материк, 1996. – С. 77–98.

Марголит, Е. Пейзаж с героем // Кинематограф оттепели. Книга первая. – М.: Материк, 1996. – С. 99–117.

Семерчук, В. Смена вех на исходе оттепели // Кинематограф оттепели. Книга вторая. – М.: Материк, 2002. – С. 120–159.

Трояновский, В. Новые люди 60-х годов // Кинематограф оттепели. Книга вторая. – М.: Материк, 2002. – С. 6–60.

Хуциев, М. Я никогда не делал полемических фильмов // Кинематограф оттепели. Книга первая. – М.: Материк, 1996. – С. 190–196.

Prokhorov, A. The Unknown New Wave: Soviet Cinema of the Sixties // A. Prokhorov (ed.): Springtime for Soviet Cinema: Re/Viewing the 1960s Pittsburgh Russian Film Symposium, 2001. P. 7–28.

Woll, J. Being 20, 40 Years Later. Marlen Khutsiev's Mne dvadtsat' let (I Am Twenty, 1961) // Kinoeye 1.8 (Dec 2001). <http://www.kinoeye.org/01/08/woll08.php>

Woll, J. Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. I.B.Tauris, New York, 2000.

Обыкновенный фашизм (1965)

Сабина Хэнсген

«Обыкновенный фашизм» Михаила Ромма был первой масштабной попыткой кинематографического размышления о фашизме, а имплицитно и о своем собственном тоталитарном прошлом в пост-сталинском Советском Союзе. Фильм относится к жанру так называемого «компилятивного кино», которому Джей Лейда практически в то же время посвятил большое исследование. Этот жанр позволяет осуществлять повторную публикацию архивного кино- и фотоматериала. При этом чужой материал встраивается на монтажном столе в новый контекст, который в идеале должен открыть зрителю «остраняющий» взгляд на старую хронику.

«Сырой материал», из которого Михаил Ромм производил отбор, представлял собой 2 миллиона метров киноплёнки (нацистская кинохроника, документальные фильмы и культурфильмы), конфискованных Красной Армией в 1945 году в фондах Рейхсфильмархива и переправленных в Москву. Этот материал был дополнен фотографиями, такими как портреты, сделанные «придворным» фотографом Гитлера Генрихом Гоффманом и хранившиеся в кожаных мешках на территории «Мосфильма», а также частными снимками солдат немецкой армии, вызвавшими десятилетия спустя широкий резонанс в связи с открывшейся в Гамбурге в 1995 году первой выставкой о преступлениях вермахта. К этому добавились кино- и фотоматериалы из архивов восточноевропейских органов правосудия и другие документы различного рода: рисунки, сохранившийся фрагмент любительского фильма из варшавского гетто, а кроме того отснятые Роммом впоследствии кадры музея в Освенциме и съемки скрытой камерой – в стиле актуального в то время *cinéma vérité* – возле детских садов, вузов и на улицах, обеспечивающие связь с реальностью 1960-х годов.

История создания «Обыкновенного фашизма» заслуживает особого внимания. Два молодых кинокритика, Майя Туровская и Юрий Ханютин, после интенсивного изучения материала из Рейхсфильмархива, обратились к Михаилу Ромму с наброском сценария, в котором предполагалось смонтировать документальный киноматериал с цитатами из немецких игровых фильмов, чтобы, ориентируясь на книгу

З.Кракауэра «От Калигари до Гитлера», включить психологическую картину мира обывателя в размышления о фашизме. Но Ромм отверг идею с игровым кино и настоял на исключительном использовании документального материала. Он высказался против любых форм инсценировки, создания искусственно-театральной действительности в пространстве киностудии. Тот же метод отличал и эстетику кукла личности в советском кино, в утверждении которого режиссер сам принял решающее участие такими игровыми картинками, как «Ленин в октябре» (1937) и «Ленин в 1918 году» (1939). «Обыкновенный фашизм», таким образом, можно рассматривать как попытку Ромма свести счеты со своим собственным прошлым режиссера сталинского времени и «начать сначала» в киноэстетике оттепели.

«Обыкновенный фашизм» обращается к архиву национал-социалистических кино- и фотоматериалов в до того невиданном объеме, чтобы систематически охватить разнообразные формы проявления фашизма. Фильм разделен на 16 глав, названия которых даны в текстовых вставках. В каждой из глав рассматривается определенный аспект заданной темы. Последовательность глав организуется своего рода «монтажом аттракционов», который сам Ромм со ссылкой на Сергея Эйзенштейна определял как контрастное, не мотивированное традиционным нарративом чередование неожиданных, шокирующих моментов, вызывающих сильный аффект. Массовым собраниям, парадом, маршам противопоставляются жертвы национал-социализма в концентрационных лагерях, борцы сопротивления и кадры военного быта. Фильм тематизирует культ фюрера, создававшийся вокруг Гитлера, культуру Третьего рейха, расовую теорию. В финале показаны шествия неофашистов в Западной Германии, обучение морской пехоты в Америке, ракеты и атомные взрывы.

Михаил Ромм понимал этот фильм, относящийся к позднему периоду его творчества и как кинематографический анализ, и как кинематографический разговор со зрителями. Смонтированные кино- и фотодокументы сопровождаются не нейтральным голосом диктора, а голосом самого автора. Это повествующий, иронизирующий, иногда патетический голос, который апеллирует к разуму и чувствам зрителя. В первых и последних кадрах фильма мы видим современников Ромма, представленных не в виде «массового орнамента», а как отдельных индивидуумов, к которым и обращена картина.

Для попытки ввести субъективный момент в дискурс массовой культуры характерно использование другого медиума – а именно фотографии – внутри фильма. При этом возникает интермедialное поле, способствующее размышлению о принципах документирования минувшей реальности. Самоинсценировка Гитлера перед массами высмеивается не только устным комментарием Ромма к кинодокументам: особый прием деконструкции культа фюрера заключается в том, что киносъемки выступлений Гитлера сопоставляются с отдельными, гипертрофированными позами, запечатленными его личным фотографом Гоффманом. Путем аналитического дробления киноэпизода на ряд «остановленных» фотографических образов коллективное переживание теряет свою завораживающую силу, тоталитарный ритуал нарушается, пафос приобретает комические черты.

В дальнейшем противопоставление фото- и киноматериала обращает внимание на скрытые за фасадом официальной пропаганды стороны нацистского режима: прежде всего, на уничтожение людей. Один из самых сильных эпизодов состоит из любительских фотографий, которые солдаты немецкого вермахта сделали для себя. Эти снимки были найдены у павших солдат вместе с фотографиями их жен и детей. На фотографиях они позируют рядом со своими жертвами, подвергнутыми жестоким издевательствам. Шоковое впечатление от этих кадров связано с тем, что снимки делали самые обыкновенные люди, запечатлевшие эти сцены себе на память. Так зрители оказываются лицом к лицу с «банальностью зла», по выражению Ханны Арендт. Одновременно гуманистический пафос, которым отмечен комментарий Ромма, наталкивается здесь на свои границы.

Спектр критических оценок и мнений по поводу «Обыкновенного фашизма» очень широк и указывает на противоречия и парадоксы в структуре самого фильма. Положенная в его основу идея – через точное наблюдение физических деталей видимого мира раскрыть идеологическую манипуляцию образами – соответствует эстетическим программам кинематографа 1960-х годов. Положительный резонанс нашли в первую очередь формальные инновации, такие как продолжение авангардных традиций монтажа или комментирование кадров голосом автора. При этом критиками отмечалось, что иронические комментарии местами имеют «сглаживающий» эффект, так как автор останавливается на поверхностном описании феномена, не подвергая его историческому, социологическому или экономическому

анализу. Характерна в этом отношении физиогномическая трактовка лиц в фильме: лица фашистов – безобразны, лица участников сопротивления – прекрасны. Через лица, взгляды, глаза выстраивается также эмоциональная связь: сочувствие с жертвами национал-социализма.

В аргументации фильма можно различить риторический шаблон холодной войны: мир однозначно разделен на добро и зло, на человеческое социалистическое и на отмеченное неофашизмом и милитаризмом капиталистическое общество. Особенно интересно сравнить восприятие фильма в Западной и Восточной Германии. Восприятие в ГДР существенно определялась так называемым антифашистским дискурсом, который не определяет собственное участие и ответственность, а ищет причины возникновения (нео)фашистских тенденций в экономических интересах капиталистического общества.

В Западной Германии преобладающая в виде карьеры бывших национал-социалистов в собственной общественной системе в значительной степени замалчивается, в то время как подспудно заложено в фильме сравнение между фашизмом и сталинизмом становится предметом дискуссии. В нынешней ситуации, после распада противостоящих друг другу политических блоков, сохраняется необходимость критического осмысления общего тоталитарного прошлого – причем в сравнительной перспективе выявляются слепые места в интерпретации истории, что могло бы способствовать анализу механизмов вытеснения у обеих сторон.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Обыкновенный фашизм / Сост. М. Ромм, М. Туровская, Ю. Ханютин. – СПб., 2006.

Ромм, М. Обыкновенный фашизм. Избранные произведения в 3-х томах. – Том 2. – М., 1981. – С. 296–328.

Туровская, М., Ханютин, Ю. Ромм, кинокамера и мы // Искусство кино, № 3. – 1988. – С. 87–101.

Arendt, H. Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München, 1964

Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm. Hg. von W. Beilenhoff und S. Hänsgen, unter Mitwirkung von M. Turowskaja, Drehbuchautorin des Films. Berlin, 2009.

Kracauer, S. From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film, Princeton, 1947.

Leyda, J. Films beget Films. London, 1964.

Операция Ы и другие приключения Шурика (1965)

Александр Прохоров

Леонид Гайдай снял свою картину в популярном в шестидесятые формате киноальманаха. Фильм состоял из трех новелл («Напарник», «Наваждение» и «Операция Ы»). Первоначально картина должна была называться «Несерьезные истории» (по сценарию Мориса Слободского, Якова Костюковского и самого Гайдая) и состоять из «Напарника» и «Наваждения». Третья новелла добавилась немного позже, так же, как и окончательное название, предложенное режиссеру Иваном Пырьевым, который в то время руководил творческим объединением «Луч», где снимался фильм Гайдая.

«Операция Ы» закрепила успех найденного режиссером авторского стиля, сложившегося в процессе работы над комедиями «Пес Барбос и необычный кросс» (заключительная новелла альманаха «Совершенно серьезно», 1961) и «Самогонщики» (1961). Сюжет для второго фильма вышел из цирковой сценки Юрия Никулина и Михаила Шуйдина («Лайнер 31»), факт, немаловажный для понимания природы кинематографа Гайдая. Его комедии состоят из погонь, подстегиваемых обычно энергичным саундтреком Александра Зацепина, гэгов, тяготеющих к абсурдизму вербальных шуток, как, например, самоназвание «Операция Ы», и, конечно, комических персонажей-масок.

До Гайдая в советском кино герои-маски ассоциировались с полубабьими экспериментами двадцатых годов кружка Льва Кулешова и ФЭКСов. Со сталинских времен на экране остались комическимаски из фильмов-сказок: Буратино из «Золотого ключика» (1939) Александра Птушко и фольклорные маски из фильмов Александра Роу. Гайдай предложил зрителю принципиально новые для советского кино комические маски, которые, в отличие от сказочных персонажей, отражали в своей гротескной форме современную популярную культуру, жизнь советской улицы. Троица Трус, Балбес и Бывалый (Георгий Вицин, Юрий Никулин и Евгений Моргунов, сокращенно ВИНИМОР) принесла с собой на экран не только комическое снижение, но и отзвуки, с одной стороны, алкогольного фольклора, с другой – блатной субкультуры, столь близкой рядовым советским зрителям.

Выпущенная Хрущевым из лагерей страна узнала в лубочных героях Гайдая свой язык, жесты и досуд.

Первая киноновелла представляет собой комедийный поединок между верзилкой Феей (Алексей Смирнов), работягой-алкоголиком, посаженным на пятнадцать суток за драку и отбывающим наказание на стройке, и его напарником студентом Шуриком (Александр Демьяненко), подрабатывающим на той же стройке. В сюжете этой схватки пролетарского Голиафа с интеллигентным Давидом Гайдай проявил себя как художник оттепели. Он взял магистральный сюжет соцреалистической культуры – перевоспитание на стройке коммунизма – и приспособил его для своего авторского высказывания: эксцентрической трюковой погони-драки. В новелле есть Федя, потенциальный положительный герой с идеальным пролетарским происхождением. Есть два лже-наставника: милиционер и начальник стройки. Оба они не могут перевоспитать Федю, их слова только убаюкивают героя. Смирнов, исполняющий роль Феи, точно уловил установку Гайдая передать на экране не человека, а большое ленивое человекообразное животное. Этакое монументальное Шарикова. Следуя своим животным инстинктам, Федя атакует Шурика, потому что он меньше по размеру и кажется легкой добычей. Шурик же неожиданно начинает защищаться, превращая строительную технику и материалы в оружие против разбушевавшегося хама. Серия остроумных гэгов с использованием стройоборудования как орудий разрушения и создает центр этой эксцентрической минатюры.

Сюжет перевоспитания выполняет в фильме служебную функцию, давая режиссеру возможность нанизывать на него комические эскапады, а также создавать мир, где телесность героев доминирует над идеологическим словом. В конечном счете, Федя приобретает человеческий облик благодаря трюкам, оркестрируемым Шуриком и прямо воздействующим на Феино тело, а не пустому идеологическому слову начальника стройки, которое вызывает у героя лишь насмешку: «Ну, ладно, давай бухти мне, как космические корабли бороздят Большой театр».

В новелле «Напарник» впервые появился сквозной персонаж нескольких фильмов Гайдая студент Шурик (первоначально в сценарии героя звали Владик Арьков). Режиссер и студийное начальство хотели сконструировать положительного комического героя, антипода

ВИНИМОРА. Гайдай создал трогательную маску студента-очкарика, самоотверженно, как Дон Кихот, сражающегося с комическими злодеями. Образ задумывался светлый, поэтому, когда режиссер, наконец, нашел на роль Владика ленинградского актера Александра Демьяненко, то Гайдай заставил шатена Демьяненко перекраситься в блондина. В героической маске не должно было быть никакой двусмысленности. С одной стороны, Шурик – Иван-дурак с неоконченным (еще) высшим образованием, чудом побеждающий вдвое большего чем он Федю и трехголового ВИНИМОРА, с другой – Шурик – юродивый, не приспособленный к понятиям грубого телесного мира современной ему жизни. Интеллигентность и деликатность Шурика постоянно выделяет его из брутальной советской современности.

Федор Раззаков отмечает также, что «еще во время работы над сценарием Гайдай пришел к убеждению, что главного героя он будет списывать... с себя. Вот почему даже внешне Владик Арьков был выписан в сценарии как копия Гайдая: длинный юноша в очках». Вдова режиссера, актриса Нина Гребешкова, вспоминает: «Спустя многие годы я вижу теперь, что Шурик – это сам Леонид Иович. Все его поступки, жесты... Конечно, Демьяненко преломил их через себя. Но образ шел от Лени. Он действительно был таким – нескладный, наивный и очень порядочный». Как alter ego автора, с трудом вписывающийся в свое время, Шурик Гайдая сродни современному ему господину Юло Жака Тати.

Вторая новелла, «Наваждение», основанная на юмореске из польского журнала «Шпильки» и единственный фильм режиссера, получивший международный приз («Серебряный дракон Вавеля» Краковского кинофестиваля 1965 года), рассказывает о том, как Шурик готовился к экзаменам и так зачитался, что не заметил, как в процессе повторения конспектов успел прогуляться по городу со своей сокурсницей Лидой, зайти к ней в гости и даже раздеться и побывать с ней в постели. Когда он приходит к Лиде во второй раз (уже после экзамена), к нему начинают возвращаться воспоминания о первом свидании, и лишь, когда он обнаруживает около кровати оброненную им расческу, то понимает, что уже бывал здесь раньше. Смятение, вызванное необъяснимостью этого факта, на некоторое время, как в психоаналитическом примере, вытесняет любовное переживание, возникающее между Шуриком и Лидой. Но в итоге эта

«паранормальная» ситуация превращается в катализатор их взаимного притяжения.

Начиная с «Наваждения», в фильмах Гайдая появляются женские персонажи-маски, разумеется, видимые режиссером-мужчиной: назовем их маска-руководительница и маска-соблазнительница. Эти две маски могут исполняться одной актрисой. Например, Наталья Селезнева в «Наваждении» сначала командует Шуриком, потом снимает платье, остается в купальнике и становится соблазнительницей. Маски также могут распределяться между несколькими исполнительницами. Так, позже в «Бриллиантовой руке» (1969) – две маски-руководительницы, жена и управдом (причем жену главного героя играет жена Гайдая), и одна маска-соблазнительница – девушка в халатике с перламутровыми пуговицами и «стреляющим» лифчике. Женские маски часто становятся двойниками, а превращение маски-руководительницы в маску-соблазнительницу (в «Наваждении») и наоборот (в «Бриллиантовой руке», когда из-под парика блондинки-соблазнительницы на зрителя зыркает управдомша) является повторяющимся комическим приемом. Неслучайно, размышляя о фильмах Гайдая, Сергей Добротворский вспоминал откровения Альфреда Хичкока: «Каждому охота повстречать настоящую леди, которая в спальне превращается в шлюху». С поправкой на советское понимание термина «настоящая леди» («студентка, комсомолка, спортсменка») Гайдай делал свои комедии по той же формуле, что и британский мэтр.

Последняя новелла «Операции Б1» – сражение Шурика, сторожащего склад, с жуликами Трусом, Балбесом и Бывалым. Как и во всех лучших фильмах Гайдая, повествовательная канва по-гоголевски абсурдна и обслуживает гэги, погони, трюки и вербальные шутки. ВИНИМОР должен сжечь склад перед приездом ревизора, потому что завскладом уже все что мог украл. Шурик же принимает поджигателей за грабителей и, в конечном итоге, успешно защищает склад, на котором ничего ценного все равно уже не осталось. Сражение с использованием бутылок из-под водки и портвейна, ночных горшков и нюхательного табака, заставляющего героев чихать до потери сознания, составляет центральное действие миниатюры.

Переход в бессознательное состояние – важный прием в комедии Гайдая. Один из последних гэгов фильма представляет собой сюрреалистический монтаж падающих в процессе потери сознания тел.

Падают три злодея, падает и их победитель Шурик. Зритель думает, что это и есть не очень комическая концовка гэга. Но в этот момент к куче человеческих тел подбегает мышь, живущая на складе, нюхает платок с хлороформом, который Трус принес, чтобы усыпить сторожа, и тоже сваливается рядом с четырьмя героями. Эксцентрика Гайдая не только комически снижает и затеняет грань между человеческим и животным, рациональным и иррациональным, но и часто граничит со слегка сюрреальным абсурдом.

Здесь следует отметить еще одну особенность масок Гайдая. У них четко заданная, обычно советская, социальная идентичность (преступник, студент, милиционер, жена, советский человек, царь, управдом), за узкие рамки которой герой вынужден в процессе действия фильма выйти. В момент выхода за рамки заданной социальной роли герой начинает действовать иррационально, абсурдно, смешно и свободно. В последней новелле студент Шурик вынужден сначала играть няньку, а потом сторожа, постепенно превращаясь в комического рыцаря. Одним из главных орудий в сражении с ВИНИМОРОМ становится не к месту костюмная и не по стилю возвышенная дуэльная шпага, одна из немногих еще не украденных со склада вещей.

У фильма, как впрочем, и у всех работ Гайдая, созданных в последующее десятилетие, удивительно долгая жизнь и парадоксальная судьба. По опросу канала РТР 1995 года, комедии Гайдая продолжали оставаться самыми любимыми фильмами российских зрителей. Популярность «Операции Б1», как и других гайдаевских комедий шестидесятых, носит культовый характер. Места съемок фильма становятся местом паломничества зрителей. Например, статья «Операция Б1: детали» Николая Калашникова на сайте «Live-Journal» дает раскадровку фильма с подробными комментариями по поводу места (город, улица, дом), времени и обстоятельств съемки каждой мизансцены.

В то же время Михаил Брашинский замечает: «Киномысль последних лет определила Леонида Гайдая в “наши Хичкоки”. Он оказался мастером развлечений, постфактум получившим от критиков лицензию на серьезное “авторство”».

Лучшие фильмы Гайдая обычно мало что рассказывают, но обязательно завораживающе показывают то, что увидел плутоватый

взгляд автора-трикстера. Поэтому обманчиво простенькую «Операцию Б!» с одинаковым удовольствием продолжают смотреть с одинаковым интересом и высоколобый критик, и трехлетний ребенок.

Литература

Брашинский, М. Леонид Гайдай // Новейшая история отечественного кино 1986 – 2000. Кинословарь – Том 1. – СПб: Сеанс, 2001. – С. 233–234.

Добротворский, С. И задача при нем // Кино на ощупь. – СПб.: Сеанс, 2005. – С. 380–394.

Калашников, Н. Операция Б!: детали. <http://zabyg17.livejournal.com/116339.html>

Кудрявцев, С. Бриллиантовая рука // Свое кино. – М.: Дом Ханжонкова, 1998. – С. 26–27.

Лайнер, А. Веселая тройца. Вицин, Моргунов, Никулин. – М.: Центр-полиграф, 2001.

Пупшева, М, Иванов В, Цукерман, В. Гайдай Советского Союза. – М.: Эксмо, 2002.

Раззаков, Ф. Просто Шурик // Вечерняя Москва. – № 56 (23854). – 26 марта, 2004.

История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж (1966)

Барбара Вурм

Деревня где-то на Волге. Сельская жизнь. Будни колхоза. Работа, время жатвы, праздники. В отдельных, свободно связанных друг с другом эпизодах люди рассказывают о своей судьбе. Их речь аутентична. Их диалект самобытен. Лица и тела – тоже. Жизнь оставила на них свой отпечаток, в особенности еще не так давно закончившаяся война. Одна из женщин беременна. Это обстоятельство делает ее гордой и счастливой. Она хочет ребенка, даже несмотря на то, что будущий отец обходится с ней не лучшим образом. Ухаживания и предложение бывшего односельчанина, перебравшегося теперь в город, она отклоняет: «Не люблю я вас».

Фильм, снятый на ставшую к тому времени уже легендой, несущую в себе особое значение черно-белую пленку, – документальный и лиричный одновременно. Произведение между прозой и поэзией. *cinéma vérité* в его мечтательно-созерцательном варианте, с только слегка обозначенными фикциональными подводными течениями. Деревенская драма без явной, наносной драматичности. Чистое господство визуального образа и звука, пронизанное тонкими нюансами. Критически-сентиментальное объяснение в любви трудностям (возможно, полной лишений, но вполне положительно воспринимаемой) повседневности. «Да» – человеческому существованию как таковому, его восторгам и разочарованиям. Почти что этнографический очерк (Слегка отчужденный) взгляд стороннего наблюдателя, предполагаемая дистанцированность которого возмещается рассказами «изнутри», а также картинками деревенского уклада и образа жизни. Кусок живой реальности на кинопленке. Шаг назад к «жизни, какая она есть», со всеми ее противоречиями (самой этой жизни и соответствующей эстетической догмы).

Двадцать один год после своего создания – когда конфликтная комиссия подняла с полок забытые фильмы – этот фильм привлек столько внимания, что даже тем, кто не пережил окутанные мифами, анархические 1960-е, стало ясно: нечто грандиозное, потрясающее, озадачивающее должно было быть в этой колхозной истории об Асе

Клячиной, не желавшей идти замуж. 1988 год может считаться годом его воскрешения, а также заслуженного воздаяния режиссеру Андрею Михалкову-Кончаловскому и сценаристу Юрию Клепикову: «История Аси Клячиной» была буквально завалена призами, причем не только в сотрясаемом перестройкой СССР, но и на важных международных фестивалях в Пезаро и Берлине.

Обычное, казалось бы, дело: фильм, запрещенный когда-то по идеологическим причинам и только в ходе реабилитации попавший обратно на киноэкран и государственные телеканалы. Однако история его запоздалого успеха, по меньшей мере, так же неоднозначна, как и история гонений на него в 1967 году, целиком стоявшая под знаком конца оттепельного периода и разнообразных стратегий «реставрации». А именно: фильм не был, в противоположность наиболее знаменитому «цензурному случаю» того времени, «Андрею Рублеву» Андрея Тарковского, в прямом смысле слова запрещен и очутился на «полке» вопреки допуску Отдела культуры ЦК КПСС. Первые признаки того, что воплотить проект в задуманном виде будет трудно, проявились, когда молодому студенту-сценаристу, пользовавшемуся покровительством Михаила Калатозова и Сергея Урусевского, лояльно настроенный к КГБ директор Высших сценарных курсов Михаил Маклярский рекомендовал по возможности отказаться от этого «говна» с «идиотским» названием «Год спокойного солнца» (как должна была называться картина) и попытаться успешно завершить учебу другим сценарием, «без этой грязи». Но вопреки ожиданиям и при поддержке председателя комиссии Алексея Каплера, изначальный сценарий Клепикова был все же принят, даже отмечен отличной оценкой и в конце концов предложен начинающему режиссеру из знаменитого клана Михалковых – выбор, которым Клепиков был более чем доволен, особенно после того как посмотрел дебютный фильм Андрея Кончаловского «Первый учитель».

С одной стороны – сценарий, оставляющий много пространства для конкретной реализации, задающий мало повествовательного контекста, доминируемый детальными описаниями атмосферы, пейзажей, красок, звуков, интонаций. С другой – активная режиссура, стремящаяся соединить точные представления об экранном воплощении с условиями, обнаруженными на месте съемок, в деревне Безводное (Горьковская область) и с особенностями местного населения. Дело в том, что в

фильме должно было участвовать только минимальное количество профессиональных актеров (Ия Саввина, Любовь Соколова, Людмила Зайцева и Александр Сурин). Все остальные исполнители были просто обыкновенные колхозники, самых разных поколений. Все должно было стать настолько аутентично, насколько это возможно, в соответствии с принципами документального неореализма, который не только поддерживался Михаилом Роммом, учителем Андрея Кончаловского и великим мэтром «Мосфильма» того времени, но и соответствовал специфическому оттепельному настроению (восприимчивость к индивидуальному, склонность к правдоподобию), традиционализму «деревенской прозы» (В. Распутин, В. Белов, Ф. Абрамов, В. Шукшин), а также конкретным импульсам из истории кино (как, например, раннее обращение Сергея Эйзенштейна к «типажу» или вновь пробудившийся после «Простой истории» (1960) Юрия Егорова интерес к теме колхоза).

Уже после первых публичных реакций на премьеру закрытый показ в Союзе кинематографистов фактически засвидетельствовал следующее: эта, почти конгениальная работа исполнителей, автора, режиссера и оператора (Георгий Рерберг), этот смелый шаг к тому, чтобы надеть провинциальных (не-)героев своим голосом, заставить к ним прислушаться, выпустить на центральные подмостки больших городов такими, как они сами хотят себя презентировать, стал ощутимой помехой в политически и эстетически достаточно нестабильной ситуации поздних 1960-х.

Возможный успех фильма следовало предотвратить, используя полный репертуар стандартных упреков московская интеллигенция (съемочная группа) по определению не способна проникнуть к истинному бытию сельских жителей; трудящиеся поданы на экране в унижающем и оскорбляющем их виде; как протагонисты они недостаточно обрисованы и неорганизованно выведены в фильме; их речь груба; многие кадры чересчур натуралистичны; жизнь в колхозе представлена слишком мрачной; советская действительность передана в искаженном виде и предательски дезавуирована; в итоге фильм – не что иное как «антисоветская клевета».

В противоположность Тарковскому, который не скрывал по этому поводу своего сарказма, Кончаловский выразил в ставшем публичным достоянием «покаянии» готовность ко всевозможным изменениям

и сокращениям, предложенным цензорами. Название фильма было заменено с «Истории Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» на «Асино счастье».

Идеологически взрывоопасные сцены были вычеркнуты, среди них и рассказ репрессированного 80-летнего колхозника о пребывании в лагерях, покушение на изнасилование, различные религиозные ритуалы, циничное сопоставление скудного быта с радостной музыкой из радиопередатчика, а также все эпизоды, передающие в целом атмосферу грязи, бедности и безотрадности. Сцена, в которой Ася рождает ребенка, лежа на земле, была значительно сокращена; та, где она покушается на самоубийство, подверглась искажениям и производит теперь впечатление легкого истерического смятения молодой женщины, которой группа пожилых (ревущих) женщин не дает закрыться в деревянном гробу. Различные изменения были достигнуты нивелировкой – оставшегося, вопреки всему, сильным, отчасти почти претендующего на автономный мессидж – саундтрека: кое-где были вычеркнуты песенные номера, кое-где заменены мелодии и тексты из радио, которые могли быть поняты как антисоветская провокация. Что сохранилось: контрапункт непрерывной стрельбы на танкодроме и щебетание птиц над пшеничным полем; наложение друг на друга помпезных, торжественных мелодий и тихих, задумчивых интонаций отдельных героев.

Впрочем, все уступки не помогли. КГБ признает изменения несущественными, а фильм политически опасным. В октябре 1968 года ЦК выносит постановление официально разрешить фильм при одновременной приостановке производства и поставки копий. Возможно, эта противоречивая позиция по отношению к фильму является более чем знаком конкретной беспомощности государственных органов. Не исключено, что она указывает на симптом, который олицетворяет сам фильм – вместе с теми сдвигами, которые повлияли на его создание и оказались решающими для его тогдашнего запрета и последующего открытия (проложившего, кстати, путь к снятому также Кончаловским сиквелу «Курочка Ряба», 1994). «История Аси Клячиной» может быть точнее всего понята в свете амбивалентной позиции – как героев, так и самого режиссера. Со всеми вытекающими последствиями. Со всей противоречивостью, открывающейся в деталях. Вытатуированные на мужской груди портреты Сталина и Ленина так же неистребимы,

как фотогалерея предков или иконы на стенах деревянного дома. Заброшенная церковь – такая же часть действительности, как и то, что проникает в колхоз через центральные средства информации, или как танки, время от времени проезжающие мимо. Здесь любят – мужчину... себя самих... народ... фольклор... (актуальную, советскую) действительность... «жизнь, какова она есть». Однако никто не собирается умышленно к чему-то привязываться, а напротив – каждый будет сопротивляться бессмысленным ритуалам и общественным условностям. Простые решения здесь никого не интересуют. Люди необузданны в своем счастье и горды в своем несчастье.

Фильм, хотя и обрисовывает границы, но сам намеренно игнорирует и переступает их – границы между индивидуальностью и коллективом, идеализмом и реализмом, существованием и бытием, эйфорией и упадком, превосходством и ранимостью. Нет никакого «либо-либо», удобного режимам, хрупким внутри и решительным снаружи. Есть только сидящие на печках прабабушки, поющие колхозники, кудахчущие куры, бесконечное рукоделие, разнузданные оргии с самогоном. Каким бы все это ни было «отсталым» с официальной точки зрения: мы любим это – пусть и на надежной дистанции.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Головской, В. Печальная «история Аси Клячиной». – 2004. <http://www.vestnik.com/issues/2004/0121/koi/golovskoy.htm>

Зоркая, Н. История советского кино. – СПб. – 2006.

Полка. Документы, свидетельства, комментарии / сост. В. Фомин. – М., 1992.

Полка. Документы, свидетельства, комментарии / сост. В. Фомин. – Выпуск 3. – М., 2006.

Bulgakova, O. Der Film der Tauwetterperiode // Ch. Engel (hr.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart/Weimar, 1999. S. 109–181.

Неуловимые мстители (1966)

Екатерина Васильева

Блокбастер как культурный феномен может, по-видимому, существовать исключительно в поле напряжения между идеологической дезориентацией общества и попытками ее преодоления. Стабильные тоталитарные режимы, как, например, сталинизм, не порождают блокбастеров, ибо этот жанр подразумевает наличие эстетических альтернатив и теряет свою актуальность в эпоху абсолютного господства «большого стиля».

С другой стороны, в периоды социальных «переломов» государственные структуры оказываются слишком слабы, чтобы финансировать кинофильмы с беспроигрышным зрительским успехом. Кроме того, динамика «переходных периодов» требует скорее новаторскую художественную продукцию, расширяющую границы дозволенного, а не консервирующую их, как это свойственно блокбастерам, по наблюдению Биргит Боймерс, аффирмативно настроенным к традиции и конструирующим иллюзию стабильности, ориентируясь на сложившиеся жанровые каноны.

Не случайно, что именно в брежневский период, противопоставляющий себя анархическим тенденциям оттепели, жанровое кино, обращенное к массам, приобрело такую высокую конъюнктуру.

В этом контексте следует рассматривать и приключенческий фильм Эдмонда Кеосаяна «Неуловимые мстители», как бы перекинутый мостик в прошлое, к картине, которую иногда называют первым советским блокбастером – «Красные дьяволята» (1923) Ивана Перестиани, ориентировавшейся на тот же литературный первоисточник, одноименную с ней повесть Павла Бляхина.

Типичным для брежневского периода стал не только феномен блокбастера, но и повышенное внимание к детско-юношескому кинематографу. Дело в том, что ребенок как герой в наиболее прозрачном виде воплощал в себе актуальную в тот исторический момент борьбу между анархией и дисциплиной. Именно на нем могли быть опробованы на экране различные техники дисциплинарного воздействия. При этом дисциплинирующий субъект вовсе не обязан являться конкретным человеком или группой людей, вступающих в прямое взаимодействие

с ребенком. Дисциплинирование могло быть достигнуто и посредством определенного идеологического кода.

В этом смысле частое обращение кинематографа не просто к детско-юношеским сюжетам, но к сюжетам, эксплуатирующим образ ребенка-героя, особенно характерно. Примечательно, что военно-приключенческие фильмы, рассчитанные на юную аудиторию, в 1960-е годы в основном питаются сюжетами из Гражданской войны. Во-первых, Великая Отечественная война очевидно еще не настолько далеко отошла в прошлое, чтобы допускать достаточное количество свободных ассоциаций, необходимых для ее разработки в развлекательном кино. Во-вторых, Гражданская война стоит как бы в самом начале советского исторического мифа, и, естественно, именно в брежневский период она особенно тщательно реактивируется для оправдания советской политической системы и доказательства ее продолжающейся актуальности. Логично также, что при этом именно дети и подростки выбираются в качестве идеальных героев для визуализации вечной молодости советского строя.

В центре фабулы «Неуловимых мстителей» четверо подростков (трое юношей и одна девушка), которые самостоятельно ведут партизанскую войну против свирепствующих отрядов анархистов, проявляя при этом не только отвагу, но и изрядную долю смекалки. Несмотря на то, что фильм ориентирован на детско-юношескую аудиторию, насилие и смерть здесь вполне ощутимы. Уже в начальных эпизодах мы наблюдаем расстрел одного из красных; раскачивающиеся в углу кадра ноги повешенных указывают на то, что размах жертв и разрушений выходит за рамки «показуемого». Примечательно, что изображение детской смерти, даже в эпицентре военных действий, в фильме табуировано. Реальными жертвами становятся только взрослые. Дети здесь, как и в большинстве военных фильмов того периода, по сути бессмертны, что и позволяет им быть в боевых операциях зачастую более успешными, чем взрослые, опытные бойцы. Это почти мистическое бессмертие перед лицом постоянной смертельной опасности в свою очередь отсылает нас к смерти: только тот, кто уже фактически мертв, может быть по-настоящему бессмертен (и по-настоящему неуловим).

Таким образом, не случайно, что тема живых мертвецов перманентно всплывает в «Неуловимых мстителях». Четверо юных бойцов

и существуют, и не существуют одновременно. Они совершают свои почти нечеловеческие подвиги, не попадаясь на глаза врагу, что делает их практически нереальными даже для Красной Армии, интересы которой они защищают. Когда командир регулярной армии Буденный спрашивает в своем штабе, налажена ли связь с победоносными мстителями, ему отвечают: «Это невозможно, товарищ командарм! Их нет!» В одном из эпизодов мстители напрямую имитируют восставших из могил «мертвецов», чтобы напугать и деморализовать проезжающих мимо бандитов. Навязчивое повторение подробностей этого приключения одним из шокированных очевидцев, неизменно заканчивающим свой рассказ возгласом «И тишина!», превращается затем в *gunning gag* всего фильма.

Следует, впрочем, отметить, что бессмертие детей в кино того времени не означает их неуязвимости. Напротив, дети и подростки в фильмах часто становятся жертвами агрессии взрослых – иногда имеющей безобидно-игровой характер, иногда перерастающей в откровенное насилие, оставляющее неизгладимые следы на их душах и телах. Особенно яркий пример представляет собой в этом контексте эпизод избияния кнутом неформального лидера мстителей, Даньки: камера внимательно следит как за агрессивным запалом наказующего бандита Лютого, так и за страдающим телом жертвы, с каждым ударом несущим на себе все больше отпечатков дисциплинирующей власти. Камера избегает кадров прямого контакта кнута с телом, однако разгоряченное лицо Лютого, мучительно извивающееся тело жертвы, а также испуг невольных наблюдателей указывают нам на жестокость процедуры, которая, помимо прочего, имеет и сексуальную коннотацию: непосредственно перед экзекуцией Лютый живо реагирует на выступление заезжей сексапильной певицы. С этой точки зрения, избияние кнутом может рассматриваться как субститут несостоявшегося полового акта.

Относительно упомянутого уже нами конфликта между дисциплиной и анархией интересен тот факт, что в «Неуловимых мстителях» юные красные партизаны сражаются против банд анархистов, в то время как их собственные акции также демонстрируют явную склонность к анархии. Очевидно (и парадоксально), что они одновременно идут в бой и против собственных анархических тенденций. В конце фильма этот дисциплинарный процесс завершается приемом мстителей

в ряды регулярной Красной Армии. На первый взгляд кажется, что мы имеем здесь дело с процессом «самодисциплинирования». Но это не совсем так, потому что в действительности над мстителями стоят две дисциплинирующие инстанции, воплощенные в двух символических отцах, которые играют особенно важную роль по причине фактического сиротства юных бойцов.

В эпизоде, открывающем действие фильма, мы наблюдаем за убийством реального отца двух подростков из команды будущих мстителей – брата и сестры – анархистом Сидором Лютым. Родители двух других мстителей вообще никак не упоминаются (у цыгана Яшки даже нет фамилии!). Таким образом, место отца изначально оказывается свободным. И оно немедленно занимает, с одной стороны, «плохим» отцом, Лютым, а с другой – «хорошим» отцом, Буденным, красным полководцем, который становится своеобразным адресатом и идеологическим гарантом их боевых операций.

Интересно, что в то время, как «плохой отец», один из главных антагонистов юных партизан и в особенности их лидера Даньки, перманентно вовлечен в действие фильма, «хороший отец» появляется собственной персоной только в двух коротких эпизодах, необязательных для развития сюжета. Задачу дисциплинирования четырех подростков и подготовки их к интеграции в иерархические структуры взрослого мира выполняет в основном «плохой отец». Его противостояние с Данькой – это не только конфликт различных политических интересов, но также и всегда проблематичная по своей сути попытка взрослого мужчины подчинить себе мальчика-подростка. Важно также, что Лютый обладает ярко выраженной мужской сексуальной привлекательностью, что контрастирует с полудетским мальчишеским шармом его противника. Эпизод, в котором Лютый избивает кнутом Даньку, представляет собой одну из кульминаций воспитательного процесса. А незадолго до окончания фильма мы видим соответствующий ему эпизод-перевертыш, повторяющий тот же самый сюжет, но с противоположной расстановкой фигур: на этот раз уже Данька избивает кнутом Лютого.

Несомненно, это – акция мести, но одновременно и подтверждение успеха дисциплинарного процесса, формирующего нового индивида – более жестокого и, соответственно, более приспособленного для военных задач. Миссия Лютого в качестве строгого, наказующего

отца оказывается выполненной, хотя привитая им жестокость в конце концов и оборачивается против него самого. Зато «хороший» отец Буденный, который до сих пор еще не принимал личного участия в воспитании, может теперь воспользоваться этим в своих интересах. В финале мы видим, как мстители, принятые в его штаб-квартире, взирают на командарма с нескрываемым восхищением. В обращенной к ним короткой речи он подчеркивает, что детали их героических приключений ему не интересны: намного важнее для него их ответственное отношение к военному долгу и готовность служить советской власти.

Примечательно, что еще одна «отеческая инстанция» подвергается в фильме раздвоению, а именно – институт духовенства. В то время как «плохой» батюшка с гипертрофированным крестом на груди разнузданно пирует в трактире в компании бандитов, с азартом принимая участие в увеселительной пальбе из пистолетов, его коллега, аскетичный отец Мокей, с библейским пафосом порицает зверства анархистов, оказывая юным мстителям если не прямую помощь, то, по крайней мере, задавая нравственные ориентиры для их карательных акций.

Зрительский успех фильма создал благоприятную почву для последующих сиквелов – «Новые приключения неуловимых» (1968) и «Корона российской империи, или Снова неуловимые» (1970). Оба продолжения привлекли многомиллионную аудиторию, но не смогли достичь культового статуса первой картины. Стремительное взросление неуловимых и их окончательная интеграция в мир взрослых (в последней части трилогии бывшие юные партизаны работают в ЧК) постепенно привели к исчерпанности темы.

Однако в 1970 году «великолепная четверка» еще раз в первоизданном виде промелькнула на экранах в рамках одной из новелл телефильма «Волшебная сила искусства» (1970), «Мстители из 2-го “В”», повествующей о культпоходе второклассников на первую часть «Неуловимых», заканчивающемся анархическими беспорядками прямо в кинозале: воодушевленные героическими образами мстителей школьники чувствуют непреодолимое желание поучаствовать в их борьбе и начинают обстрел экрана из трубочек, рогаток и игрушечных пистолетов.

То, что инсценируется на экране как подвиг, в повседневной реальности брежневского времени воспринимается взрослыми как простое хулиганство и соответственно карается.

Так конфликт между бунтом и послушанием в очередной раз становится двигателем воспитательного процесса.

Литература

Милосердова, Н. Детское кино. // Страницы истории отечественного кино. – М., 2006.

Зоркий, А. Мост через реку времени // Советский экран. – № 10. – 1967. – С. 8–9.

Beumers, B. Soviet and Russian Blockbusters: A Question of Genre? // *Review. American quarterly of Russian, Eurasian, and East European Studies*. Volume 62, Number 3, Fall 2003, p. 441–454.

Vassilieva-Ostrovskaja, E. Childhood, Violence and Death in the Cinema: Brezhnevism as Aesthetics // *Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VI*. 2007, p. 315–329.

Короткие встречи (1967)

Евгения Звонкина

Кира Муратова считается сегодня одним из самых неординарных режиссеров советского и постсоветского кинематографа, начиная с 1960-х годов и по сей день. Муратова принадлежит к тем, кто постоянно подвергался нападкам советской цензуры. Фильм «Короткие встречи», вплоть до реабилитации режиссера в 1986 году, в основном демонстрировавшийся в киноклубах, все, и в первую очередь сама Муратова, считают ее первым фильмом. После дипломной короткометражки «У крутого яра» (1961) и полнометражного фильма «Наш честный хлеб» (1964), снятых в соавторстве с первым мужем Александром Муратовым, она впервые работает одна. По стечению обстоятельств, она становится не только режиссером, но и одной из двух главных актрис фильма. В главной мужской роли должен был сниматься Станислав Любшин, но он в тот момент был занят на съемках картины «Щит и меч», и Муратова приглашает на роль Владимира Высоцкого, только что снявшегося на Одесской киностудии в фильме «Вертикаль». Этот выбор несколько изменит облик фильма – Высоцкий вошел в него со своей гитарой и песнями, что уже впоследствии принесет картине особую славу, но и отчасти отвлечет зрителей от ее самобытной сути.

Сценарий «Коротких встреч» объединяет две истории. Одна из них задумана режиссером, по собственным словам Муратовой, как «любовный диалог двух начал, двух натур». В ее основу легло также искреннее удивление автора перед проблемой водоснабжения в Одессе (этот мотив будет присутствовать и в гораздо более поздних фильмах режиссера – вспомним водные процедуры с трехлитровыми банками и утреннее обливание из ведра героев «Чувствительного милиционера», 1992). Так рождается история любви Валентины Ивановны, ответственного работника по водоснабжению, человека честного и прямого, но с замашками «начальничка» в личной жизни, и Максима, геолога-романтика, которому не сидится на месте и который своими постоянными отъездами сводит их взаимоотношения к «коротким встречам». К этой повествовательной линии Муратова добавила еще одну, взятую из рассказа Леонида Жуховицкого «Дом

в степи». Благодаря их сотрудничеству в фильме появилась вторая героиня, Надя, деревенская девушка, пешком ушедшая в город в надежде на новую жизнь и остановившаяся на заработки в придорожном буфете, где она знакомится с Максимом и влюбляется в него. После отъезда странствующего геолога она отыскивает его координаты и приходит в дом к Валентине Ивановне, ничего не зная о ее существовании. Та же принимает ее за рекомендованную ей домработницу и поселяет у себя дома.

На первый взгляд, это достаточно «типичный» фильм своего времени. Вспомним «Крылья» (1966) Ларисы Шепитко – и тут, и там немолодая женщина, добившаяся признания на профессиональном поприще, но с несложившейся личной жизнью. Неоднозначность персонажа Валентины Ивановны Муратова иронично резюмирует двумя репликами. Один из ее сотрудников, глядя, как она идет по грязи строительной площадки к зданию, чтобы проверить водоснабжение, бросает ей вслед: «Какая же она женщина? Она – ответственный работник». Но когда она выходит из парикмахерской, куда побежала делать завивку перед возвращением возлюбленного, парикмахерша замечает в ее адрес: «Что она – не женщина, что ли? Обыкновенная баба». Что касается геолога, это тоже типичный романтический образ эпохи, популярный в интеллигентских кругах. Сама Муратова определит в последствии фильм «Короткие встречи» как первую часть дилогии своих «провинциальных мелодрам» (второй будут «Долгие провода» (1971), которые окажутся и ее первым «полочным» фильмом).

Повествовательная структура фильма сразу же заявляет о его неординарности. Фильм начинается в тот момент, когда Надя звонит в дверь Валентины Ивановны. Любовный треугольник, сам по себе, казалось бы, банальный, раскрывается перед нами постепенно, через воспоминания обеих героинь, поочередно прерывающие повествование. Именно эта усложненная повествовательная структура в первую очередь вызвала недовольство цензуры. Муратову неоднократно просят изменить ее еще на этапе сценария. В отзывах пишут, что в «сценах-ретроспекциях» много «дамского». В заключении по готовому фильму одной из главных положительных характеристик окажется замечание, что фильм стал «доходчивее».

Усложненная нарративная структура станет впоследствии одной из важных характеристик режиссерского стиля Муратовой: разрыв

повествования субъективными ретроспекциями и воображаемыми сценами повторится и в следующем фильме «Долгие проводы». О значении этого приема в творчестве Муратовой свидетельствует ее так и не снятый сценарий «Смотрите внимательно сны», в котором героиня-художница попадает в параллельную реальность, являющуюся воплощением ее мечты, но при этом обнаруживающую ее тщетность.

В своей статье о «Коротких встречах» Сюзан Ларсен подчеркивает, что, благодаря субъективным ретроспекциям, мир в фильме предстает преимущественно сквозь призму женского взгляда: Максим ни разу не появляется в реальном времени, он оживает лишь в воспоминаниях любящих его женщин. Когда они вместе оказываются на балконе новостройки, каждая из них видит свое. Валентине Ивановне нравится городской пейзаж, открывающийся с высокого этажа. Надя же сразу замечает, что если по этой дороге идти «прямо, прямо», то попадешь в ее деревню. Камера приближается к затылку девушки, и следующий кадр показывает нам тот же затылок, но на светлом фоне. Надя оборачивается к камере, ее лицо выходит из фокуса, и мы обнаруживаем, что она уже не на балконе, а на дороге, по которой, вдалеке, она же с подругой уходит из своего села. Героиня физически присутствует в своих воспоминаниях одновременно как свидетель и как действующее лицо. Наряду с вполне классическими приемами, этот переход отличается своей изобразительной изобретательностью. Как ни странно, мало кто из киноведов обратил внимание на глубокую оригинальность в манере введения ретроспекций в повествование.

Сцена решающей ссоры между Максимом и Валентиной Ивановной (героями этот день упоминается как «пятнадцатое марта») буквально врывается в фильм ярким светом и громкой внекадровой музыкой (гитара и хорошо узнаваемый свист Высоцкого). Героиня оборачивается, прищурившись от слепящего света, и видит дверь, на которой краской от руки размашисто написано «15 марта». Дверь открывается, и перед нами предстают Валентина Ивановна и Максим в день их последней ссоры. Этот прием – написание даты и «кодового названия» эпизода на двери – мог бы оказаться простой повествовательной уловкой, если бы эта надпись появилась лишь в момент перехода к воспоминанию. Но она так и присутствует на открытой двери в течение всей сцены. Камера постоянно фиксирует на ней наше внимание. Прием становится не просто трюком, проясняющим повествовательную структуру, а знаком

фильмотворчества, намеренно оставленным режиссером в законченном фильме. Режиссер как бы заставляет зрителя объединить в общем визуальном пространстве фильм и страницу сценария. Это решение открывает путь к последующим, все более новаторским приемам в творчестве Киры Муратовой – так, в ее последних фильмах повторы одних и тех же реплик на разные лады отсылают зрителя как к процессу съемок (актер пробует разные манеры игры), так и к монтажу (выбор режиссером одного из вариантов).

Отказ режиссера от классической структуры повествования дословно формулируется Валентиной Ивановной в самом фильме: «Вот посмотришь какой-нибудь кинофильм. Или книжку прочитаешь. И все там такие красавцы и красавицы, и чувства и действия такие осмысленные, законченные. Ну, даже когда страдают, то все как-то логично и правильно, и причина ясна, и следствие. Есть начало, середина, конец. А тут все как-то неопределенно, неоформлено».

Чтобы подчеркнуть неоформленный поток жизни, Кира Муратова внедряет в фильм множество второстепенных персонажей, что также вызывает неодобрение цензуры: Виктор Божович первым очень точно отметил роль муратовских второстепенных персонажей в своей основополагающей статье «Рентгеноскопия души»: «У К. Муратовой нет второстепенных персонажей, нужных только для того, чтобы закрыть брешь в сюжете. Необходимость их появления иная, несюжетная: речь идет о прорыве в “чужую” человеческую реальность». Иными словами, в фильме Муратовой нет второстепенных персонажей как таковых, есть герои, занимающие наше внимание почти весь фильм, и те, которые становятся главными героями всего на несколько минут. Такова Зина, рассказывающая, как она изменилась от чтения книг, таков же ухажер легкомысленной Любы, который рассказывает о своих серьезных намерениях и о том, как сложно вырастить свинью. В дальнейших своих фильмах Муратова будет развивать этот прием ухода от главной сюжетной линии.

Аутентичности персонажей Муратова достигает еще и тем, что постоянно совмещает профессиональных и непрофессиональных актеров. Так, рядом с молодой Ниной Руслановой, студенткой-второкурсницей Шукинского училища, она вводит в фильм настоящую деревенскую девушку, Лидию Базильскую, с ее неповторимым говором (ранее она уже снимала ее в «Нашем честном хлебе»). Это лишь

начало того, что станет одним из основных приемов муратовской эстетики: несостыковка в игре актеров, постепенно превращающаяся в «разноголосье» (этот бахтинский термин применяет к творчеству Муратовой Джейн Таубман).

Сейчас, когда мы рассматриваем «Короткие встречи» как первый фильм великого режиссера, мы находим в нем целый ряд дорогих автору тем и приемов, но помимо этого не можем не заметить, что он отличается свободой и неожиданностью художественных решений. Таких как полное исчезновение диетического звука во время первой прогулки влюбленных – Валентины Ивановны и Максима – и замена его таперским пианино, возвращающим зрителя во времена немого кино, или длинный круговой панорамический кадр (подготавливающий появление через почти десятилетие финального кадра «Пяти вечеров» Никиты Михалкова), следующий за Надеей: накрыв стол для Валентины Ивановны и Максима, она уходит из дома. В последний момент Надя возвращается к идеально симметричному накрытому столу и выхватывает один из разложенных апельсинов. Эта овеществленная метафора отсутствия след, оставшийся от исчезновения Нади из жизни героев, и окажется последним образом фильма.

Литература

- Абдуллаева, З. Кира Муратова, искусство кино. – М.: НЛО, 2008.
- Божович, В. Рентгенокопия души // Искусство кино. – № 9. – 1987. – С. 51–70.
- Дело фильма «Короткие встречи» («Исполнение желаний»). – 01.03/1966 – 30/05/1967, РГАЛИ, Госкино, ф. 2944, оп. 4, 1104, 57л.
- Изволова, И. Звук лопнувшей струны // Искусство кино. – № 8. – 1998. – С. 110–119.
- Каравайчук, О. Порядок нот (беседа с П. Сиркесом) // Искусство кино. – № 2. – 1995. – С. 107–111.
- Larsen, S. *Korotkie vstrechi* // Birgit Beumers (ed.): *The cinema of Russia and the Former Soviet Union*. Wallflower, London, 2007. ð. 119–127.
- Taubman, J. *Kira Muratova*. Tauris, London, 2005.

Комиссар (1967)

Джеральд Маккосланд

Первый и до сих пор единственный игровой фильм Александра Аскольдова «Комиссар» по нескольким причинам является знаковым. Прежде всего, он содержит радикальное переосмысление Гражданской войны, одной из центральных тем советского кинематографа, начиная с его истоков. Трактовка, которую дает Аскольдов этому историческому факту, неортодоксальна и ставит под сомнение многие идеологические стереотипы. Несовместимость материнства и семейственности с идеалами Революции – идея, чуждая советскому кино со сталинских 1930-х годов. Решение вывести еврейскую семью в центр драмы и сфокусировать повествование на этнической теме, можно сказать, неслыханно для советского кино. Необычно и место, занимаемое в фильме религиозными мотивами, которые не только ощутимы, но и фундаментальны в его визуальной структуре. Хотя в основном фильм характеризуется типичным для советского кино 1960-х реализмом, по нему рассеяны эпизоды, в которых имеет место почти фантазмагорический монтаж, модернистская стилизация и даже – в одной из наиболее знаменитых сцен – смелое историческое пророчество. По своей форме и содержанию, а также благодаря истории его запретов, фильм маркирует окончательное завершение периода оттепели в советском кино.

Сценарий фильма Аскольдов написал по мотивам рассказа Василия Гроссмана «В городе Бердичеве», снабдив, однако, повествование лиричностью описаний Гражданской войны Исаака Бабеля. Решающий вклад в формальную структуру фильма, наряду с часто прибегающему к диссонансам саундтреку Альфреда Шнитке, внесла операторская работа Валерия Гинзбурга. В главных ролях заняты Нонна Мордюкова, Ролан Быков, Раиса Недашковская и Василий Шукшин. Фильм рассказывает историю сильной и зачастую жестокой женщины-комиссара, Клавдии Вавиловой, которая, обнаружив у себя беременность, вынуждена в ожидании родов отправиться на постой к местной еврейской семье. Смягчаясь, благодаря теплу и гостеприимству семьи Магазанников, Вавилова начинает предвкушать рождение своего ребенка, пока наконец сами роды, как кажется, не завершают ее превращение из смертельного оружия Революции в кормящую мать.

Теперь она больше идентифицирует себя с миром этой семьи, чем со своей военной жизнью. Но белые наступают и грозят снова занять город. Вавилова решает вернуться в Красную Армию, оставив своего младенца на попечение еврейского семейства.

Много шума вокруг фильма вызвала примечательная история его запрета, состоявшая из двух частей. Елена Стишова, изучившая относящиеся к этой истории архивные документы, дает ее подробный обзор. Хотя сценарий фильма был принят к реализации на киностудии Горького, почти сразу же в руководстве Госкино возникли опасения по поводу выбранной темы. По отношению к фильму звучало два официальных упрека: предпринятое Аскольдовым искажение «гуманистической сущности» Гражданской войны и ограниченный интеллект героини. Из документов становится ясно, что тот факт, что Аскольдов настаивал на своем позитивном и откровенном изображении еврейской семьи («евреев как евреев», говоря словами Мирона Черненко) сыграло, как минимум, существенную роль в том, что фильм в конце концов оказался на полке.

В декабре 1967 года фильм был официально запрещен к показу. Вероятно, твердый отказ Аскольдова внести какие-либо изменения или согласиться с вердиктом властей привели по отношению к нему к особенно жестким мерам. В последующие годы он был объявлен профессионально непригодным, уволен из студии и исключен из партии. Враждебная официальная политика в отношении фильма продолжалась до самой перестройки. Уникальным решением от ноября 1986 года Госкино отказало ходатайству конфликтной комиссии совета кинематографистов допустить в прокат «Комиссара» и в результате сделало его единственным значительным игровым фильмом, оставшимся под запретом, после того как комиссия закончила свою работу.

Фильм был выпущен только после личного и, по его собственному свидетельству, совершенно спонтанного вмешательства режиссера во время пресс-конференции для иностранных журналистов на Московском кинофестивале в 1987 году. Несмотря на международный фестиваль успех, официальный выход фильма в прокат в Советском Союзе состоялся только в ноябре 1988 года. В Москве призы «НИКА» за 1988 год были присуждены Альфреду Шнитке (лучший композитор) и Гинзбургу (лучшая операторская работа), а также Быкову и Недашковской; сам режиссер не был никак отмечен.

Несмотря на свой особый статус, возможно, наиболее сурово запрещаемого произведения советского экрана, «Комиссар» достаточно типичен для фильмов, снятых во время затухания оттепели. Многие фильмы, возникшие в период с 1966 по 1967 годы, столкнулись с различной степенью трудностями при получении официального одобрения и проката не только из-за ужесточения цензуры, но и из-за меняющейся идеологической позиции самих кинематографистов.

По контрасту с энтузиазмом и социальным оптимизмом, ассоциирующимися с более ранними фильмами оттепели, в этот период наблюдается растущий пессимизм и сомнение в отношении основополагающих мифов Революции и официальных ценностей советского общества. В этом контексте естественно будет противопоставить Вавилову более ранней женщине-бойцу, снайперу Марютке из фильма Григория Чухрая «Сорок первый» (1956). Этот популярный фильм рассказывает о любовной истории между Марюткой и ее пленником, белым офицером, но при всей двойственности финала он не сеет сомнения в справедливости дела, за которое воевала Красная Армия. Что касается «Комиссара», то он не только оснащает Вавилову эмоциональной стороной, но и, как считает Елена Монастырева-Андделл, представляет собой радикальный пересмотр мифологии, связанной с зарождением советской государственности. Правда и ценность дела большевиков поставлены под сомнение с самых ранних моментов фильма, когда Вавилова отдает приказ казнить бойца Красной Армии за то, что тот отлучился, чтобы навестить свою семью. Вскоре сама Вавилова входит в домашнюю сферу семейства Магазанников, которая в фильме представлена не как альтернатива, а как отторжение военной сферы, в которой она прежде находила смысл своей жизни.

Новая идентичность Вавиловой как матери не может быть приплюсована к ее предыдущей роли боевой единицы, а должна вытеснить ее. После рождения ребенка эта новая идентичность кажется полностью достигнутой, и в очень символическом эпизоде мать несет свое дитя на прогулку по городу, пытаясь обрести как социальную интеграцию, так и духовную поддержку. Встреча с ее прежними товарищами по оружию иллюстрирует значимость этого превращения. Когда же фронт приближается, она со слезами покидает своего грудного сына, чтобы вернуться в Красную Армию к своей прошлой жизни. По контрасту с рассказом Гроссмана, в котором Вавилова вспоминает вдохновляющее

воздействие речи Ленина, в отказе матери от ребенка, каким он изображается в фильме, нет ничего позитивно утверждающего. Решение Вавиловой выглядит скорее как реакция на пророческое видение, в котором она видит судьбу бердичевских евреев во время нацистской оккупации. Точная интерпретация этой сцены остается спорной.

Этнически маркированный портрет еврейской семьи – один из наиболее характерных элементов фильма. Хотя актерская работа Ролана Быкова в отдельных аспектах выглядит стереотипной и утрированной, еврейская семья становится тем центром, в котором темы семьи, этнической идентичности и защиты жизни объединяются в противовес войне и насилию. Вызывая в памяти печальную историю погромов в России, фильм внушает мысль об ответственности, которую русские несут за это страдание и несправедливость. Это придает знаменитому пророческому видению его силу и многозначность: содержится ли здесь акцент на пассивном взгляде Вавиловой, наблюдающей за своими хозяевами, идущими на смерть, или на ее последующем решении снова примкнуть к военному отряду, чтобы защищать их через служение большевистскому делу?

Западные исследователи в последнее время начали возвращаться к этому фильму, рассматривая его скорее с точки зрения структурных элементов, чем в контексте советской культурной политики. Эндрю Барретт подверг новому анализу эпизоды, смонтированные параллельно со сценой родов Вавиловой. Оознав специфические отсылки и цитаты из советского авангардного кино, Барретт убедительно доказал, что этот монтаж – не столько дань великому творчеству Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина, сколько размышление на тему проблематичного идеологического наследия, которое эти достижения репрезентируют. Грэм Робертс противопоставляет фильм Аскольдова его литературной первооснове, пытаясь доказать, что фильм в действительности сильнее привержен официальному идеологическому курсу, чем рассказ Гроссмана. Используя более изощренную аргументацию, Джо Эндрю прибегает к теории Юрия Лотмана, прочитывая в «Комиссаре» структуру, выстроенную вокруг архетипов смерти и возрождения. Обе интерпретации идут вразрез с общим единодушием в отношении того, что в героине Аскольдова следует видеть обличение идеологических основ Советского государства. Эти попытки «оправдать» советского комиссара вместе

с тем оставляют без должного внимания очень человечный пафос сюжета. Более адекватным представляется рассматривать фильм не как антиреволюционную драму, а как трагедию: трагедию бойца, сохраняющего верность своему делу, даже полностью осознавая цену, которую придется заплатить и невозможность успеха.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Стишова, Е. Страсти по «Комиссару» // Искусство кино. – №1. – 1989. – С. 110–121.

Черненко, М. Красная звезда, желтая звезда. Кинематографическая история еврейства в России, 1919–1999. – М., 2006.

Andrew, J. Birth equals rebirth? Space, narrative, and gender in *The Commissar* // *Studies in Russian and Soviet Cinema* 1.1, 2007. P. 27–44.

Barratt, A. In the Name of the Father: The Eisenstein Connection in Films by Tarkovsky and Askoldov // Al LaValley, Barry P. Sherr (eds.): *Eisenstein at 100. A Reconsideration*. Rutgers UP, New Brunswick, 2001. P. 148–160.

Monastireva-Ansdell, E. Redressing the Commissar: Thaw Cinema Revises Soviet Structuring Myths // *Russian Review* 65, Apr 2006. P. 230–249.

Roberts, Graham H. The sound of silence: From Grossman's Berdichev to Askol'dov's Commissar // Stephen Hutchings, Anat. Vernitski (eds.): *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001: Screening the word*. Routledge-Curzon, London, 2005. P. 89–99.

Хроника пикирующего бомбардировщика (1967)

Андрей Горных

Пролог фильма носит официально-героический характер: документальные кадры бомбежек, патетический голос диктора, говорящий о героизме советских воинов. Но после титра с названием фильма происходит резкая смена регистра кинорепрезентации: вместо напряженной событийности – течение повседневности: задумчивая песня, утренний туман над гладью пруда, бытовые сцены жизни эскадрильи бомбардировщиков. Этот разрыв со сталинским форматом репрезентации войны образует визуальный эпиграф фильма. Возможно, «Хроника пикирующего бомбардировщика» Наума Бирмана является самым несталинским оттепельным кино о войне.

Перед нами кино, которое перефокусирует внимание зрителя с интенсивной героики на «бессобытийную» изнанку войны. Собственно, фильм не столько рассказывает историю о том, как летчики ценой своей жизни выполнили сложную боевую задачу, сколько представляет нам хронику военных будней «пикирующего бомбардировщика», системы человеческих отношений, складывающихся внутри экипажа. Это военное братство укрепляется в ходе взаимодействия как с внешним врагом, так и внутренним недругом.

Внешний враг – фашисты – практически отсутствуют в фильме. Главная интрига фильма заключается не в прямом противоборстве и уничтожении врага, но в его поисках. Источник смертельной опасности невидим – где-то в полях и лесах, в «природных недрах» глубоко запрятан вражеский аэродром. Он представлен опосредованно: немецкие истребители появляются ниоткуда, полуматериальными силуэтами проскальзывают вокруг стеклянного колпака кабины бомбардировщика и снова дематериализуются где-то в «опасной близости». Война для героев фильма становится чем-то вроде опасного научного исследования: кабина самолета напоминает физическую лабораторию, крупные планы напряженно всматривающихся лиц героев и измерительных приборов панелей управления встраиваются в общие планы боя, на земле летчики выстраивают логические схемы и выводят «формулы» невидимого врага.

Внутренний недруг, наоборот, представлен персонифицировано и систематически. В первую очередь, это подлость и пошлость, проявляемые некоторыми однополчанами героев. Против этих «внутренних врагов» на бытовом фронте герои сражаются с не меньшей страстью и упорством.

Визуальный эпиграф фильма содержит ключевые коды интерпретации. Это песенная тема с ее рефреном, в котором летчики называются «воздушными рабочими войны», а также сама киноформа «хроники». Героем фильма является новое трудовое братство. Учитель, Музыкант, Художник на сцене войны становятся «воздушными» рабочими – соединяя в себе признаки пролетариата (коллективное физическое напряжение при воздушных маневрах) и художников, практикующих свою жизнь как самодостаточное искусство. В качестве истории, которая рассказана в форме бессобытийной хроники, здесь фигурирует коллективный поиск истины, красной нитью проходящий сквозь труд и быт, придающий форму и смысл всему существованию.

Эта история артикулирует появление новой социальной группы в советском обществе – оттепельной интеллигенции. Ядро этой группы составляли научные, творческие работники, вокруг которых формировался специфический феномен ИТР (инженерно-технических специалистов) и, шире, советского среднего класса. Десталинизация советского общества и «гуманизация» самого понятия коммунизма, который трактовался уже не как некое конечное состояние абсолютной гегемонии пролетариата, а как непрерывный процесс «творческого преобразования мира», открыли для интеллигенции возможность почувствовать себя особым социальным классом, участвующим в созиидании истории.

Возникающий советский средний класс еще находился под воздействием утопии построения нового общества. Хотя вторая волна модернизации (наукоемкое производство, дальнейшее разделение труда и профессионализация групп, массовое производство) и связанная с этим социальная логика отчуждения (фрагментаризация общества, культура потребления) генерировали монтажную бессобытийность в качестве эстетической доминанты, но «Хроника пикирующего бомбардировщика», воспроизводя эту логику на уровне киноформы, одновременно сопротивляется ей на уровне истории.

С одной стороны, в фильме демонстрируется монотонная процессуальность модернистского труда, в котором произошла диссоциация средств и целей, по Джеймисону, и в котором представление о конечной цели деятельности исключено из самой деятельности. Сквозь призму этой «бессобытийной» повторяемости рутинных операций картина мира распадается на бессвязные фрагменты. «Хроникальный» взгляд камеры Александра Чирова затяжными трэкингами скользит по поверхности повседневности, «случайно» выхватывая то один ее ракурс, то другой. В эпизоде, когда камера рассматривает расположение полка «в бинокль», повседневность буквально рассыпается на множество дрейфующих островков «здесь-и-сейчас»: техники, обслуживающие самолеты; женщины, совершающие гигиенические процедуры; летчики, которых ведут на гаптвахту... В «хроникальном» быту героини находят для себя выход в столь узнаваемой оттепелной культуре дружеского распития алкоголя (которой посвящена своеобразная «киноновелла» о самодельном ликере).

«Хроника» становится распространенным форматом для советского кинореализма в целом как стилистического феномена оттепели, начиная с канонического оттепелного фильма «Девять дней одного года» (1961) Михаила Ромма и известного мультфильма для взрослых «История одного преступления» (1962) Федора Хитрука. Этот формат предполагает исчезновение рамок любых Больших повествований (построение Коммунизма, борьба за Свободу и пр.), в которые вписывались бы персонажи и все сюжетные ходы отдельных историй. Временная рамка модернистской «хроники» стремительно сужается – до нескольких дней, часов. Она, в принципе, становится условной, не включая в себя абсолютных границ начала и конца истории. Любой отрезок времени наполнен по существу теми же событиями, тем же течением повседневности и на равных основаниях может стать объектом такой хроники.

Сужение масштаба повествования компенсируется тем, что течение повседневности изображается в этих рамках по возможности полно, «без пропусков». Затяжные трэкинги репрезентируют пространство повседневности на «всем его протяжении», не опуская незначительных, с точки зрения сюжета, зон и деталей. В этом сплошном, но разнородном пространстве события кинематографически представлены в своей естественной фрагментарности и разноплановости.

Движущаяся камера захватывает то одни, то другие фигуры; персонажи немотивированно, «как в жизни», входят и выходят из кадра. Они не привязаны к рамке кадра, по отношению к которой в сталинском кино они должны были занимать определенные позиции, и пересекают ее с гораздо большей степенью свободы.

Вообще рамка кадра реалистической «хроники» 1960-х «дышит», свободно впуская извне и выпуская в закадровое пространство объекты, по мере движения камеры меняя планы, углы зрения, в отличие от сталинской рамки, которая подобно театральному занавесу радикально разделяла два пространства (например, персонаж, только что вышедший за кадр, становился невидимым, несуществующим для персонажа в кадре).

С другой стороны, поэтика работы за постепенно повышающуюся зарплату (хотя в фильме чуть ли не впервые в истории советского кинематографа показано хождение денег на фронте), чье нарастающее отчуждение провоцирует «ритуалы» советских застолий, компенсируется утопическим измерением коллективного жертвоприношения. Поверхность повседневности буквально прорывается вторжением Смерти: посреди застолья на поле планирует самолет с мертвым летчиком. Камера от внешней регистрации быта перескакивает на «точку зрения» мертвого летчика в неуправляемом самолете.

В конце фильма экипаж без патетики, «в рабочем порядке» жертвует собой ради завершения того, что не успели сделать их погибшие товарищи. Подвиг наполняет смыслом ту неприметную повседневность, в которой вызревает подлинная героиня. Заключительная монтажная фраза фильма – все более общие планы идущего по огромному пустому полю «осиротевшего» механика погибшего самолета, перебиваемые таким же пустым небом – передает то разверзающееся небытие, в которое проваливаются и влюбленность еврейского юноши-скрипача, и эстетство студента-художника, и учительская рассудительности командира экипажа. И одновременно она увековечивает образ группы как коллективной формы, обретающей мемориальную цельность через самопожертвование.

В результате фильм представляет собой своеобразное утопическое зеркало для послевоенного советского поколения интеллигенции. В нем компенсируется тоска по настоящему Общему Делу: на обломках утопии коммунизма это поколение пытается создать новую поэтику

коммунального братства (которое в конечном счете замыкается в «кухонном диссидентстве»).

«Хроника пикирующего бомбардировщика» во многом является вершиной традиции изображения такого братства в качестве группового героя в оттепельном кино. Это братство, как правило, высокопрофессионально и автономно, выпадая из логики командно-административной системы. Оно сочетает черты позднемодернистского труда и открытость такого труда измерению Утопии. Этот фильм является не столько реалистическим отражением войны, сколько компенсаторным отражением той современности, которой существенно важен именно такой взгляд на прошлое. Современности 1960-х годов, где все более утонченная коммуникация и эффекты углубляющегося взаимопонимания в частных пространствах городских сообществ интеллигенции обнажали нехватку «базиса» Коллективного Проекта подобных форм жизни. Базиса коллективного труда-как-подвига, открывающего измерение жертвоприношения и смерти, которое разорвало бы самозамыкающийся в бессмысленном потреблении круг модернистской повседневности. Такая репрезентация войны функционирует как политическое бессознательное оттепельной интеллигенции, в условиях мелкобуржуазного коррумпирувания «простого советского человека» (как трудящихся, так и партийных бюрократов) стремившейся позиционировать себя чем-то вроде «настоящего» пролетариата – утопического класса, проращивающего в своих повседневных практиках зерна качественных изменений социального мира.

В советское время картина была достаточно сдержанно воспринята критикой, оставаясь вне официального «золотого фонда» фильмов, регулярно показывавшихся по телевидению и ставших обязательной частью программы, приуроченной к определенным датам, как, например, ставшая одной из эмблем советского военного кино картина «В бой идут одни старики» (1973) Леонида Быкова. В последней присутствовали основные составляющие поэтики кино о летчиках, разработанные Бирманом (лихое эстетство, фигура «отца»-механика, тема музыки и др.), но не было классовых (рафинированной интеллигентности) и национальных (фильм Бирмана в шутку называли «Хроника пикирующей синагоги») «перекосов», зато было больше боевых сцен и стандартных для советской идеологии сюжетных линий и меньше психологической нюансировки и «бессобытийности».

Тем не менее сегодня именно «Хроника пикирующего бомбардировщика» воспринимается как один из самых нефальшивых фильмов о войне, сфокусированный на человеческих отношениях, а не на идеологической убежденности посреди лязга металла.

Литература

Кинематограф оттепели. Книга первая. – Роскомкино, Научно-исследовательский институт киноискусства. – М., 1996.

Кинематограф оттепели. Книга вторая. – М.: Материк, 2002

Chambers II, J. W., Culbert, D. (eds.). World War II, Film, and History. Oxford Un. Press, New York, Oxford, 1996.

Jameson, F. A Singular Modernity. Essay on the ontology of the present. Verso, London, 2002.

Jameson, F. The Ideologies of Theory. Essays 1971–1986. Vol. I–II. University of Minnesota Press, 1988.

Woll, J. Real Images. Soviet Cinema and the Thaw. I. B. Tauris Publishers, 2000.

Андрей Рублев (1969)

Вида Т. Джонсон

Фильм «Андрей Рублев» – монументальный, длящийся более трех часов широкоэкранный эпос о жизни и эпохе русского средневекового иконописца, считающегося первым выдающимся русским художником. На протяжении многих лет картина имела огромный успех за рубежом и более скромный на родине, по крайней мере, до 1988 года, когда в период гласности с большими почестями была выпущена оригинальная версия Андрея Тарковского под названием «Страсти по Андрею». Сложная история создания фильма и его путь на экран сконцентрировала в себе все парадоксы кинотворчества в Советском Союзе.

Не успев еще закончить свой первый полнометражный фильм «Иваново детство» вместе с соавтором сценария Андреем Кончаловским, Тарковский принял предложение начать работу над честолюбивым проектом – фильмом о монахе Андрее Рублеве. По словам режиссера, с самого начала было ясно, что результатом не станет традиционный, восхваляющий исторический или биографический эпос, который могли бы ожидать на киностудии.

Во время интервью, данного им в 1984 году в Италии для документального фильма Донателлы Баильво «A Poet in Cinema» / «Поэт в кино», Тарковский поделился размышлениями о своем герое и, возможно, о себе самом как художнике, спустя около 20 лет после съемок «Андрея Рублева»: «Давление, которое испытывает Рублев не исключительное... Художник всегда испытывает давление... у художника никогда не бывает идеальных условий... Искусство существует только потому, что мир плохо устроен. Об этом рассказывается в «Рублеве», в поиске гармонии и смысла, отражающегося в гармонических отношениях между людьми, между искусством и жизнью, между временем и историей...» И он добавляет в фильм другую тему, нечто, имеющее особую ценность для него лично: знание дается только через собственный опыт, невозможно научить кого-либо жизни. Рублев должен стать свидетелем и испытать на себе народные страдания, чтобы создавать выдающиеся произведения искусства. Однако никто сознательно не направляет этот процесс познания. В этом отношении

Тарковский бросает вызов соцреализму, предполагающему, что люди могут научиться быть продуктивными членами общества, ведомые либо коммунистической партией в советский период, либо какой-либо другой подходящей инстанцией в прошлом.

Реакция студии на фильм Тарковского последовала незамедлительно: он был слишком длинным и содержал слишком много насилия, так что Тарковского попросили внести сокращения. В письме Алексею Романову, руководителю Госкино, в ноябре 1966 года Тарковский перечислил 37 изменений и сокращений в общей сложности на 15 минут. Первыми были вычеркнуты сцены экстремальной жестокости по отношению к животным: знаменитый сегодня эпизод сожжения коровы, за который Тарковского сурово осудила пресса, и убийства лошади на экране (Тарковский, впрочем, неоднократно говорил, что корову покрыли асбестом, а больная лошадь в любом случае была отсортирована на бойню).

Тем не менее многие спорные сцены визуализированного насилия остались: перерезание горла человеку, падение коня с лестницы, ослепление и пытка. Тарковский сократил и некоторые другие сцены, в основном убрав кое-что из пояснительного сюжетного материала и, с точки зрения автора этих строк, сделав фильм более эллиптическим, а также сжав батальные сцены и сконцентрировавшись больше на самом Андрее Рублеве. Даже после этих сокращений и изменений обвинения в «натурализме» и упреки, что фильм является «антиисторическим, антирусским, жестоким и вредным» продолжались. После еще нескольких незначительных сокращений состоялась «внутренняя» премьера фильма в Доме кино (в самом конце 1966 года и в начале 1967-го), по свидетельству очевидцев, в присутствии «ошеломленной» аудитории – отчасти «воодушевленно», отчасти критически реагировавшей на показанное в фильме насилие. Так или иначе, официальный документ о выпуске фильма в прокат не был подписан и, несмотря на требования студии, Тарковский отказывался внести в 185-минутную версию дальнейшие изменения.

В 1969 году, в год 50-летия советского кинопроизводства, фильм отпраздновал вторую премьеру в Доме кино и был продан зарубежным прокатчикам, так и не выйдя на советские экраны. В тот год фильм к большому замешательству советских властей получил престижный приз международных критиков в Каннах, и понадобилось еще более

двух лет тяжелой борьбы с участием влиятельнейших деятелей кино и культуры, чтобы, наконец, выпустить его в Советском Союзе после третьей премьеры в Доме кино в самом конце 1971 года Тарковский смог противостоять дальнейшим сокращениям и неустанно боролся за свой фильм при поддержке жены и многих других.

Это было испытание, сделавшее из него бескомпромиссного художника, продолжившего далее работу над еще тремя спорными и имевшими огромный успех фильмами: «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер». Следует отметить, что Тарковский также извлекал выгоду из славы, которой его фильмы были окружены на Западе, и, скорее всего, знал, как использовать этот успех на родине для того, чтобы продолжать делать фильмы, отвечавшие его поэтическому видению.

История «Андрея Рублева» не закончилась его официальным выходом в прокат в 1971 году: в ходе гласности фильм получил свой четвертый премьерный показ в Доме кино, как упоминалось выше, в 1988 году, в оригинальной версии Тарковского продолжительностью 205 минут, носящей сегодня название «Страсти по Андрею», исходя из самого первого названия сценария Тарковского и Кончаловского. «Страсти по Андрею» считается более «аутентичной» версией, однако в моих глазах фильм определенно выиграл от необходимости пересмотреть его длину, являющуюся для большинства зрителей испытанием, и избыток откровенного насилия, грозящего скорее привести зрителя в оцепенение, чем внушить ему благоговение.

В чем же заключается значение этого фильма? Отчасти в том, что фильм сознательно нарушает канон как исторического, так и биографического фильма: повествование эпизодично и фрагментарно, не ориентировано на конкретную цель. В обеих версиях фильм делится на ряд эпизодов, имеющих собственное название: 8-й в «Андрее Рублеве», где один из эпизодов называется «Страсти по Андрею», и 7-й в «Страстях по Андрею». Все эпизоды датированы в период от 1400 до 1423–1424 годов. Хотя фильм после пролога, к которому мы обратимся ниже, имеет круговую структуру – начиная с ухода Рублева вместе с двумя монахами из Троице-Сергиевой лавры и заканчивая возвращением Рублева в монастырь в конце фильма, – сами эпизоды не имеют простого, четкого родства относительно сюжета и повествования, хотя в процессе ретроактивного осмысления, после того как мы видели весь фильм целиком, становится понятно, что эпизоды связаны на

тематическом или метафорическом уровне. Величие фильма заключается в том, что он бросает вызов зрителю, вынужденному самостоятельно установить связи, предложить собственную интерпретацию, пережить эпоху Рублева и увидеть ее своими глазами.

Сам герой, как уже отмечалось, скорее пассивен, чем активен, и кажется в некоторых сценах довольно поверхностным – например, в финальном эпизоде литья колокола, когда простой крестьянин Бориска, работающий вместе с народом (возможно, в качестве кивка в сторону соцреализма или как параллель коллективному труду над съемками фильма под руководством режиссера), создает эстетический объект – гигантский колокол. Рублев, давший обет молчания и прекративший писать иконы после того, как он стал очевидцем ужасов и жестокости своего времени, а также после того, как убил солдата, покушавшегося на невинную «дурочку», обретает свой голос и решимость писать иконы, увидев, что Борискин прекрасный и благозвучный колокол стал «праздником для народа».

Фильм исследует темы творчества и красоты, а также мощную связь между правителями и народом, между властью и художниками. Пролог, показывающий попытку крестьянина (почти парализованного собственным страхом перед новым) подняться в воздух на доморощенном воздушном шаре, дающую ему возможность созерцать красоту земли с птичьего полета перед тем, как он упадет, разбившись насмерть, представляет тему художника, который может принимать различный облик монахи, пишущие иконы – кто за вознаграждение, кто следуя православной вере, кто, как Рублев, чтобы бросить ей вызов; шут – голос народа, создающий свои частушки, высмеивающие бояр и князей и поплатившийся за это арестом, и Бориска, обманом и избиениями заставляющий своих работников создать колокол, ибо его отец не передал ему секрет литья колоколов, но как настоящий творец, он интуитивно постигает его.

Структура фильма, как становится очевидным, выделяет ключевые события из жизни Рублева, демонстрирующие, в каком мире он живет и его реакцию на это, а также его движение, через время и пространство, в направлении постижения своей миссии и своей идентичности как художника. Наконец, эпилог фильма показывает, за что Рублев и русский народ приняли свои страдания: в черно-белом фильме (Тарковский считал черно-белую пленку более аутентичной

для изображения реальности!) происходит прорыв к ослепительно прекрасным цветам рублевских икон, над которыми камера парит, панорамируя и совершая наплывы, показывая их в серии фрагментов, кульминирующих в знаменитой «Троице».

И снова возвращаясь к началу фильма, иконы сменяются кадрами прекрасного речного пейзажа, на этот раз с четырьмя мирно пасущимися лошадьми. Возможно, самое незабываемое и замечательное в фильме Тарковского – это его изображение в монументальном широкоэкранном формате осязаемой, физической красоты природы, в особенности обрамленных водоемами, плодородных русских пейзажей, фигурирующих как контрапункт к насилию и безобразию так же, как и к рукотворной красоте, создаваемой человеком. Искусная, активная камера Вадима Юсова, постоянно следящая и двигающаяся за персонажами, снимающая с различных перспектив, крупными и экстремально общими планами, затягивает зрителя в пространство экрана, буквально порывая с традиционной экранной рамкой и двумерностью. Впоследствии этот метод получит свое завершение в экспериментах Тарковского с субъективной камерой и замедленным панорамированием, а также с тем, что станет его «фирменным знаком» – длинным, непрерывным кадром, в котором экранное время равняется реальному (демонстрируя концепцию «запечатленного времени»). Истинное мастерство Андрея Тарковского заключается в его способности воссоздавать как духовную, так и физическую одиссею своего героя внутри аутентичной физической реальности, в которой зрители буквально «видят» мистический и таинственный XV век в России.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Андрей Рублев. Сценарий // Искусство кино. – № 4. – 1964. – С. 139–200; № 5. – 1964. – С. 125–158.

Гуровская, М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1989.

Bird, R. Andrei Rublev. BFI Film Classics. British Film Institute, 2004.

Johnson, Vi. T., Petrie, G. The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue, Indiana University Press, 1994.

Tarkovsky, A. Sculpting in Time. Reflections on the Cinema. Revised. Faber and Faber, London, 1989.

Tarkovsky, A. Time within Time. The Diaries 1970–1986. Seagull Books, Calcutta, 1991.

Цвет граната (1970)

Полина Барскова

Фильм Сергея Параджанова «Цвет граната» можно рассматривать не только как одно из наиболее убедительных, но и симптоматичных произведений о судьбе творца и его текста в тисках власти: на уровне сюжета от гнета царей и завоевателей страдает поэт Арутюн Саядян, известный под псевдонимом Саят-Нова (1712–1795), на метауровне – история этого фильма свидетельствует о поединке самого режиссера с советской системой.

Только недавно нам стала наконец доступна версия фильма, отражающая первоначальную концепцию автора: сотрудник Параджанова Левон Григорян смог сохранить сильно поблекшую, неполную копию, она вышла в 2005 году под названием «Воспоминания о Саят-Нове». Вариант, по которому этот фильм был известен почти тридцать лет, является результатом вынужденного «сотворчества», навязанного Параджанову Госкино и Арменфильмом. Фильм был признан эстетически неблагонадежным и даже «декадентским» и передан для идеологических правок Сергею Юткевичу. Пользуясь именно лекалом советской жизни замечательных людей, Юткевич отсек от параджановского фильма «все лишнее»: фильм утратил до получаса экранного времени, особенно пострадали сцены, связанные с религиозным и эротическим уровнями образности, целью нового монтажного решения было придать фильму большую линейность.

Упрощенческий энтузиазм Юткевича привел к обеднению и нарушению визуальной текстуры и поэтической логики фильма, в котором Параджанов стремился воссоздать не столько биографический нарратив, сколько внутренний мир поэта во всей его многоплановой сложности и множественности художественных средств, языков, семиотических и риторических приемов.

Было бы неверно, однако, игнорировать очевидный автобиографический интерес Параджанова к Саят-Нове: «Арутюн – я. Саят-Нова – я», – пишет он на полях авторского сценария. Как и Саят-Нова, Параджанов был культурным полиглотом: тбилисский армянин, он долго работал на Украине и в Закарпатье, при этом используя русскую культуру как общий знаменатель в обращении со всеми остальными

пластами. «Ты и киевлянин, и пиросман, и ереванец, и, конечно, москвич», – писал ему в лагерь Виктор Шкловский. Как и его герой, Параджанов натерпелся от избыточного внимания властей (три раза сидел в тюрьме) и находился в поисках «запрещенной» любви. По легенде Саят-Нова был вынужден уйти в монастырь из-за страсти к сестре царя Ираклия II Анне, сам Параджанов был, вероятно, бисексуален, что и стало поводом для постоянной опалы и тюремных заключений; но сладострастие его киноглаза распространяется на дев, отроков, животных, неодушевленные предметы и ангелов.)

И все же центральный сюжет фильма – не сближение внешних биографий. Попытка пересказать, что именно происходит в «Цвете граната», прозвучала бы крайне скудно и схематично: Арутюн рождается, становится поэтом Саят-Новой, влюбляется, бедствует, погибает, но Параджанова, очевидно, занимает не жизнеописание, а аккумуляция впечатлений, формирующих внутренний мир и творческий механизм Саят-Новой, накопление метафор и мотивов, среди которых центральным является мотив плетения как текстотворения (этимологически «текст» происходит от латинского «texo» – «ткать»). Сын ковродела, Саят-Нова, с детства наблюдает, как из цветных нитей пряжи создаются ковры – статичные картины (tableaux), не столько отображающие, сколько эстетизирующие реальность. Мир «Цвета граната» эстетически предметен. Поэзия Саят-Новой в интерпретации Параджанова растет из «сора» красивых вещей: кукол, зеркал, масок, древних, пышно иллюстрированных рукописей, костюмов, национальных музыкальных инструментов. Коллажность как основной принцип параджановского кадропостроения дошла до зрителя именно в «Цвете граната», хотя впервые Параджанов всерьез занялся изучением потенциала «выраженной статичности» в «Киевских фресках» (1965), целиком легших на полку. Параджанов продолжал собирать свои коллажи даже в лагере, где на смену стразам, перьям и шелкам приходят кефирные крышечки, гвозди и кусочки матрасной обивки.

В эпизоде, где, по формуле литературного сценария, «открывается перед мальчиком мир красоты и тайны», статичность картин-ковров и их отделенность от наблюдателя герметичной интерпретативной рамкой сменяют древние манускрипты, которые монахи сушат на крыше монастыря. Плачущие и шепчущие книги неожиданно выступают в фильме не только как объекты и результаты письма, но как

его агенты и перформативные события: мальчик Саят-Нова сам уподобляется книге. Именно здесь Параджанов формулирует свой основной герменевтический принцип: вступить в его текст невозможно без соучастия и сотворчества. В параджановском кинопространстве нельзя оставаться только ошеломленным пользователем, здесь важно не только восприятие, но и действие – иначе, как роптали бесконечные авторы рецензий (внутренних и внешних) в 1970 году: «Ничего не понятно!»

Одним из наиболее симптоматичных моментов фильма, демонстрирующим метод рецепции как сотворчества, является эпизод плетения, когда царевна и поэт вступают в безмолвный квази-диалог. Вполне диалогом этот момент назвать нельзя, так как в ролях обоих влюбленных выступает андрогинное сверхсущество в безукоризненном пластическом решении Софико Чиаурели (она же будет в этом фильме Ангелом Смерти). То есть перед нами не столько разговор двоих, сколько попытка раздвоенной личности вернуться в блаженное, описанное еще Платоном состояние единства.

В начале эпизода мы видим инструменты плетения – веретена, пряжу, которые можно понимать как приглашение к соединению отдельных нитей текста. Далее в кадре сменяют друг друга объекты-символы, которые зрителю предлагается сплести и семантически накладывать друг на друга. Семена, пепел и хлеб, петух и череп, роза и свеча, раковина и женская грудь. Какие возможности даются зрителю для работы с этими образами? Следует ли нам ограничить себя сравнением (грудь подобна раковине, а струящееся молоко – пене морской и влаге желаяния вообще) или мы осмелимся перейти на более сложный уровень сопоставления, где метафора сродни метаморфозе и предмету, попадая в измерение прилегающих кадров, начинают менять свой смысл, а для каждого зрителя он уникален? Сложность параджановского метода именно в интенсивности соучастия, которого он требует от своей аудитории. Объемность метафорических рядов этого фильма можно интерпретировать двояко: с одной стороны, Параджанову удается почти невозможное – визуализировать поэтические приемы Саят-Новой. Здесь метафорические ряды находятся в положении постоянной игры и амбивалентности: так гранат одновременно связан с эросом, но значит и с любовной болью, а также болью истории – кто скажет, в какой момент сок превращается в кровь? Если же говорить о кинонаследовании, метод Параджанова может вызвать в

памяти монтажный синтаксис Эйзенштейна, при этом Параджанов очевидно уделяет большее внимание внутрикадровой динамике, а не межкадровым контрастам.

Парадокс параджановского подхода к идее иллюстрации заключается в том, что он отказывается от ее вторичности – идея миниатюры, уже начиная с литературного сценария, становится не менее важным структурным сегментом, чем сами стихи Саят-Новы. В эссе «Смерть Автора», появившемся за два года до параджановского фильма, французский философ Ролан Барт предлагает заменить категорию написанного категорией письма – процесса, предлагающего свободу выбора воспринимающей и интерпретирующей стороне. Иерархия уступает место равноположенности и синхронности: Саят-Нова одновременно, на одной плоскости – ребенок и взрослый, отрок и дева, ашуг и монах, слово звучащее, начертаемое, видимое и осязаемое. Так Параджанов делает коллажную раздробленность изображения доминантой своей концепции: философия коллажа проникает на все уровни его «тотального искусства», находя пронзительное выражение и в музыкальном сопровождении к фильму.

Удивительный саундтрек, созданный Параджановым в сотрудничестве с Тиграном Мансуряном, соединяет фольклорные мелодии (в частности, обработанные замечательным армянским музыковедом начала XX века Комитасом), «живые звуки» (шум грозы, ветра, женский плач, шорох книжных страниц и тканей), стихи Саят-Новы на разных языках и фрагменты поэмы Низами «Лейла и Меджнун», служившей источником как для поэзии Саят-Новы, так и для метафорических построений Параджанова.

В результате звуковой ряд становится еще одним проводником во внутренний мир поэта, где кажущиеся хаотичность и избыточность образов воспроизводит бесконечно сложное устройство поэтического текста, голоса и зрения. Как заметил наблюдательный критик С. Саркисян: «Параджанов в своих фильмах открыл новый феномен изобразительности звучащей музыки и выразительности безмолвного кино [...] режиссер по-музыкальному чутко подчеркивает значение паузы, тишины, молчания».

Поэтическое высказывание, память и молчание переплетаются и в финале фильма, где готовящийся к отходу на тот свет поэт впеваёт слова прощания в сосуды-резонаторы, которые каменщик вмуровывает

в стену монастыря: «Я песней стал, Саят-Нова! Я раной стал, Саят-Нова!» Фильм Сергея Параджанова утверждает – даже в измененном, раненом состоянии, кинопоэзия и киноигра звучат и длятся.

Литература

Параджанов, С. Саят-Нова. Дремлющий дворец – СПб: Азбука-Классика, 2006. – С. 13–47.

Саркисян, С. Цветной слух // Искусство кино. – № 8. – 1995.

Шкловский, В. Письмо Сергею Параджанову. «Чтобы не молчать, берусь за перо». Выбранные места из переписки с недругами и друзьями / [публикацию подготовил Ю. Морозов] // Искусство кино. – № 12. – 1990.

Amengual, B. Sur deux neveux d'Eisenstein // Etudes litteraires, 20:3, 1987. pp. 123–136.

Dowsett, Ch. Sayat-Nova: An 18th-century troubadour, a biographic and literary study. In Aedibus Peeters: Lovanii, 1997.

Oeler, K. Nran Guyne. The Colour of Pomegranates // Birgit Beumers (ed.): The cinema of Russia and the former Soviet Union. New York, Wallflower Press, 2007.

Steffen, J. A Cardiogram of the Time. Sergei Paradjanov and the Politics of Nationality and Aesthetics in the Soviet Union. Unpublished doctoral thesis, Emory University, 2005.

Начало (1970)

Инна Хатковская

Мелодрама с элементами комедии и драмы – так нередко характеризуют жанр этого фильма. Это может показаться логичным, если кратко изложить фабулу. Паша Строганова, рабочая с ткацкой фабрики, живет в маленьком провинциальном городке Реченске. Она влюбляется в женатого мужчину, безвольного зоотехника Аркадия. В самодеятельном театре Паша играет роль Бабы Яги и мечтает стать великой актрисой. Однажды в Реченск приезжает кинорежиссер в поисках актрисы для своего фильма о Жанне д'Арк. Он открывает Пашу на сцене и приглашает ее сыграть главную роль. Вот такая, на первый взгляд банальная, история легла в основу этого совсем небанального, а оригинального и новаторского для своего времени фильма.

«Начало» – второй полнометражный фильм Глеба Панфилова. Сценарий для него был написан режиссером в соавторстве с Евгением Габриловичем специально для Инны Чуриковой – исполнительницы роли Паши Строгановой (отчасти он является автобиографичным, воспроизводя историю знакомства режиссера и актрисы). Обращение к мелодраматическому сюжету может быть истолковано в контексте поворота к жанровому кино, за что некоторые и упрекнули Панфилова, оглядываясь на совершенно оригинальное видение Гражданской войны в его дебютном фильме «В огне брода нет» (1968). Однако Панфилов, беря за основу мелодраматический сюжет, нарушает конвенции жанра и ломает привычные зрительские ожидания, причем делает это по всем фронтам – от образа главной героини и выбора актрисы на главную роль до выстраивания пространства повествования.

Фильм строится на пересечении двух историй: повествование о любви и жизни Паши пересекается эпизодами о Жанне д'Арк. Панфилов использует конструкцию «фильм-в-фильме» (прием, который в контексте его картины может быть рассмотрен как продолжение и радикализация сквозного мотива рисунков Тани Теткиной, перебивающих нарративное пространство «В огне брода нет»), нарушает каузальную логику: он начинается с эпизода суда над Жанной, затем мы знакомимся с главной героиней, и только ближе к середине фильма Пашу приглашают в кино на роль Жанны д'Арк, из-за чего оставляет

открытым финал, но делает это с совершенно особыми намерениями. Это не столько параллельное развитие двух сторон жизни героини – личной и карьеры (как в классическом голливудском фильме), сколько углубление ее образа, открытие иного измерения, что позволяет – за кажущейся внешней простотой героини – обнажить всю сложность и многолинейность ее характера.

Образ Паши Строгановой, как и выбор актрисы на ее роль, вызвал в свое время немало дискуссий. Паша, «провинциальная дурнушка», со «странной (мятко говоря) внешностью», с напряженным лицом и удивленно-вопросительным взором, с самодельным сооружением на голове – жидкими, чахленькими прядями, спадающими на высокий лоб, с клеенчатой сумкой через плечо – все это делает ее очень далекой от привычного образа героини. Роль Паши исполняет Инна Чурикова, актриса с очень нестандартной внешностью, о которой немало писали, вначале с негодованием, современники. Ее персонажи разрушили зрительский стереотип, согласно которому «героиня всегда красавица, существо избранное и, в общем-то, без особых сложностей и противоречий, легко доступное для восприятия», и не сразу были поняты и приняты зрителями. Еще в своем первом фильме «В огне брода нет» Панфилов выбирает в качестве центральной темы историю санитарки Тани Теткиной (первая большая роль Инны Чуриковой), «неуклюжей девки», чудачки, которую «за человека не почитают» – историю ее любви и рождения ее таланта как художницы. Этот фильм, произведя своеобразную революцию в историко-революционной тематике (показав ее изнанку, ее задворки во всей документальности и реалистичности изображения неприукрашенной действительности), одновременно представил советскому кино и советскому зрителю совершенно новый образ героини.

Картина «Начало» многими современниками была воспринята сквозь призму этого фильма, а образ Паши – как продолжение образа Тани Теткиной, только в иное время и при других обстоятельствах. Но если «В огне брода нет» многие зрители просто не поняли, или даже отвергли, то образ Паши в «Начале» оказался им гораздо ближе. Многие современники увидели в Паше «Машеньку» 1970-х, героиню одноименного фильма Юлия Райзмана (по сценарию Е. Габриловича), которая в 1940-е годы стала таким же новым образом простой негероической девушки, но близкой и понятной многим. Однако, в отличие

от Машеньки, «такой как все», Паша, которая «не как другие», бросает вызов, преодолевая «непримиримое противоречие между обыденностью существования фабричной девчонки в городке, где незамужние ткачихи составляют большинство, и – ослепительно яркой мечтой, попирающей эту обыденность, способной от нее оттолкнуться и ее отвергнуть», – так пишет о ней К. Рудницкий. Паша кажется «неправильной» на фоне других, но при этом твердо уверена в «правильности» ее мира. Она убеждена и в своем актерском таланте и, не взирая ни на что, решительно и отчаянно, не признавая никаких компромиссов, сражается за свою любовь к Аркадию. Так же, как ее героиня, Жанна д'Арк, с бескомпромиссностью, иногда доходящей до крайней жестокости, сражается за Францию.

Введение линии Жанны д'Арк оказалось наиболее проблематичным моментом для восприятия современниками. Некоторым показалось, что она развита недостаточно хорошо, другим же, наоборот, она попросту мешала смотреть фильм, виной чему, надо полагать, была, не в последнюю очередь, сложная повествовательная конструкция, используемая режиссером. Вместе с тем для Панфилова это был не просто стилистический ход; он нес на себе смыслообразующую роль, без которой ни образ главной героини, ни фильм в целом не могли бы обрести своей законченности.

Обращение к фигуре Жанны д'Арк, французской народной героини из далекого XV века, Панфилов отказался трактовать как уход отсроченности, рассматривая Жанну как свою современницу, позволяющую ему продолжить интересовавшее его с самого начала исследование «сильного характера, героини из народа, натуры одаренной». Новизна и непривычность образа Паши Строгановой, «неправильность», «не-легкость» его восприятия, но также и внутренний мир самой героини стилистически обрели себя в «кино крупного плана» (так нередко характеризуют этот фильм). «Начало» – это серия крупных планов Паши как в буквальном смысле, так и метафорическом. Все, что остается помимо этого – необходимо, но подчинено главной героине. Паша вводится в повествование серией фотографий, где из общего фона коллективных снимков проступает крупный план ее лица. На протяжении всего фильма крупные планы разрезают пространство фильма, фрагментируя, подчиняют его себе. Как писал Бела Балаш, крупный план вырывает образ из пространственно-временных коор-

динат, делая незначимым окружающее; наше ощущение пространства исчезает, нам открывается измерение иного порядка. В отличие от субъективной камеры оттепельного кинематографа, которая позволила увидеть мир глазами героя, крупный план здесь скорее вынудил всмотреться в его лицо и прожить жизнь, пропущенную сквозь пережитые им эмоции и чувства. Весь фильм – это установление определенной эмоциональной связи Паши со зрителем, усиливающейся на протяжении повествования и доводящейся до предела несколькими брошенными Пашей взглядами в камеру – прием, табуированный в классическом реалистическом кинематографе.

Если вспомнить традицию экранизаций истории о Жанне д'Арк, то стилистическое решение «Начала» отсылает нас к фильму Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928), где ключевым (инновационным и шокирующим для того времени) стилистическим приемом стало превалирование крупного плана. Его использование как способ абстрагирования от конкретной исторической реальности с намерением сосредоточиться на исследовании самой главной героини позволяет провести параллель между «Началом» и фильмом Дрейера не только на уровне стилистики, но также на уровне драматургии. Далекая Франция XV века и современный Реченск, исторические контексты для разворачивающихся в «Начале» событий, отступают на второй план, позволяя сосредоточить все внимание на главной героине – Паше-Жанне. Тематический контраст между наполненной высоким пафосом патриотической борьбой Жанны и глубоко личной историей борьбы за любимого мужчину Паши и формирует тот сложный образ внутреннего мира героини, который становится основным лейтмотивом фильма.

Обращение к далекой истории оказалось весьма неслучайным в контексте того времени, когда исторические сюжеты и экранизация классики начинают вытеснять с экранов «нежелательную» и «опасную» современность. Панфилов, обращаясь к прошлому, «проговаривает» через него сегодняшний день: оставляя реченским персонажам незатейливые диалоги, основной свой пафос он вкладывает в уста героев из истории о Жанне.

Линия Жанны оказывается одновременно и символичной, и компенсаторной: именно в ней современность прорывается. И именно там обретает свою цельность визуальное пространство фильма – долгие

панорамные планы полей в противоположность фрагментированным, резаным планам Реченска.

Отыграв или, скорее, прожив свою Жанну д'Арк в кино, Паша, получает в бюро по трудоустройству актеров ответ: «Вы очень специфичны. Такие пока не требуются». И она возвращается в Реченск. Но фильм на этом не заканчивается. Он заканчивается – после бурных аплодисментов зрителей на премьерном показе фильма о Жанне – движением камеры, впервые выходящей в пространство большого города, скользящей по возвышающейся над повседневной городской жизнью афише с изображением Жанны-Паши и титром «Начало», названием фильма, впервые возникающим только сейчас.

Этот открытый финал дает дорогу и новому для советского кино образу – образу героини, которая при всей «неправильности» внешности демонстрирует нонконформизм и готовность противостоять навязанным социальным сценариям; героини, которая, придя на смену героизму в борьбе за трудовые и боевые успехи женских персонажей предшествующих десятилетий, представляет пример мужества, необходимого, как сказала сама Инна Чурикова, и в самой наиповседневнейшей повседневности.

Литература

Габрилович, Е. Цит. по: Ю.Тюрин. Выбор героя // Звезда. – 1976. – № 3. – С.163–171.

Делез, Ж. Кино. – М.: Ad Marginem, 2004.

Клепиков, Ю. Предисловие к статье: Иванова В. Увидеть вовремя // Советская культура. – 1970. – 8 декабря.

Панфилов, Г. «...На высоких кострах горели» // Лит. газета. – 1971. – 15 сент.

Рудницкий, К. Предназначение // Искусство кино. – 1984. – №. 11. – С. 91–114.

Усманова, А. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое лит. обозрение. – № 69. – 2004. <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>

Ханютин, Ю. Две жизни Паши Строгановой // Лит. газета. – 1970. – №43.

Белорусский вокзал (1971)

Елена Прохорова

«Белорусский вокзал» создавался в момент перехода советской кинематографии от культурных ценностей оттепели к застою, и эта смена эпох наложила отпечаток на смыслы и эстетику фильма, а также его место в советском и российском кино. Фильм по сценарию Вадима Трунина вышел на экраны 30 апреля 1971 года. Андрей Смирнов, принесший заявку руководителю Экспериментального Творческого Объединения Григорию Чухраю, имел репутацию «полочного» режиссера из-за его предыдущего фильма «Ангел» (1967), и сценарий передали Ларисе Шепитько, а затем, после ее отказа, Марку Осепьяну. По ходатайству Михаила Ромма, Андрей Смирнов в конце концов был утвержден, но съемки несколько раз останавливали, и до последнего момента решение Госкино оставалось неясным. Однако, выйдя на экраны, этот камерный по стилистике фильм немедленно вошел в канон советских фильмов о войне, а его постсоветской репутации, в том числе регулярным показам на 9 мая, могут позавидовать многие другие картины.

Между тем собственно войны в фильме нет. От войны здесь только заключительные документальные кадры встречи солдат-победителей в июне 1945 года на Белорусском вокзале, да песня «Мы за ценой не постоим» Булата Окуджавы, написанная им и Альфредом Шнитке специально для фильма. Все остальное в «Белорусском вокзале» – память о войне как утопическом времени братства. Эта память в фильме является единственной мерой оценки современной жизни (конца 1960-х) и, будучи еще живой, на наших глазах превращается в миф. Героическая утопия войны сначала становится материалом для мелодраматического нарратива, а в конце полностью замещает собой несовершенную реальность.

Фильм начинается на кладбище, на похоронах гвардии полковника Валентина Матвеева. Звучит Гимн Советского Союза, молча расходятся родственники и друзья покойного. Четверо бывших однополчан Матвеева остаются на кладбище: Кирюшин (Всеволод Сафонов), Харламов (Алексей Глазырин), Дубинский (Анатолий Папанов) и опоздавший на похороны Иван Приходько (Евгений Леонов). Они не

виделись с 1946 года, и горечь от смерти друга все время перебивается ощущением неловкости. Двадцать лет спустя они чужие люди, со своими судьбами и проблемами, которые ничего общего не имеют с тем временем. Прежде чем мы запоминаем их имена, мы узнаем об их профессиях и социальном положении: директор большого завода с персональной машиной и водителем, журналист, бухгалтер и – на нижней ступеньке социальной лестницы – слесарь Приходько.

По композиции фильм классицистичен: один день, проведенный четырьмя немолодыми мужчинами в Москве в попытках помянуть друга. Все действие движется внутренним конфликтом героев, ощущением ложности ситуации с одной стороны и прорывами мифологического прошлого в современную повседневность – с другой. Отлучки членов группы по делам, сама неловкость мизансцены – лишь знаки внутреннего конфликта героев, их отчуждения от окопного братства и от самих себя прежних.

Поминки в квартире Матвеева оканчиваются фиаско. Камера Павла Лебешева делает полный круг вокруг стола; в ее поле зрения попадают родственники и друзья усопшего, которые тихо разговаривают или плачут, окруженные хрустальными фужерами, мандаринами, закусками. Люди и предметы суть лишь интерьер, в центре которого – вакуум. Фильм лаконично иллюстрирует бездну между эгалитарными идеалами военного прошлого и нынешней социальной иерархией: герой Леонова выходит в коридор за сигаретами, и его принимают за шофера и кормят в кухне. Тесть Матвеева, генерал, произносит официальный тост за «коммуниста и солдата». Но появление молодых солдат, привезших командиру подарки из части, нарушает благопристойный ритуал. Не в силах более сдержаться, вдова начинает рыдать; сын же Матвеева не знает, как почтить память отца, и просит гостей разойтись.

Следующая остановка – ресторан «стекляшка», в котором, по выражению Приходько, чисто и светло «как в аквариуме»: хорошее место для рыб, но не для людей. Атмосфера ресторана находится в полном диссонансе как с настроением героев, так и с целью их визита. Вместо водки – коктейли, вместо задушевных разговоров – бессмысленные выкрики ВИА: «А мы орем на всю катушку». Окончание этой сцены было исправлено по требованию цензоров. В оригинале группа молодых людей в ресторане оскорбляет героев. Из-за возникшей потасовки герои оказываются в милиции, но, вспомнив свое военное

прошлое, они связывают милиционеров и вырываются из отделения. По понятным причинам эту сцену убрали, заменив символической сценой под землей. Молодого слесаря, напарника Приходько, ударило током в подземном распределителе. Подняв его из лока, герои останавливают частную машину, но молодой парень-водитель отказывается везти раненого в больницу. Тихий бухгалтер Дубинский одним ударом сваливает его. Конфликт поколений здесь достигает полной силы. По иррациональной, но эффективной логике мифа, именно пятидесятилетние герои фильма являются носителями нормативной маскулинности. Когда по доносу молодого водителя герои попадают в милицию, Дубинский говорит: «Черт-те знает что сегодня со мной. Всегда сдерживался, а? И вот... я вдруг почувствовал себя как на фронте. Все ясно: вот – враг, рядом – свои, и наше дело правое». Враг – не только эгоизм, потребительство и культурная амнезия молодого поколения, но и собственный конформизм.

Это поворотный момент фильма. Катализатором «пробуждения» героев является Иван Приходько. Его война не закончилась в 1945-ом. По первоначальному варианту сценария, он сидел в сталинских лагерях; в «исправленной» версии он скитался по госпиталям из-за ранений. Бедность, четверо детей и подурневшая от забот жена не дали ему продвинуться по службе, и даже его работа ежедневно возвращает его в «окопы». Иван – единственный, кто все эти годы навещал забытого члена этой фронтовой семьи – сестру милосердия Раю. Именно к ней Иван везет друзей, убедившись, что «несмотря ни на что, это все те же, “свои” ребята», как замечает в своей статье Екатерина Хохлова.

Сцена в квартире Раи также была изменена. В первоначальном варианте герои отдают Рае свою грязную одежду и остаются в одних трусах. Вымывшись, они в том же виде поют песню Булата Окуджавы. Столь неприличное неглиже было, с точки зрения цензоров, недопустимо, и в фильме мы видим лишь голые спины героев, после чего они одеваются в парадную одежду. Однако эта прямолинейность советских цензоров не учла способности кадра показывать невидимое: символический пафос сцены подсказывал, что тесная советская ванная преобразилась мифом в землянку. В результате кажется, что на героях вообще ничего нет, да и не должно быть: ведь «мальчишки» только что вернулись с поля боя; им и в голову не приходит стесняться Раи, с которой они прошли через военное пекло и для которой они свои, родные.

Главной же претензией цензуры к фильму была излишняя реалистичность картины. Ветераны-победители оказывались неустроенными, тон фильма – минорным, сама мирная советская жизнь – не слишком оптимистичной; неопределенный жанр фильма определили как «киноповесть». Картину сдавали Госкино под Новый год. Решение было отложено: никто не хотел брать на себя ответственность до просмотра «наверху». По легенде, от полки фильм спас Леонид Брежнев, расчувствовавшись от песни Окуджавы. На «Белорусский вокзал» посыпались положительные рецензии, большой тираж (3 тысячи) копий; наконец, без ведома Андрея Смирнова фильм был включен в состав картин, которыми советские кинематографисты «рапортовали» XXIV съезду КПСС. На премьере для делегатов съезда в Доме Кино Смирнов заявил, что ни к какому съезду фильм специально не снимался. «Уж если так вышло, что ваш съезд совпал с окончанием нашей работы, то я не имею ничего против», – так передает слова режиссера в своей книге В. Фомин. Этот скандал в момент официального признания фильма многое объясняет в том, какое место он занял в советской и постсоветской культуре. Какими бы ни были интенции автора, фильм оказался абсолютно точным выражением смены эпохи: прощание с глядящими в коммунистическое будущее 1960-ми и переориентация культуры на утопию прошлого, мифологическим стержнем которой стала Великая Отечественная война – одна из немногих непроблематичных героических страниц общего прошлого.

Эпизод с песней «Мы за cenой не постоим» – апофеоз восходящего по крещендо фильма – выполнен в жанре мелодрамы. Нерешаемые идеологические конфликты отцов и детей, героики и быта, общего и индивидуального выведены в сферу частной жизни и артикулированы через песню.

Это был бы идеальный конец фильма 1960-х, в котором проблема «человек и война» была доведена до экзистенциального предела и который, по точному выражению А. Шпагина, заканчивался многоточием или вопросом. «Но появившийся в 1970-м фильм ставит знак восклицательный, – отмечает Шпагин. – Здесь иные взаимоотношения с мифом». На протяжении всего фильма вопросы только задаются, проблемы только обозначаются, но в финальной сцене возвращение к утраченному героическому прошлому перестает быть частным делом героев и становится уроком для зрителей.

Приходит домой дочь Раи (и покойного Валентина Матвеева). На полу лежат четверо незнакомых ей мужчин. Мать гладит их одежду, называет их всех уменьшительными именами, объясняет, кем они были (и есть по-настоящему) – разведчик, связист, и т.д. Девушка засыпает и видит тот же сон-явь, что и четверо однополчан. Происходит приобщение к мифу: Белорусский вокзал 1945-го врывается в негероическое настоящее фильма. В начале шестидесятых молодой герой «Заставы Ильича» Марлена Хуциева не получил от отца-солдата ответа – как жить. В конце шестидесятых «Белорусский вокзал» отвечает на все вопросы сыновей и дочерей. Ветераны знают цену всему, знают, как надо жить сейчас, отличают истинное от ложного, своих от чужих. Они правы просто потому, что воевали. Современность проверяется коллективным мифом прошлого.

Екатерина Хохлова права, утверждая что «Белорусский вокзал» – «символ причастности к прошлому, связи поколений, дани уважения к отцам и дедам». Проблема в том, что заключительная сцена снимает все вопросы; проблемный фильм становится бесконфликтным. Если была такая чистая большая любовь, почему же Матвеев не женился на Рае? Как она жила все эти годы одна, воспитывая дочь, да еще с клеймом ВПЖ (военно-полевой жены)? Социальное неравенство, бедность, несправедливость, всеобщее отчуждение, сама непростая история людей и страны – все забыто, все прощено, все переосмысливается через утопию общей победы. В том числе и сами 1960-е. В одном из эпизодов бухгалтер Дубинский напоминает начальнику об инструкциях от 1949 и 1954 года, которые «никто не отменял». В ответ он слышит обвинение в махровом бюрократизме: «Вы же свою станцию уже давно проехали! Вам выйти надо было где-нибудь в 56-м!» По фильму, начальник – представитель молодого поколения с атрофированной памятью и совестью, который видит в бескомпромиссном Дубинском лишь реликт, препятствие для «творческой» бухгалтерии. В устах отрицательного персонажа намек на XX съезд и десталинизацию превращает оттепель в ложный рубеж в мифологии общего прошлого.

В «Белорусском вокзале» Великая Отечественная война становится одновременно утерянным золотым веком и компасом для настоящего и будущего. Именно в культе ветеранов и мифа о войне векторы официальной и неофициальной культуры 1970-х пересекаются (достаточно вспомнить «фронтовые» песни Владимира Высоцкого).

Почти сорок лет спустя после выхода «Белорусского вокзала» фильм не теряет своей актуальности, ибо мифология войны по-прежнему является главной составляющей современной российской идентичности.

Литература

Фомин, В. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985. Документы, свидетельства, размышления. – М.: Материк, 1996.

Хохлова, Е. Белорусский вокзал // Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003. – С 483–488.

Шпагин, А. Религия войны // Искусство кино. – № 6. – 2005. <http://www.kinoart.ru/magazine/06-2005/reviews/spagin0905>

Проверка на дорогах (1971)

Сильвия Хельцль

В своем дебютном фильме «Проверка на дорогах» режиссер Алексей Герман обращается к ключевому событию советской истории – Великой Отечественной войне. Победа над фашизмом была в советской идеологии одной из точек кристаллизации коллективной памяти. Фильм Германа хотя в целом и не подвергал сомнению символическую ценность этой победы и закрепленные за ней модели толкования, однако отчетливо шел вразрез с тенденцией сакрализации войны. При этом отход Германа от этабличированной в брежневское время риторики героизма и монументальной истории в пользу изображения маленького фрагмента военной хроники – а именно: жизни одного партизанского отряда вдали от основных фронтов – можно прочесть и как полемику по отношению к реанимированному в кинопродукциях того времени «большому стилю». Одним из таких масштабных проектов была, к примеру, многосерийная эпопея «Освобождение» (1969–1971) Юрия Озерова, где война инсценировалась с перспективы главнокомандующих как батальная панорама.

Действие «Проверки на дорогах» разворачивается в неназванной точно области на северо-западе Советского Союза, занятой немцами в начале войны. Голод и холод определяют атмосферу военной зимы. Борьба партизан равным образом служит защите Родины и собственному выживанию. Исходя из этого, командир партизанского отряда Локотков (Ролан Быков) планирует операцию «С новым годом!»: нагруженный продуктами товарный поезд, который вскоре отправится со строго охраняемой станции Карнаухово в нацистскую Германию, должен быть остановлен и перенаправлен в обратную сторону.

Параллельно перед нами разворачивается история Александра Лазарева (Владимир Заманский). Сержант Красной Армии Лазарев в начале войны оказался в плену, конвоировал для немцев железнодорожные составы и, в конце концов, перебежал к партизанам. Те, однако, принимают его с большим недоверием и требуют, чтобы бывший красноармеец, носящий теперь чужую униформу полицая, доказал свое намерение честно сражаться в партизанских рядах. Для начала Лазарев должен остановить штабную машину с немецкими офицерами, чтобы

добыть для предстоящей операции машину и офицерские документы. Во время завязавшейся перестрелки погибает партизан Соломин (Олег Борисов), убитый выстрелом раненого немецкого офицера. По возвращении в партизанский лагерь Лазарева ждет несправедливое обвинение майора Петушкова (Анатолий Солоныцын) в убийстве Соломина, которое он не может опровергнуть. Оказавшись под арестом, Лазарев пытается покончить с собой. Попытка не удается, и тогда ему предлагается еще раз доказать свою лояльность. Он должен вместе с тремя другими партизанами, переодетыми в форму немецких офицеров, провести запланированную акцию и угнать со станции продовольственный поезд. Но немцы замечают вторжение партизан и поднимают тревогу. Из последних сил Лазареву удается освободить путь для состава, но сам он уже не в состоянии уйти и умирает на рельсах, в то время как поезд медленно удаляется.

Алексей Герман и его сценарист Эдуард Володарский опираются на появившиеся в 1960-х годах в журнале «Новый мир» мемуары о Великой Отечественной войне и, в особенности, на воспоминания самих партизан. Рабочее название фильма «Операция “С новым годом!”» отсылало также к одноименному рассказу писателя Юрия Германа (отца режиссера), послужившего отправной точкой для сюжета картины. Примечательно, что Алексей Герман позже решил переименовать фильм в «Проверку на дорогах», развернув таким образом новое семантическое поле. Обращение к темам «проверки» и «самопожертвования» в контексте Великой Отечественной было не новым. В области кино, однако, факт того, что попадание в плен и (вынужденное) сотрудничество с немцами не декларировались как предательство, а напротив, «предатель» предстал как жертва войны и позже даже как герой, был нарушением табу.

Алексею Герману удалась тонкая обрисовка персонажей: в своем фильме он исследует мотивы поступков, а также ограниченную свободу действий индивидуумов в военное время. Зрители осознают, что герои порой становятся игрушками судьбы. Абсолютного разграничения между «хорошим» и «плохим» публика не получает. Не оппозиция «захватчик»-«партизан» направляет действие фильма, а конфликт в собственном лагере. Противоположные стороны сталкиваются друг с другом на уровне действующих лиц: Лазарев противопоставлен партизану Соломину; командир Локотков, ставящий человеческий

фактор выше военной необходимости, находит своего противника в лице упрямого и ожесточенного майора Петушкова. В ретроспективном эпизоде раскрываются диаметрально противоположные позиции прагматика Локоткова и догматика Петушкова, наглядно иллюстрируя конфликт, присущий идеалам оттепели и являющийся одним из центральных вопросов этой эпохи. Перед нами лето, под звуки популярной песни «На закате ходит парень» в кадре появляется баржа с сотнями конвоируемых русских военнопленных, плывущая по реке по направлению к железнодорожному мосту. Напряженное лицо Локоткова следит за баржей; поезд, одновременно выезжающий на мост, проходит по нему без происшествий. Вслед за этим Петушков яростно обрушивается на Локоткова за то, что тот отказался взорвать мост с военным эшелоном из сострадания к людям, которых Петушков презрительно называет «пленными», в то время как Локотков говорит о невинных людях, «наших», «русских».

Алексей Герман порвал со сглаженной интерпретацией военных событий. Вместо этого молодому режиссеру удалось с помощью кропотливой, «ювелирной» работы на основе документального материала и фотографий воссоздать кинематографическими средствами образ времени. Туман и снег определяют натурные съемки, в то время как зернистые светло-темные контрасты преобладают в интерьерных. Похожую визуальную эстетику будет позже разрабатывать режиссер Лариса Шепитько в фильме «Восхождение» (1976), развивая при этом библейские мотивы, чуждые Герману.

Умело комбинируя визуальный и аудиоматериал, Алексей Герман создал кинематографическое произведение, которое позволило зрителю постичь историю на чувственном уровне. При этом аудиоматериал был различного происхождения. В прологе, к примеру, одна из очевидиц рассказывает за кадром о минувших событиях, о том, что «и сейчас, как начнут сны иногда сниться» и как «страшно тяжело все вспомнить». Этим голосом старой женщины, которая сама ни разу не появляется в кадре, реализуется попытка режиссера установить аутентичность, чтобы у зрителя возникал своеобразный мостик от «раньше» к «сегодня». Записанные на звуковую дорожку воспоминания входят в равноправный альянс с кинокадрами, демонстрирующими действия немецких захватчиков против сельского населения в один из дождливых осенних дней. Голос старухи, вероятно, из той

же деревни, в конце концов переходит в народную мелодию, к которой присоединяется звон церковных колоколов. Значение сигналов, посылаемых этим аудитивным кодом, велико, так как они вызывают у зрителя определенные ассоциации и воспоминания. Музыкальный саундтрек используется в «Проверке на дорогах» очень экономно, в результате чего мы можем не только видеть, но и слышать зиму – в скрипе сапог, например. Многое из того, что мы слышим, связано также с визуальным кодом. Песня, которой начинается сцена с пленными на барже, визуальнo обосновывается присутствием в кадре граммофона. Похожая ситуация и при переходе к эпилогу: после осени и зимы наконец наступила весна победы; на улицах одного из немецких городов, заполненных радостными солдатами, звучит марш «Прощание славянки», исполняемый духовым оркестром. Локотков копается в моторе остановившейся на перекрестке военной машины. Ему принадлежат заключительные слова фильма, когда он просит стоящих рядом солдат помочь ему подтолкнуть машину: «Давай, давай, сыночки!». Когда белым шрифтом на черном фоне уже появляются слова «Конец фильма», мы все еще слышим голос Локоткова: «А ну давай, родненькие!».

В задачу фильма явно входило дать новый импульс еще в период застоя, однако в 1971 году он не смог попасть в советские кинотеатры. Цензура высказала претензии по поводу неадекватного обращения с такой важной темой, как борьба героического советского народа против немецких захватчиков во время Великой Отечественной войны: не были показаны значительные военные маневры партизанских отрядов против врага, вместо этого в центре фильма оказался предатель Родины, инсценированный как жертва событий. Особенно жесткой критике подверглось изображение напряженных отношений между Локотковым и Петушковым, а также «неприемлемый натурализм». После долгих переговоров, в ходе которых выдвигались все новые требования к перделке фильма, цензурная инстанция вынесла в 1972 году окончательный запрет. «Проверка на дорогах» попала в советский прокат только в 1986-м, то есть через пятнадцать лет после своего создания. Фильм был с восторгом принят критиками и фестивальной публикой, но к широкому зрителю он со своими идеями запоздал.

Сын режиссера, Алексей Герман-младший, дебютировал в 2003 году полнометражным фильмом «Последний поезд». Этот фильм также

описывает эпизод времен Второй мировой войны и демонстрирует своей неожиданной перспективой на события, что далеко не все истории того времени еще рассказаны.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

- Аннинский, Л. Жернова истины // Искусство кино. – №5. – 1986. – С. 57–66.
- Карахан, Л. Происхождение // Искусство кино. – № 1. – 1987. – С.83–97; № 2 – 1987. – С. 75–94.
- Липков, А. Герман, сын Германа. – М.: Киноцентр, 1988.
- Марголит, Е. Проверка на дорогах // Российский иллюзион. – М.: Материк, 2003. – С. 513–518. <http://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0091.shtml>
- Фомин, В. Полка. Документы, свидетельства, комментарии. – М.: НИИ Киноискусства, 1992. – С. 110–132.
- Bulgakova, O. Die Rekonstruktion der intimen Erinnerung in den Filmen von Aleksej German // Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart, Weimar, 1999. S. 236–239.

Солярис (1972)

Татьяна Дашкова, Борис Степанов

Астронавт Крис Кельвин, перед долгой экспедицией к планете Солярис, проводит последний день в доме своего отца. Состояние у всех тягостное: время на Земле и Солярисе течет неодинаково, и все знают, что по возвращении сын уже не застанет отца в живых. В эти последние предполетные часы их посещает астронавт Бертон, который рассказывает о загадочных явлениях, увиденных им во время давней экспедиции на Солярис. Он просит Криса, от которого зависит, закроют или нет программу по изучению планеты, отнестись с осторожностью и пониманием к тому, что его, возможно, ожидает. Прагматичный и рациональный Крис не принимает всерьез рассказ Бертона, провоцируя тем самым демонстративный отъезд Бертона и ссору с отцом. В результате он улетает с Земли с тяжелым сердцем.

На околопланетной станции Крис сталкивается со странным поведением ее обитателей – кибернетика Снаута и физика Сарториуса, которые подвергаются визитам «гостей», посылаемых Океаном Соляриса, а затем узнает о самоубийстве биолога Гибаряна, который покончил с собой, не вынеся этих посещений. Ночью и Крису является двойник его умершей жены Хари. Первоначально Крис пытается сопротивляться этим инопланетным кошмарам, но затем понимает, что Солярис материализует подсознание землян, – и принимает чудесное возвращение Хари как дар и способ исправить совершенные им ранее ошибки. Но новая Хари, все больше очеловечиваясь и меняясь, не может смириться с тем, что она всего лишь искусственное повторение покончившей с собой жены Криса. Любя его и не желая дальше мучить, она безрезультатно пытается убить себя, а затем просит Сарториуса подвергнуть ее аннигиляции. Уход Хари Крис тяжело переживает. Появляется надежда на возможность контакта с Океаном. Солярис материализует другие образы подсознания Криса, в которых он возвращается на Землю в дом отца и просит у него прощения..

Фильм Андрея Тарковского «Солярис» в СССР появился в период оттепели и когда во всем мире полеты в космос, переосмысление роли достижений науки, значимость фигуры ученого стимулировали не только всплеск интереса к научной фантастике, но и появление произведений, ориентированных на социальную и этическую рефлексию

(Артур Кларк, Рей Бредбери, Иван Ефремов, Александр Казанцев, Аркадий и Борис Стругацкие). К этому направлению относился и роман Станислава Лема «Солярис» (1961).

В СССР научная фантастика подвергалась жестким цензурным ограничениям. От нее требовалось поддерживать позитивный взгляд на будущее, веру в коммунистическое развитие в океанских ли глубинах, в космических ли далеких мирах. Приветствовались описание технических достижений, не допускалась мистика. В 1960-е и позднее советская фантастика начинает уходить от твердых рамок научности, несмотря на давление цензуры. В 1961 году появился художественный фильм Павла Клушанцева «Планета бурь», в основу которого была положена одноименная повесть Александра Казанцева. Это был один из первых советских фантастических фильмов о космическом путешествии. Он был сделан с использованием уникальных технологий комбинированной стёмки, намного опережавших существовавшие в те времена зарубежные аналоги, в том числе подводные стёмки.

Роман Лема «Солярис» экранизировался в СССР дважды. В отличие от более ранней и сделанной в традиционном ключе телеэкранизации («Солярис», 1968, реж. Борис Ниренбург), «Солярис» Тарковского вызвал бурную дискуссию в самых разных слоях аудитории – от простых зрителей до кинокритиков и фестивальной публики.

Фильм не отвечал ожиданиям любителей фантастики. В качестве его недостатков зрители отмечали пассивность главного героя, отсутствие положительной роли коллектива, показ старой техники, затянутость и незрелищность фильма, обилие «ужасного» и вообще – компрометацию идеи освоения космоса. Не был он и последовательной экранизацией: сюжетные расхождения с литературным источником (введение продолжительных «земных эпизодов») и смещение акцентов (например, редукция научной проблематики) существенно изменили смысл повествования романа. Активное неприятие такой интерпретации романа выказал и сам Станислав Лем, который писал, что фильм получился о Любви, а не о Контакте, что Тарковский снял не «Солярис», а «Преступление и наказание». Показ состояний людей, большую совесть которых материализовала планета, Лем расценил как желание режиссера разобраться со своими комплексами и внутрисемейными проблемами.

Действительно, космос служит Тарковскому вовсе не для утверждения ценностей науки и прогресса. Научное сообщество с его претензиями на силу знания мы видим лишь на земле, в черно-белом фильме, показанном Бертоном, – на станции же «Солярис» мы наблюдаем его распад: ученые отчуждены друг от друга, вещи и приборы на космической станции не новые, «бывшие в употреблении», часто поломанные и беспорядочно разбросанные. Кинематографическим воплощением технической мощи в фантастическом жанре традиционно являются спецэффекты – Тарковский же сознательно отказывается от их использования. В этом смысле «Солярис» был воспринят как своего рода полемический жест по отношению к знаменитой картине Стенли Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968). Сам Тарковский заявлял, что ему хотелось так снять «Солярис», чтобы у зрителя не возникало ощущения технической экзотики.

В поисках своего киноязыка режиссер обращается к другим способам остранения, поддержания в зрителе состояния неуверенности и колебания в отношении реальности происходящего, ощущения присутствия Иного. Эпизоды сна, галлюцинации, бреда, состояния невесомости размывают границы между сном и явью, реальным и ирреальным. (Именно в отсутствии этой интригующей неопределенности поклонники Тарковского упрекали римейк «Соляриса», снятый Стивеном Содербергом в 2002 году.)

«Режим фантастического» поддерживается у Тарковского и особым способом съемки. Камера смотрит на героев иным взглядом, свободным от привычек «земного» восприятия, взглядом, не отличающим живое от неживого, не знающим приоритетов и ценностей, возникающим ниоткуда и не получающим «человеческой» идентификации – его «носителем» мыслится Океан Соляриса. Примерами могут служить эпизоды первого и второго появления Хари: «следающая камера» (которая впоследствии будет использоваться в фильмах ужасов) медленно приближается к спящему Крису, который резко открывает глаза, чувствуя на себе взгляд (камеры). «Эффекту фантастического» способствуют и созданные Эдуардом Артемьевым электронные шумы и музыка – именно благодаря особому «неземному» звуку мы ощущаем постоянное присутствие Океана на станции. И, конечно, главным источником этой «неуверенности» оказывается сама Хари. Узнавая ее как жену Криса, мы, вместе с тем, постоянно

видим знаки ее неземной сущности: нерасшнуровывающееся платье, изначальное отсутствие у нее туфель, «удвоение» шали, визуальное акцентирующее повторение. Несомненным указанием на неземное происхождение Хари является ее нечеловеческая сила и способность к регенерации. Все это можно было бы рассматривать как достаточно распространенные маркеры жанра, если бы не фиксация зрителей на сильной боли, которую испытывает Хари от полученных ран, не длительный показ ее мук в результате неизбежного «воскрешения». Технология «страшного» переводится здесь в этическую плоскость: если Хари так больно и тяжело, может быть, она (почти) человек?

Радикализм Тарковского в деструкции рационального и привычного (в том числе и канонов фантастического жанра) состоял не просто в замене драмы познания драмой любви, а в обнаружении сложной ностальгической природы самой этой любви, заданной нереальной ситуацией встречи Криса с давно умершей женой. Для Криса появление Хари – не только возрождение прошлого, позволяющее исправить совершенные ошибки, но надежда любви – к той Хари, которая явилась ниоткуда и которая сейчас рядом с ним. Человечность же Хари утверждается в том, что она сопротивляется отождествлению себя с умершей женой Криса. Оставаясь носителем ее облика, голоса, памяти, она все больше ощущает внутри себя невозможность и нежелание быть той Хари из прошлого. Фантастическая встреча с прошлым оказывается воплощением ностальгического разрыва между ощущением уникальности прошлого и невозможностью его повторения – прежде всего повторения любви, обнажая ее силоминутность, исключительность и немотивированность.

Введение в сюжет земных эпизодов и постоянное обращение к ним по ходу его развития превращает ностальгию в главную тему фильма. Ностальгическим взглядом, наделяющим видимое уникальностью, переживаемой через нераздельность любви и утраты, увидены дом отца, лежащие под дождем яблоки и старинная чашка, сам Крис, постепенно намокающий под этим своим последним на Земле дождем. Чувством ностальгии пропитаны вещи, разбросанные в комнате Гибаряна: фотографии армянского города Эчмиадзина, прилепленные к вентилятору полоски бумаги, шуршание которых напоминает шелест листьев... «Ностальгический взгляд», столь важный для узнавания, формирует и знаменитый эпизод с картиной Брейгеля на станции Соляриса. Взгляд Хари, не имеющий культурного навыка разглядывания картин, хаотично блуждает по полотну,

смешливая «по сходству» картину и виденные ранее документальные кадры, изображающие детство Криса. Она смотрит, пытаясь через этот резонанс видимого на полотне и затерянного в глубинах ее искусственной памяти, воссоздать ощущение Земли.

Средоточием взаимодействия «ностальгического» и «иногo» взглядов становится финал картины. Первоначально нам кажется, что Крис вернулся на Землю, но потом, на уровне тактильных ощущений, начинают проступать различия: на воде нет ряби, деревья неподвижны, внутри дома идет дождь, и одежда на отце странно курится. И только когда камера «отлетает» от дома, воспроизводя его все более дальними планами, нам дают понять, что увиденное – лишь островок Земли, воссозданный планетой Солярис.

Финальные кадры «Соляриса» оказались удивительно емкой визуальной метафорой – как для Тарковского, цитирующего ее в «Ностальгии» и «Жертвоприношении», так и для популярного кинематографа. Подтверждением этого могут служить не только заключительные эпизоды фильмов Стивена Спилберга «Искусственный разум» / «Artificial Intelligence» (2001) и «Особое мнение» / «Minority Report» (2002), но и финал картины Тима Бертона «Чарли и шоколадная фабрика» / «Charlie and the Chocolate Factory» (2005): загадочный владелец фабрики помещает старый домик и многочисленную семью Чарли внутрь своего огромного, как мир, предприятия, сохраняя в неприкосновенности этот архаический фрагмент другой жизни..

Литература

Генис, А. Три Соляриса. Ненаучная фантастика // Звезда. – 2003. – № 4. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/4/gen.html>

Дашкова, Т., Степанов, Б. Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского «Солярис» и «Сталкер» // Фантастическое кино. Эпизод первый. – М., 2006. – С. 311–344.

Евлампиев, И. Художественная философия Андрея Тарковского. – СПб., 2001. – С. 184–269.

Жижек, С. Вещь из внутреннего пространства // Гендерные исследования. – № 9 – 2003. <http://kcgs.org.ua/RUSSIAN/pub/9pdf/zizek.pdf>

Левшина, И.С. «Солярис» и планета «Кино» // в кн. И.С. Левшина. Любите ли вы кино? – М., 1978. – С. 141–145.

Суркова, О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005. – С. 38–92.

Туrowsкая, М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М.: Искусство, 1991.

Зеркало (1974)

Нариман Скаков

«Зеркало» Андрея Тарковского представляет собой один из наиболее смелых и впоследствии канонических киноэкспериментов, которые когда-либо предпринимались в Советском Союзе. Было бы непозволительным упрощением предлагать последовательный синопсис фильма, так как в нем отсутствует линейное развитие сюжета и традиционное драматургическое построение взаимоотношений между персонажами. Тем не менее можно констатировать, что «Зеркало» состоит из серии воспоминаний (умирающего) человека. Детские воспоминания и сцены из настоящего перемешаны со снами и «немотивированными» скачками в историческое прошлое средствами документальной хроники. Все это позволяет отнести фильм к области высокоэкспериментальных кинематографических изысков, среди которых такие признанные шедевры, как «Персона» Бермана, «Прошлым летом в Мариенбаде» Алена Рене и «8 1/2» Федерико Феллини.

Хотя «Зеркало» было снято в 1973 году, его замысел относится к гораздо более раннему периоду: в статье 1964 года о фильме «Иваново детство» Тарковский признается в своем интересе к сну и в желании снять фильм, опирающийся на личные воспоминания. В 1968 году он пишет сценарий совместно с Александром Мишариным, а в 1970-м публикует основанный на нем рассказ в журнале «Искусство кино». Годы спустя, на Высших курсах сценаристов и режиссеров, Тарковский раскрывает идею, являющуюся основой проекта: «Мне все время снился один и тот же сон про место, где я родился. Снился дом. И как будто я туда вхожу, или, вернее, не вхожу, а все время кручусь вокруг него».

Этот глубоко личный материал находит свое отражение в фильме посредством периодически повторяющегося образа дома, окруженного лесом. Дом был построен на том же самом месте, что и собственный дом семьи Тарковского, в котором он жил в детские годы, недалеко от деревни Игнатьево. Исповедальный характер «Зеркала» (который на ранних стадиях даже носил название «Исповедь» и позиционировался как «фильм-анкета») подтверждается также намерением режиссера провести интервью со своей собственной матерью Марией Вишняковой, сняв ее скрытой камерой. И хотя идея не была осуществлена в конечном варианте картины, мать все же появляется в фильме, играя саму себя.

Более того, фотографии семьи, сделанные Львом Горнунгом, среди которых было несколько снимков Арсения и Андрея Тарковских, снятых с игрой зеркальных отражений, повлияли на многие мизансцены и стали неким визуальным источником вдохновения для фильма.

Честолюбивый замысел Тарковского снять автобиографический фильм стал камнем преткновения между ним и Вадимом Юсовым, оператором первых четырех фильмов Тарковского начиная с «Катка и скрипки», который отказался участвовать в проекте по «этическим» соображениям. Он был убежден, что автобиографические мотивы в фильме являются нездоровыми последствиями нарциссической фиксации. «Зеркало» было, в конце концов, снято Георгием Рербергом и сразу же стало объектом свирепой критики кинематографических авторитетов. Кульминацией был приписываемый Филиппу Ермашу возглас: «У нас есть свобода творчества, но не до такой же степени!» По идеологическим причинам фильм получил низкую прокатную категорию и был показан только в немногих кинотеатрах, что привело к огромным очередям за билетами.

Согласно мнению многих критиков, «Зеркало» – наиболее сложный фильм Тарковского. Содержащаяся в нем рефлексия бросает вызов многим эстетическим представлениям кинозрителя. Эта сложность, в первую очередь, является результатом режиссерского подхода к нарративным структурам фильма. Различные эпизоды из жизни трех поколений одной семьи, с доминирующим присутствием голосов двух патриархов – Арсения и Андрея Тарковских (последнему «предоставляет» свой голос Иннокентий Смоктуновский), перемешаны с казалась бы не относящимися к ним историческими событиями. В результате пространственно-временные рамки формируют относительно гомогенную, но при этом достаточно витиеватую нарративную схему. Тот факт, что некоторые персонажи сыграны одними и теми же актерами вносит дополнительное замешательство: Маргарита Терехова исполняет роль матери рассказчика, Марии, и Натальи, его жены, в то время как Игнат Данильцев играет рассказчика Алексея в детстве, так же, как и сына Алексея – Игната. При этом герои не подчиняются логике хронологической последовательности. Данная тенденция делает невозможным линейное прочтение сюжета и уводит фильм в сторону от традиционных норм повествования. Это обстоятельство обнаруживает определенную связь с объяснениями, которые Жиль Делез дает нарративной структуре фильма в свете присутствия в нем многочисленных отражающих поверхностей и предметов: «“Зеркало” –

это вращающийся кристалл с двумя сторонами, если мы отнесем его к невидимому взрослому персонажу (матери или жене героя), с четырьмя сторонами, если мы отнесем его к двум видимым парам...»

Вероятно, именно благодаря явной пространственно-временной дихотомии «Зеркало» занимает особое место в творчестве Тарковского. В то время, как другие фильмы режиссера также содержат сбивающие с толку абстрактные эпизоды, «Зеркало» полностью основывается на них. Фильм не делает различий между прошлым, настоящим и будущим. Кроме того, он смешивает эпизоды, представляющие реальность, сны и воспоминания. В 1982 году, через несколько лет после завершения работы над ним, Тарковский обнаружил постэпиграф для фильма, позаимствовав его из романа Гессе «Дамиан»: «Моя история неутешительная. Она не сладостна и не гармонична, какими бывают вымышленные истории, она отдает бессмыслицей и смутой, безумием и сновидением, как жизнь всех людей, которые не хотят больше обманывать себя». Недостаток повествовательной гармонии и присутствие «бессмысленных» и «смутных» элементов – именно то, что характеризует этот фильм. Режиссер смешивает и сознательно запутывает личное пространство персонажей и общественно-исторический фон, ослабляя причинно-следственные связи классического нарратива. События начинают здесь восприниматься не как поступательная цепь происшествий, а как абстрактные «изваяния» из «потока» времени.

Документальные киноматериалы, использованные в «Зеркале» (как переход через Сиваш или хроника Гражданской войны в Испании), помогают прояснить отношения между историей и настоящим. Эти кадры представлены в достоверной форме: их качество пострадало от времени, но никаких попыток реставрации предпринято не было. Текстура пленки в данном случае является свидетельством прошлого и тяжелых условий, сопровождавших процесс съемки. Следовательно, ее историческая значимость играет существенную роль в кинонарративе: документальные кадры вносят определенную долю жизненной правды в чисто вымышленные эпизоды фильма. Более того, строгие границы между сферой общественного и индивидуального аннулируются противопоставлением хроникальных кинодокументов и вымышленных эпизодов. Отсюда неуверенность зрителя, служат ли исторические сдвиги фоном личных человеческих драм или же наоборот.

В дополнение к формальным экспериментам фильм интенсивно пропитан культурными отсылками, делающими его еще более сложным для восприятия. Бах, Перголези, Перселл доминируют в звуковом

решении, в то время как визуальный ряд становится пристанищем картин Леонардо и пейзажей, вдохновленных Брейгелем. «Зеркало» также содержит широкий набор литературных цитат и аллюзий. Четыре стихотворения Арсения Тарковского вместе с первыми строками из дантевского «Ада» – это только прямые литературные цитаты. Кроме того, имеют место отсылки к Чехову, Достоевскому, Руссо и Ветхому завету, а также объемный отрывок из письма Пушкина к Чаадаеву. В то время как последний вид аллюзий очевидно имеет переменные семантические направления, прямые литературные отсылки – стихи Арсения Тарковского и Данте – несут в себе четко артикулированные размышления о понятиях пространства и времени. Пространственные и временные категории функционируют в этих стихах в качестве доминантных тропов и активно взаимодействуют с общим дискурсом фильма. «Зеркало» может быть классифицировано как радикальное исследование концепций пространства и времени – воспоминания детства и исторические события представлены здесь через топографические ассоциации. Благодаря нестабильной идентичности героев, категории пространства и времени становятся главными действующими лицами фильма.

Следует также подчеркнуть, что фильм был задуман как начало размышлений об одном-единственном стихотворении Арсения Тарковского – «Белый день». Режиссер неоднократно фиксировал в своем дневнике намерение назвать картину «Белый-белый день», цитируя одну из его строк. Более того, стихотворение имеет существенные параллели с «Зеркалом»: оба могут быть прочитаны как некая компиляция воспоминаний о потерянном детстве, представленном как идилический хронотоп, оба используют природу в качестве выразительного фона и оба состоят из кратких «бессвязных» эпизодов.

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад,
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день

В цвету серебристый тополь,
Центифолия, а за ней –
Вьющиеся розы,
Молочная трава.

Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.
Никогда я не был
Счастливей, чем тогда.

Вернуться туда невозможно
И рассказать нельзя,
Как был переполнен блаженством
Этот райский сад.

Это стихотворение, возможно вдохновленное японской силлабической поэзией, содержит ключевой сигнал для любого прочтения «Зеркала» – окончательную невозможность возвращения в пространство невинности и абсолютного блаженства: «Никогда я не был / Счастливей, чем тогда. / Вернуться туда невозможно / И рассказать нельзя, / Как был переполнен блаженством / Этот райский сад». Это пространство невыразимой красоты в давно исчезнувшем времени невозможно ни достигнуть, ни описать.

Сама эта установка функционирует скорее как ложное препятствие, на первый взгляд не дающее фильму возможности развиваться. Невозможность описать (т. е. показать) пространство и время детства аннулируется фактом того, что «Зеркало» было завершено. Андрей Тарковский в каком-то смысле может идентифицироваться с заикающимся молодым человеком в прологе: после терапевтического вмешательства он начинает говорить громко и четко, произнося «Я могу говорить» и давая этим вербальным жестом кинодискурсу «разрешение» начать свое развитие.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Тарковский, А. Когда фильм окончен // Говорят режиссеры «Мосфильма». – М.: Искусство. – 1964. – С. 136–171.

Тарковский, А. Уроки режиссуры. – М.: ВИППК, 1993.

Deleuze, G. Cinema 2. The Time-Image. Continuum. London, 2005.

Tarkovsky, A. Time within Time: The Diaries 1970–1986. Faber and Faber. London, 1994.

Калина красная (1974)

Екатерина Васильева

В кратком изложении сюжет «Калины красной» практически идеально вписывается в каноны так называемого «блатного романа», оперирующего стандартным набором персонажей и ситуаций: герой выходит из тюрьмы на волю, полный решимости начать новую жизнь с любимой женщиной, но дружки из криминальной среды не хотят отпускать его, предпочитая скорее видеть бывшего товарища мертвым, чем вставшим на путь исправления, что делает трагический финал неизбежным. В тот же блатной канон вписывается и образ покинутой матери, которую герой навещает «инкогнито», с мазохистским упоением предаваясь чувству вины и раскаяния. Однако в самой этой – сюжетной и интонационной – близости к жанру, отодвинутому не то что на периферию, но практически вычеркнутому из официального советского искусства, а тем более кинематографа, уже содержится определенный эстетический вызов. «Калина красная» стала одним из первых игровых фильмов постсталинского периода, рискнувшего – хоть и фрагментарно – показать изнутри исправительно-трудовую колонию и сделавшего своим протагонистом бывшего «зека».

Примечательно, что в обрисованной фильмом картине исправительных учреждений и судьбы «сбившегося с пути» советского гражданина не осталось и следа жизнеутверждающего пафоса перевоспитания, который мы наблюдаем, к примеру, в «Путевке в жизнь» (1931) Николая Экка. Напротив, колония с самого начала предстает перед нами машиной тотальной нивелировки и безжалостного подавления личности. Выведенный по трафарету плакат: «В условиях социализма каждый выбившийся из трудовой колеи человек может вернуться к полезной деятельности», – фиксируемый камерой во вступительном кадре, несет в себе гротескную иронию, которая подтверждается и усугубляется трагическим финалом, опровергающим официальный слоган. Хор заключенных в одинаковых тюремных робах, искусно выводящий на несколько голосов «Вечерний звон» на фоне грубо намалеванной на заднике наглядной агитации с расположенной по центру надписью «Союз нерушимый» воспринимается не только как пародия на культмассовые амбиции лагерной администрации, но и как метафора всего советского общества, принудительно выстроенного

в «показательную» шеренгу и не без воодушевления исполняющего утвержденный для него «сверху» репертуар. Егору Прокудину (в исполнении режиссера и автора сценария Василия Шукшина) в этом хоре достается одна из самых второстепенных функций – подпевать «Бом-бом», что он и выполняет с заметным дискомфортом, если не отворачиванием к ситуации, несколько выбиваясь своей мимикой из слаженного коллектива. Так уже в прологе задается центральный для фильма конфликт публичного и частного, официального и интимного – при этом размытость границы между этими сферами образует дополнительное поле эстетического напряжения и затрудняет путь героя к самому себе.

С момента выхода из колонии Егор Прокудин находится в активном поиске собственной идентичности. Критиками неоднократно отмечалось «промежуточное» состояние шукшинских героев – как кинематографических, так и литературных. В образе Егора эта «промежуточность» принимает особенно радикальные, болезненные формы и имеет эффект занозы, проникающей в подсознание эпохи застоя, закамуфлированное идеей стабильности. Он находится не только между зоной и волей, между городом и деревней, между грехом и искуплением, но также и между различными мировоззрениями, ни одно из которых не принимается им безоговорочно. Пользуясь маргинальностью статуса преступника-рецидивиста, он обретает возможность сомневаться и искать, в которой было отказано благонамеренным советским гражданам. Выведенный своей криминальной биографией за рамки образцовой социалистической действительности Егор как бы «одалживает» зрителю свой скептический, лишенный иллюзий взгляд на повседневность, давая возможность заглянуть за оболочку привычных идеологических клише. Джон Гивенс отмечает склонность Егора к лицедейству, актерской игре, смене масок – как внешних, так и вербальных: в ходе фильма он оказывается способным не только к постоянным метаморфозам своего облика за счет смены костюмов, но и к имитации почти любых речевых практик – от идеологической до блатной, от циничной до сентиментальной. Атрибутируемое ему некоторыми критиками «правоиспытательство» лишь на первый взгляд противоречит этой тенденции к перевоплощениям: пробуя себя в различных образах, Егор отчаянно пытается найти то единственное амплуа, которое вернуло бы его самому себе. «Я бы хотел не врать,

но я всю жизнь вру», – говорит он своей возлюбленной, принимая чересчур патетическую позу, ставящую под сомнение искренность даже этого признания.

В образе «заочницы» Любы Байкаловой, познакомившейся с Егором по переписке во время его заключения и принявшей его затем у себя в доме, напротив, воплощена та цельность и аутентичность, по которой тоскует герой. Сам Шукшин, рассказывая о замысле фильма, дал почву для трактовки Любы как гипотетического alter ego Егора, чудесным образом сохранившего свою непорочность и метафизическую причастность к истокам. В образной системе фильма Любе также достается роль символической матери героя, принимающей и жалеющей его вместо настоящей матери, уже глубокой старухи, к которой Егор так и не решается подойти. Не случайно в сцене покаяния после анонимного визита в материнский дом Люба склоняется над рыдающим перед ней на земле возлюбленным, утешая его и причитая над ним, как над своим сыном: «Ну, родненький. [...] Что же вы такие есть-то? Что же вы такие дорогие, брошенные? Ну что мне с вами делать?» Эротический интерес Егора к Любе получает таким образом оттенок подсознательного желания вернуться в материнское лоно, гарантирующее ему слияние с утраченной чистотой мироздания.

Дэвид Гиллеспи указывает на то, что судьба Егора может быть расшифрована в контексте «кризиса маскулинности» как трагедия героя, замкнувшегося в мире мужских иерархий, каким является преступный мир, колония и, наконец, государственные правовые механизмы, осуществляющие за ним «отеческий» надзор. Остающееся на протяжении всего фильма неудовлетворенным сексуальное желание Егора подчеркивает безысходность попыток выхода из дисциплинирующих и карающих гомосоциальных структур и прорыва к всепрощающей женственности бытия. Параллель между женским и природным началом дана в лейтмотиве доверительного общения героя с березами, которое авторы современных фильму рецензий критиковали как мелодраматический и сентиментальный перехлест. Егор называет березы своими «невестушками», видит в одной из них «беременную Василису». В отличие от представительниц женского пола, они не сопротивляются его ласкам и объятиям, и не случайно именно за березовый ствол он хватается окровавленными руками, пораженный выстрелом главаря банды Джон Гивенс усматривает в

этой сцене намек на символическую дефлорацию невестушек-берез, с которыми Егор, умирая, наконец сливается, растворяясь в природной стихии. Следует добавить, что в момент смерти осуществляется также и максимальная телесная близость к Любе: она не только склоняется над своим возлюбленным в экстагическом горе, но и принимает такую позу, когда голова умирающего, истекающего кровью Егора оказывается у ее подола, вызывая ассоциации с родами «наоборот». Люба, олицетворяющая мать-природу, как бы принимает его обратно в свое лоно, гарантируя ему продление жизни, т. е. интеграцию его существования во всеобщий проект мироздания. Это предположение подтверждает также заключительная сцена фильма, где Люба с улыбкой прислушивается к звучащему как будто с того света голосу Егора, память о котором она, как младенца, продолжает вынашивать в себе.

Ошибочным было бы, однако, полное отождествление Любы с природным и народным началом, которое Шукшин в качестве позитивной идеи противопоставляет разлагающему влиянию цивилизации. Люба отнюдь не является идеальным воплощением «народности»: в ее внешнем облике и манерах «деревенские» черты смягчены, а ассоциирующийся с ней на протяжении фильма предмет – брошь с изображением «Незнакомки» Крамского – указывает скорее на близость к классической, чем к фольклорной традиции. К той же культурной парадигме относятся и изображения, украшающие стены ее отчего дома: «Рожь» Шишкина, «Кающаяся Мария Магдалина» Тициана и, наконец, сцены из классических балетов. Приверженность к «высокой» культуре проявляется и в музыкальном оформлении фильма, отдающем предпочтение не народному творчеству, а авторским романсам, написанным в том числе и на стихи таких классиков, как Некрасов или Есенин. Именно эта академическая культура позиционируется в фильме как источник «вечных ценностей», составляя антитезу советской пропаганде и аляповатым попыткам официальной имитации народности, за которыми истинная народность становится уже неразличима.

«Калина красная» – последняя режиссерская работа Василия Шукшина – стала наиболее заметным его фильмом, затмившим даже успех нашумевшего дебюта «Живет такой парень» (1964). Есть основания полагать, что образ Егора Прокудина рассматривался Шукшиным как подготовительный этап к неосуществленному про-

екту воссоздания на экране фигуры знаменитого «грешника» Стеньки Разина, которому он посвятил роман «Я пришел дать вам волю». Аналитики находят и другие прообразы Егора в рамках культурного и мифологического контекста: так, отмечалась близость его судьбы к житиям святых, в особенности Георгия Победоносца, а также возможность интерпретации Егора как инкарнации «русского Христа», символически принявшего на себя страдания всего народа. Интересна также и трактовка картины в совсем другой плоскости: насыщенность «Калины красной» ироническими преломлениями «советской» действительности дала Нее Зоркой повод говорить о ней как о возможном предвестии соцарта.

Литература

Зоркая, Н., Стишова, Е. *Sine ira et studio*. Реквием старому кино // Искусство кино – № 3. – 1998. – С. 103–111.

Gillespie, D. *Kalina Krasnaia* // *The Cinema of Russia And The Former Soviet Union*. London, 2007.

Givens, J. *Vasilii Shukshin and the «Audience of Millions»: Kalina krasnaja and the Power of Popular Cinema* // *The Russian Review* 58 (April 1999). P. 268–285.

Mann, R. *St. George in Vasilij Shukshin's «Kalina Krasnaja»* // *Slavic and East European Journal*. Vol. 28, No. 4 (Winter, 1984). P. 445–454.

Чужие письма (1975)

Ольга Климова

К 1970-м годам на советских экранах все чаще стали появляться фильмы, посвященные специфическим проблемам подростков, описывающие их сложные взаимоотношения с родителями и учителями. Большинство этих фильмов были сняты молодыми режиссерами, выпускниками ВГИКА, среди которых наибольшую известность получили Сергей Соловьев, Павел Арсенов, Павел Любимов, Динара Асанова, Эрнест Ясан и Илья Авербах. Советские кинокритики и киноисторики достаточно редко предпринимали попытки разделить детское и молодежное кино, а во многих энциклопедиях и учебниках исследователи помещают в одну категорию «школьного фильма» кинокартины Соловьева «Сто дней после детства» (1975) и «Спасатель» (1980), Асановой «Не болит голова у дятла» (1974) и «Ключ без права передачи» (1976), Авербаха «Чужие письма» (1975), а также «Точка, точка, запятая...» (1971) Александра Митты, «Ох, уж эта Настя!» (1971) Юрия Победоносцева и «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» (1974) Ролана Быкова.

Однако фильмы молодых режиссеров-вгиковцев значительно отличаются тематически и стилистически от фильмов для детей и о детях младшего и среднего школьных возрастов. «Чужие письма» Авербаха являются лишь одним из примеров многочисленных фильмов, снятых в 1970-х и начале 1980-х годов, которые условно можно отнести к жанру молодежной, или, вернее сказать, подростковой драмы.

Среди психологических драм Ильи Авербаха, снятых между 1967 и 1982 годами, «Чужие письма» были признаны критиками одной из лучших работ режиссера. Фильм был отмечен специальным призом жюри на Международном кинофестивале в Неаполе в 1976 году и главным призом журнала «Золотая богиня Ника» на IX Международном кинофестивале в Салониках в 1980 году.

Главной темой «Чужих писем», так же как и его фильмов «Степень риска» (1968), «Монолог» (1972), «Объяснение в любви» (1977) и «Голос» (1982), стали сложные взаимоотношения между людьми, а также личные переживания героев и их философский поиск истины и смысла жизни. Сценарий к фильму был написан женой Авербаха

Наташей Рязанцевой, которая также работала над сценариями к кинодраме Авербаха «Личная жизнь Кузьева Валентина» (1967), фильмам Киры Муратовой «Долгие проводы» (1971) и Николая Розанцева «Холодно-горячо» (1971).

В основе сюжета лежит история нелегких взаимоотношений молодой учительницы Веры Ивановны (Ирина Купченко) с ее учениками, а в особенности с 16-летней ученицей Зиной Бегунковой (Светлана Смирнова). Зина живет со своим старшим братом, но в результате ссоры с ним оказывается бездомной и по приглашению Веры Ивановны перебирается жить к ней. В ходе совместного проживания выясняются существенные различия между двумя поколениями. Зина проявляет независимость при решении многих проблем и оказывается более приспособленной к быту, чем ее учительница. В то же самое время нравственные установки девушки зачастую идут в разрез с системой моральных ценностей ее учительницы. Но Вера Ивановна многое не понимает и не замечает, так как она слишком погружена в свои личные проблемы с любимым человеком-художником, который после летней работы в провинции возвращается в Москву, но продолжает писать ей искренние любовные письма. Именно эти письма и становятся предметом зависти Зины: она с наслаждением перечитывает их помногу раз и в конечном результате переписывает, вставив свое имя на место адресата.

Главную героиню фильма Зиночку сложно назвать ребенком: она уже достаточно физически сформировавшаяся молодая девушка, чья сексуальность на протяжении всего фильма подчеркивается за счет коротких платьев и высоких каблучков. Она признается в любви мужчине, который на много лет старше ее, а будучи отвергнутой им, сначала создает иллюзию для своих подруг об их романтических отношениях, а в дальнейшем переносит свое эмоциональное, а также – предположительно – сексуальное увлечение на Веру Ивановну.

Авербах включает в свой фильм достаточно эротичную сцену в ванной, где перед зрителем Зина предстает обнаженная со спины. Эротичность сцены усиливается, когда молодая учительница начинает намывать спину своей ученицы, а та в этот же момент жадно припадает губами к рукам обожаемой Веры Ивановны. Желание Зины обладать и постоянно созерцать объект своего желания проявляется в ее потребности дорисовать портрет учительницы и повесить его на самом видном месте. Ценности и интересы Веры Ивановны в свою

очередь заключены в небольшом портрете Ахматовой, висящем в самом дальнем углу комнаты, который в середине фильма Зиночка небрежно завешивает шторами со словами «Как же у нас дует, Вера Ивановна». Она не только становится полнокровной хозяйкой в доме своей учительницы, но также присваивает себе роль строгой родительницы, не пустив Веру Ивановну на свидание с художником.

Музыка играет немаловажную роль в фильме Авербаха, особенно в отношениях между разными поколениями. «Чужие письма» начинаются с легкой лирической мелодии, написанной композитором Олегом Каравайчуком, типичной для многих молодежных драм этого периода. Она усиливает драматическую атмосферу фильма и как нельзя лучше выражает психологическое состояние, о котором пишет кинокритик Дмитрий Быков в своей статье «Тоска Ильи Авербаха». Быков отмечает, что в фильмах Авербаха «тщетность всех усилий создает в конечном итоге ощущение полной безвыходности, тоски, переходящей в глухое раздражение, чуть ли не злобу». Непрерывное движение камеры вместе с автобусом по серым, тусклым улицам провинциального города вместе с закадровой музыкой создает это ощущение безвыходной тоски.

Но есть в фильме и другие музыкальные фрагменты. Зарубежная эстрадная музыка сопровождает многие сцены, главными участниками которых выступают подростки и молодежь: будь то музыка на дискотеке, в саду, в котором работают старшеклассники, или просто закадровая поп-музыка. Антагонизм двух поколений проявляется в противопоставлении классической музыки эстрадной. Вера Ивановна ставит пластинку Рихарда Вагнера после неприятного разговора с соседкой. Именно такую музыку Елена Шилова называет музыкой, «не знающей конфликтов, знающей муку и красоту движения к вечному свету». Может быть, классической музыке и не присущ внутренний конфликт, но она является важным источником недопонимания между подростками и старшим поколением. Подруга Зиночки с тоской повторяет на фортепиано этюды по наказу своей матери, тоже учительницы; тем не менее, когда приходит время идти на дискотеку, она бросает это занятие и грубо осекает мать, пытающуюся ее остановить. Молодое поколение не только получает право выбирать, какую музыку слушать, но и игнорирует ценности, которые ему пытаются привить учителя и родители – включая классическую музыку.

Российский киновед Александр Трошин полагал, что «Чужие письма» Авербаха – фильм о «всей нашей жини, незаметно поменявшей к середине 70-х свое направление, цвет, язык, повседневные правила». Микрокосм героев Авербаха отражает макрокосм советского общества в период застоя. Нелепость поступков взрослых и их неумение находить подход к подросткам имеет ассоциативную связь с решениями партии в 1970-х годах, когда из-за попытки стабилизировать экономическую ситуацию в стране, государство жертвовало интересами своих граждан.

Американский исследователь русской популярной культуры Ричард Стайтц называет период правления Брежнева «кладбищем идей, открытости и свободы слова». Специалист по изучению советской и русской культуры Линн Атвуд утверждает, что несмотря на то, что советская экономика почти не изменилась с 1950–1960-х годов, экономический сектор, отвечающий за жилье, сельское хозяйство и промышленное производство не получил достаточного внимания со стороны государства, что и привело к развитию «второй» или «теневой» экономики в 1970-е годы. Атвуд считает, что наличие «теневой» экономики способствовало и развитию «второй» культуры, активными участниками которой стали молодые люди и подростки.

Недоверие со стороны подростков к своим учителям и родителям, а также их многочисленные попытки доказать валидность своей личной точки зрения и следовать своим правилам и желаниям становится сквозной темой многих подростковых драм периода застоя, в том числе и «Чужих писем» Ильи Авербаха. Зиночка и многие другие молодые герои подростковых драм этого времени символизируют собой новое поколение советских людей 1970-х, которые уже перестали слепо верить партии и многие решения государства хоть и вынуждены принимать, но делают это уже с долей скептицизма.

В своей статье о репрезентации детей и молодежи в фильмах 1950–1960-х годов Александр Прохоров указывает на одну существенную характеристику молодых героев фильмов начала застоя – их неспособность подвергаться перевоспитанию и нежелание следовать советам их менторов. Зиночка Бегункова в «Чужих письмах», будучи отвергнутой людьми, которые хоть что-то значат в ее жизни и оставшись одна, так ничего и не выносит из преподнесенного ей жизнью урока. Структура «Чужих писем» циклична, и в конце фильма Зина, будучи

прощенной Верой Ивановной, начинает наводить порядки среди своих одноклассников. Уезжая на грузовике и оставляя учительницу одну в саду, Зиночка кричит: «Догоняйте!». Но Вере Ивановне, да и всему поколению, которое она представляет, уже не угнаться за молодыми людьми, которые в последствии перейдут в поколение перестройки, воплощенное в образах героев фильмов «Плюмбум, или Опасная игра» (1986) Вадима Абдрашитова, «Дорогая Елена Сергеевна» (1988) Эльдара Рязанова, «Асса» (1987) Сергея Соловьева и «Соблазн» (1987) Вячеслава Сорокина.

Литература

Быков, Д. Тоска Ильи Авербаха // Киноведческие записки. – 2005. – № 69. www.kinozapiski.ru

Трошин, А. Чужие письма // В кн. Российский иллюзион. – М., 2003.

Шилова, Е. ...И мое кино: пятидесятые, шестидесятые, семидесятые. – М., 1993.

Attwood, L. Leonid Brezhnev: The «Era of Stagnation». Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era. Ed. Lynne Attwood. London. 1993. P. 78–94.

Prokhorov, A. The adolescent and the child in the cinema of the Thaw. Studies in Russian and Soviet Cinema 1.2 (2007). P. 115–129.

Stites, R. Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900. Cambridge: Cambridge UP, 1992.

Восхождение (1977)

Олаф Меллер

В 1974 году советский фильм «С тобой и без тебя» (1973), дебют Родиона Нахапетова в качестве режиссера, впервые принял участие в Международном Берлинском кинофестивале, хотя и вне конкурса. А в следующем году в Советский Союз уже уехал приз – Серебряный Медведь за лучшую режиссуру, доставшийся Сергею Соловьеву за фильм «Сто дней после детства» (1974). И наконец, в 1977 году стремительная интеграция советского кино в основную программу Берлинале – после почти двух десятилетий взаимной вражды, прочитывающейся как мини-история холодной войны – достигла своей кульминации в Золотом медведе, доставшемся Ларисе Шепитько за ее шедевр «Восхождение» (1977). Только одному советскому режиссеру удалось с тех пор, десять лет спустя, получить главный приз Берлинале – Глебу Панфилову за «полочный» фильм «Тема», снятый в 1979 году.

По мнению Вольфа Доннера, который в 1977 году впервые руководил работой Берлинале, решение жюри в пользу «Восхождения» было критичным – 5 голосов против 4. В своих воспоминаниях о Ларисе Шепитько он указывает на то, что чашу весов в ее пользу перевесил голос, поданный актрисой Элен Берстин. Вторым кандидатом на Золотого Медведя был фильм Робера Брессона «Le Diable probablement» / «Вероятно, дьявол...» (1977) – размышление о сущности Вечного Проклятия, в результате удостоившееся спецприза жюри. Судя по всему, это решение вполне удовлетворяло Доннера: во-первых, определенные лица и инстанции в СССР получали сигнал, что в Берлине имеется серьезный интерес к советскому – а также вообще к средне- и восточно-европейскому – кино и что, грубо говоря, на Берлинале можно рассчитывать (в конкурсной программе 1977 года были широко представлены фильмы из социалистических стран); во-вторых, этот приз стал превосходным выражением того радикально нового импульса, который фестиваль должен был получить под его началом. Уже в следующем году была показана ретроспектива из четырех полнометражных картин Шепитько.

Продолжения не последовало: 2 сентября 1979 года Шепитько погибла вместе с тремя коллегами в автомобильной аварии во время

подготовки к фильму «Прощание» (1983), реализованному в итоге ее мужем Элемом Климовым.

Сегодняшнего читателя воспоминаний Доннера о Ларисе Шепитько несколько неприятно поражают отразившиеся в них неврозы холодной войны: когда он описывает, как эксперты, отбирающие материал для Берлинале, договаривались между собой в туалете под перманентные звуки спускаемой воды о том, каким образом лучше всего убедить стоящих на позициях государственного атеизма аппаратчиков предоставить им для конкурса откровенно метафизическую картину «Восхождение»; как позже, во время фестиваля, когда со стороны Берлинале в аннотациях был подчеркнут момент инсценировки в фильме Страстей Христовых, советская делегация якобы была в бешенстве (возможно, правда, дамы и господа просто очень хорошо сыграли свою официальную роль...). В действительности, вероятно, именно это религиозное измерение сделало «Восхождение» еще относительно приемлемым для властей (хотя бесспорно, что фильмы в той или иной степени подвергались цензуре по причине религиозных мотивов), ибо если взглянуть на то, что произошло с другими шедеврами советского военного кино тех лет, какие они вызвали споры, а отчасти и остракизм – достаточно вспомнить только «Проверку на дорогах» (1971/87) и «Двадцать дней без войны» (1976/77) Алексея Германа – напрашивается предположение, что вовсе не вопрос о Боге, а скорее вопрос об исторической правде с соответствующими противоречиями и последствиями, мог стать проблематичным, если не роковым для фильма.

При изучении критических статей обращает на себя внимание тот факт, что рецензенты из ГДР и СССР даже более подробно обращали внимание на религиозную символику, чем их западные коллеги, что особо не удивляет, учитывая, что христианские мотивы и символы занимают прочное место в советских изображениях войны как в кино, так в живописи и литературе. «Восхождение» шло в Советском Союзе в прокате (хотя и с очень маленьким количеством копий), привлекло около 10,7 миллионов зрителей и освещалось в основном в позитивном ключе. Последнее может на первый взгляд показаться неожиданным, однако подходит к тому общему вниманию, которое Лариса Шепитько привлекала к себе на родине.

Действие «Восхождения», базирующегося на повести Василя Быкова «Сотников», разыгрывается в оккупированной немцами Белоруссии в 1942 году, в почти однотонно белом, только местами разбавленном черными вкраплениями заснеженном мире, прозрачном и плоском, как и «эфирный» саундтрек. Партизанский отряд, включая примкнувших к нему женщин и детей, чудом избегает столкновения с войсками Вермахта. Продукты почти израсходованы; задача номер один – добыть продовольствия. Бывший учитель Сотников, с трудом переводящий дух, кашляющий, измотанный еще до начала операции (тип интеллигент из предыдущего века) и профессиональный солдат Рыбак, пышущий силой и готовый ко всему (тип дитя природы из народа) отправляются на поиски. В заброшенной с виду хижине они натываются на пожилую пару, которая все еще владеет несколькими головами скота, в связи с чем тотчас же навлекает на себя подозрение в предательстве. Партизаны реквизируют овцу и расстреливают ее, привлекая внимание немецкого патруля. Во время перестрелки Сотников получает ранение в ногу и хочет покончить с собой, чтобы не мешать Рыбаку выполнить задание, но тот останавливает его и совершает новую вылазку, чтобы найти убежище. По пути к найденной Рыбаком в ледяной дали хижине, где обитает вдова с детьми, Сотников осознает, что ему нечего бояться смерти. Немцы застают их врасплох; Сотников, Рыбак и женщина попадают в плен. Следователь по имени Портнов – коллаборационист, которого, впрочем, одинаково хорошо можно представить как в гестаповских застенках, так и в НКВД – допрашивает и пытает их: сначала Сотникова, которому выжигают на груди огромную пятиконечную звезду и который упорно молчит, потом Рыбака, который вскоре становится полицаем, чтобы на какое-то время спасти свою жизнь. Сотников и трое других пленных – вдова, старик из первой хижины (как теперь выясняется, партизан) и еврейская девочка – ожидают повешения. Виселицы, окруженные равнодушными или ухмыляющимися фашистами и запуганными крестьянами, стоят на возвышении. Перед лицом смерти Сотников открывается: его зовут Борис Андреевич, 1917 года рождения, с 1935 года член партии, учитель и командир Красной Армии, имеет отца, мать и Родину. Когда его вешают, мальчишка в буденовке смотрит на него так, будто хочет вобрать в себя его жизнь. Рыбак, о котором жители деревни перешептываются как об Иуде, напротив, пытается

свести счеты с жизнью в сортире, что ему в результате так и не удается. «Восхождение» заканчивается взглядом Рыбака в застывшую ледяную пустыню, которая когда-то была его Родиной, но теперь таковой не является и не будет больше являться никогда.

Лариса Шепитько и ее соавтор по сценарию Юрий Клепиков в отдельных местах значительно расширили и изменили литературный первоисточник Василя Быкова. Например, Портнов, который в повести всего лишь один из второстепенных персонажей, становится в фильме практически третьим главным героем, причем сцены между ним и Сотниковым кажутся вдохновенными притчей Достоевского о Великом Инквизиторе (восхищение Шепитько Достоевским делает такое предположение вполне естественным; повесть Валентина Распутина, на которую опирается фильм «Прощание», она также углубила за счет элементов из рассказа Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели»). У Быкова на протяжении всей повести очевидна сила Сотникова и слабость Рыбака, в то время как в фильме соотношение сил поначалу обратное. И хотя Сотников осознает свою смертность и безразличие этого факта по отношению к бесконечности веры уже в лесу, спасаясь от преследования. Он реализует это знание только в конфронтации с Портновым, оказывающимся его абсолютным антиподом. Это в свою очередь имеет решающие последствия для образа Рыбака: он больше не является воплощением Иуды, через которого Христос-Сотников принимает свои крестные муки – теперь мотив Иуды распространяется на обоих, Портнова и Рыбака, в связи с чем впоследствии попытка Рыбака повеситься соответственно должна потерпеть неудачу: поскольку он не совсем Иуда, его судьба должна быть иной.

Другое примечательное различие между литературным источником и фильмом содержится в словах Сотникова в ожидании казни: в повести он не выдает своего имени, умирая под кодовой кличкой Иванов. В фильме у него появляется биография – реальная или вымышленная, но в любом случае завершающаяся его персональной Голгофой, – какую едва ли можно было встретить в советском кино со времен Великой Отечественной войны: обозначены жизнь и убеждения коммунистического героя, почти архетипа. Возможно, в эпоху расставания с иллюзиями, запечатленную в начале 1970-х Андреем Смирновым в «Белорусском вокзале» (1970) на примере четырех быв-

ших однополчан с их отвращением перед настоящим ввиду воспоминаний о героической молодости, это единственная возможность оставаться коммунистом: просто принять этот факт как аксиому.

При этом, по идее, совсем необязательно обращаться к произведениям другого режиссера, чтобы прийти к этому выводу: творчество Шепитько само по себе заставляет задуматься о подобной интерпретации. В «Крыльях» (1966), ее первом обращении к Великой Отечественной, бывшая летчица пытается снова найти счастье юности и свободы, которое было заключено для нее в полете. Финал, когда она просто садится в самолет и, нарушив запрет, взлетает в небо, вполне можно трактовать как самоубийство, хотя это и не единственная возможная интерпретация. А в «Ты и я» (1972) – чьи едкие краски так же бросаются в глаза, как резкие черно-белые контрасты в «Восхождении», чьи монтажные склейки поначалу так коварно плотны, чтобы затем все больше затеряться в жизненной трясине, подобно кадрам из «Восхождения» с широко панорамирующей камерой, акцентирующей медлительность бытия в заснеженном пейзаже, а затем все ближе подступающей к персонажам, пока лица не приобретают сходство с иконами – советская современность представляется Шепитько фикцией, из которой невозможно вырваться.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

- Климов, Э. Лариса. – М. Искусство, 1987.
- Bulgakowa, O., Hochmuth, D. Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen. Eine Dokumentation. Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., Berlin/ BRD, 1991.
- Bykau, W. Ausgewählte Novellen. Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1978.
- Bykau, W. Der Obelisk. Sein Batallion. Novellen. Verlag Volk und Welt, Berlin/DDR, 1980.
- Bykau, W. Die Schlinge. Verlag Volk und Welt, Berlin/DDR, 1972.
- Jacobsen, W. Berlinale. Internationale Filmfestspiele Berlin. Berlin/BRD, 1990.
- Youngblood, D. J. Russian War Films. On the Cinema Front, 1914–2005. University Press of Kansas, Lawrence, 2007.

Ключ без права передачи (1976)

Ольга Жук

Сложно писать о фильме Динары Асановой «Ключ без права передачи». Для меня этот фильм не просто факт истории отечественного кино. Этот фильм и моя история. История из жизни моего поколения.

Герои фильма – мои ровесники. Мы были разными, в том числе и такими. Романтиками, идеалистами, максималистами, интеллектуалами. Мы протестовали против поколения родителей, против мещанства и пошлости, неправды и неискренности, непрофессионализма и невежества. Мы считали себя в праве, желая сказать от своего имени, во весь голос что-то важное и нужное человечеству. «Что бы ты сказал человечеству, если бы тебе была предоставлена такая возможность?» – обсуждают ученики 10 «Б» класса на уроке литературы вольную тему у сочинения. Один ученик предлагает как наиболее эффективное обращение к человечеству через искусство живописи, искусство музыки, другой – пробуждать добрые чувства, давая человеку непосредственно то, что ему нужно в данный момент, третий – воспользоваться для этого языком мысли и т. д.

А вот еще одно обсуждение, на этот раз из их импровизированного «звукового письма потомкам»: «Ты чего хочешь?» – спрашивает Андрей Шаров (Андрей Лавриков) у Алеши Смородинова (Костя Николаев). «Денег зарабатывать побольше, – отвечает тот, и смутившись оправдывается: – Да я не потому, просто, чтобы матери о них не думать. Вообще, я хотел бы прожить жизнь так, чтобы потом о ней не жалеть». Все очень серьезно и достойно, и деньги не укладываются в эту картину мира. Если они и нужны, то лишь для того, чтобы облегчить жизнь матери.

Для нас деньги были чем-то постыдным, о них нельзя было думать, а тем более говорить вслух. Мы, как и герои «Ключа», черпали свой идеализм от шестидесятников, любя их в их маргинальности, на периферии брежневского застоя. Другим источником идеализма были для нас художники-нонконформисты на выставках в ДК им. Газа и «Невском», в «Сайтоне» и на концертах «Аквариума» у Инженерного замка. Тогда мы еще были мечтателями. А потом большинство из нас

подустало, отрезвело, а кто-то спился и «сторчался», кто-то уехал... Но что же сегодня? О чем мечтают ученики выпускных классов, и мечтают ли вообще? Сегодня о деньгах говорят спокойно, потому как уверены, что наличие денег делает жизнь счастливее, и даже трудно себе представить, что три десятка лет тому назад, мое поколение стеснялась желания найти хорошо оплачиваемую работу.

Вскоре «звуковое письмо потомкам» станет двигателем сюжета. Именно вокруг этого «письма» завязывается интрига. Это послание записывается на новенький портативный кассетник, подаренный героине Юле Баюшкиной (Марина Левтова) на день рождения ее родителями. В Токсово, среди снегов, в большой натопленной комнате деревянного дачного дома Саша Майданова (Саша Богданов) ученики 10 «Б» класса, вместе со своей классной руководительницей Мариной Максимовной (Елена Проклова), откровенно отвечают на разные вопросы, в том числе и на весьма щекотливые.

Магнитофон, благодаря стараниям матери Юли, старшей Баюшкиной (Екатерина Васильева), попадает в кабинет нового директора школы Кирилла Петровича (Алексей Петренко). А там, среди прочего, непредназначенного для посторонних ушей, обсуждение химички Эммы Павловны (Лидия Федосеева-Шукшина)... Справедливый Кирилл Петрович призван распутать конфликт, который назрел еще до его прихода в школу, конфликт между большинством педагогического коллектива и классной наставницей, допустившей в сложившейся духовной и душевной близости со своим классом отсутствие дистанции и барьеров, подтверждением чему является магнитофонная с запись «звукового письма».

Кирилл Петрович пришел в школу из армии. И пользуясь законами и терминологией армейской среды, он думает и выражает свою мысль о недопустимости обсуждения Мариной Максимовной с ребятами своих коллег-педагогов, следующим образом: «Офицерам не положено обсуждать других офицеров в присутствии солдат. Есть же профессиональная этика!»

Более того, Марина Максимовна, по мнению директора, не только нарушает профессиональную этику, она еще и обижает своих коллег, пользуясь тем, что умнее, талантливее, профессиональнее их, да еще в придачу имеет «ключ» к сердцам и душам учеников, а этот ключ, потому как она заведомо одареннее, «без права передачи». В той же

частной беседе с Мариной Максимовной Кирилл Петрович говорит ей: «Тот, кому дано природой, должен быть добрым, должен быть щедрее».

Так считает справедливый Кирилл Петрович, в какой-то мере его устами говорят и авторы фильма: режиссер Динара Асанова и сценарист Георгий Полонский. При этом они оставляют возможность зрителю самому задуматься над всеми поставленными в фильме вопросами. Авторы фильма показывают свою дистанцию по отношению к позиции директора несколько раз: вспомним сцену в «автомобильном кружке», где Кирилл Петрович пытается говорить с учениками в армейских терминах. В эпизоде с выставленными за дверь младшеклассниками, звучит совершенно серьезная реплика директора: «Вы мне все показатели портите». Это, конечно, не может не вызвать у зрителя иронической улыбки.

Образ Марины Максимовны в фильме неоднозначен. Сначала мы думаем, что перед нами идеальная положительная героиня, владеющая «ключом» к 10 «Б» классу. Но позже мы понимаем, что кроме 10 «Б», есть еще коллектив педагогов, с которым Марина Максимовна сталкивается ежедневно и с большинством членов которого она находится в некоем конфликте. Родители ее подопечных, с которыми она опосредованно находится в противостоянии и которым, как старшей Баюшкиной, кажется, что она отнимает у них детей. С другой стороны, можно только мечтать о таких доверительных отношениях со старшим товарищем, тем более классной наставницей. Образ Марины Максимовны в фильме необычен: в широком свитере, под которым мы разглядываем очертание ладной фигуры, в очках в мужской громоздкой черной оправе на миловидном лице, в котором мы, наконец, узнаем актрису Елену Проклову.

Марина Максимовна обладает множеством привлекательных качеств. Одно из них - подлинная интеллигентность, какой она виделась представителям советской «разночинной» интеллигенции третьего и четвертого поколения. Ее квартира на канале Грибоедова, где-то в стороне Пряжки, небольшая, уютная, обжитая квартира интеллигента семидесятых. Режиссер и операторы (Дмитрий Долинин и Юрий Векслер) любят эту квартиру. Видно, что антикварная мебель, не приобретенная, а доставшаяся по наследству. И, конечно, это не барский павловский амбир, а разночинно-интеллигентский модерн.

Зеленая на цепях, спускающаяся над столом лампа отсылает нас к «Зеленой лампе» – литературно-театральному, политическому кружку 20-х годов XIX века в Петербурге, в котором бывал и Александр Пушкин. Отсюда, быть может, и ассоциации с лицеистами, которые вызывают у нас наполнившие эту комнату под зеленой лампой ученики 10 «Б» класса.

Пушкин присутствует в фильме безмолвно. Лицейская атмосфера вспоминается, когда мы слышим песню Булата Окуджавы: «Давайте восклицать, друг другом восхищаться / Высокопарных слов не стоит опасаться / Давайте говорить друг другу комплименты – / Ведь это все любви счастливые моменты...». И конечно, мы чествуем его и преклоняем голову в память о нем в день его смерти, вместе со всеми – в доме-квартире Пушкина на Мойке. Среди людей, пришедших в этот день на Мойку, 10 «Б» класс, а выступают и читают свои стихи: Булат Окуджава, Белла Ахмадулина, Михаил Дудин, Борис Самойлов.

Это документальное вкрапление в фильм, соседствующие в одном и том же кадре с игровым – герои фильма, ученики 10 «Б» на фоне известных поэтов, и рядовых людей, пришедших в этот холодный зимний день на Мойку 12, – дает некий интересный эффект. Это же не просто ученики 10 «Б» класса – Андрей Шаров, Юля Баюшкина, Саша Майданов, Алеша Сомродинов и др. Это – актеры, сыгравшие их в своем живом обличье – Андрей Лавриков, Марина Левтова, Саша Богданов, Костя Николаев.. Они там были подлинными. Как и мы, когда приходили на Мойку, мы – их ровесники.

Литература

Асанова, Д. // Новейшая история отечественного кино: 1986–2000. – Том I. – Кинословарь.

Динара Асанова: У меня нет времени говорить неправду / Сост. Ф.Лукасян. – Л., 1989.

Лукасян, Ф. Динара Асанова. – Л., 1986.

Ирония судьбы, или С легким паром (1976)

Мила Федорова

«Ирония судьбы, или С легким паром» – фильм, без которого для российского зрителя Новый год немислим – вторая новогодняя комедия Эльдара Рязанова после «Карнавальная ночь» (1956). Но если в последнем главным ощущением была радость, бьющая с экрана, в «Иронии судьбы» преобладает совсем другая интонация: смешное здесь звучит в одном аккорде с трогательным и печальным, появляются и сказочные мотивы. Празднование Нового года перемещается из общественного пространства в квартиру. По жанру «Ирония» – комедия положений, комедия ошибок, но еще и психологическая драма об одиночестве, уязвимости и потерянности.

В отличие от «Карнавальная ночь», в «Иронии» есть развитый сюжет; хотя «музыкальные номера» сохранились, они ориентированы не на эстраду, а на поэзию (в ткань фильма включена даже мини-поэма, звучащая трагическим контрапунктом предыдущему действию). Музыка и стихи в «Иронии судьбы» создают лирическое измерение, параллельное действию, придают ему стереоскопическую глубину. Так, песня «Я спросил у ясеня...», которой сопровождается прогулка Нади по утреннему Ленинграду, переключает конфликт фильма в новый регистр: ведь с лирическим героем, потерявшим и ищущим невесту, у нас к этому моменту ассоциируется Ипполит.

Вообще, фильм постоянно стремится выйти за границы, предписанные комедийным жанром: он порождает систему ассоциаций, которые подключают к комедии ошибок поле экзистенциальных смыслов. На переднем плане – пьяные разговоры в бане, портфель с «ценным веником», а вырастает из этого хрупкая любовь, а еще рядом маячат разлука, дорога, смерть. Неожиданным коаном звучит ответ пассажира, застрявшего в ленинградском аэропорту на вопрос Лукашина – «Ты кто?» – «Человек», – и этот ответ совершенно удовлетворяет любопытство героя.

«Ирония судьбы» была написана вначале Эмилем Брагинским и Рязановым как театральная комедия; по свидетельству Брагинского, с необыкновенной легкостью – дней за десять-двенадцать. Пьеса «В новогоднюю ночь» имела громкий успех на сцене, хотя центральные

театры (Вахтанговский, например) опасались ее ставить: в ней не было острой социальной критики, а наоборот, как бы поощрялся порок – пьянство.

Завязка сюжета несколько раз воспроизводится в пересказе по ходу действия: Женя Лукашин (Андрей Мягков), московский врач, по традиции под Новый год с друзьями идет в баню. Но на этот раз повод особый: Женя наконец-то решил покончить с холостым положением и жениться на Гале. В бане друзья выпивают и вместо одного из них сажают в самолет пьяного Женю, отправляя его в Ленинград. Выйдя из аэропорта, еще не успев прийти в себя, он называет таксисту свой московский адрес – и такси привозит его на точно такую же улицу, к точно такому же дому, где в типовой квартире, неотличимой от его собственной, живет учительница Надя Шевелева (Барбара Брыльська). Надя также ожидает от новогодней ночи перемен в своей жизни: ей должен сделать предложение «положительный и серьезный» Ипполит (Юрий Яковлев). Появление Лукашина разрушает сложившиеся пары и изменяет судьбу всех персонажей: чувства между ним и Надей развиваются от неприязни до любви.

Перерабатывая пьесу для своего фильма, Рязанов не пошел по традиционному пути киномонтажа театрального материала и не стал урезать диалогов: для него важно было, чтобы чудо возникновения чувства между героями происходило на глазах зрителей, чтобы их «взаимоотношения» («Мне так нравятся ваши взаимоотношения!» – восклицает Надина подруга, героиня Лии Ахеджаковой) развивались шаг за шагом. Киностудии не давали согласия на двухсерийную комедию, – так получилось, что режиссер сделал сначала телевизионный фильм, а уже позже переработал его в кинофильм.

Пространственное решение фильма минималистично: действие разворачивается в двух квартирах – московской и ленинградской, являющихся отражением друг друга, – то есть, собственно, в одном интерьере. Как вспоминает Рязанов, художник постоянно находил новые возможности пространства, варьируя композиции из самых бытовых предметов. От комедии мы могли бы ожидать ярких, теплых тонов интерьера – но необычность этой квартиры в том, что стены ее – как и стены подъезда типового дома – черные. Теплота и свет фокусируются только вокруг героев. Все другие помещения появляются лишь на короткое время и представляют собой лиминальные

пространства: аэровокзалы – московский и ленинградский, самолет, билетные кассы, такси. Еще одно необычное место действия, которому постоянно уделяет внимание режиссер – тесная кабинка лифта: нам каждый раз показывают это промежуточное пространство, в котором ютится герой, еще не знающий, что его ожидает. Комический эффект отложен, зрителя заставляют в нетерпении ожидать последующего развития событий. Особую функцию выполняет также пространство бани, максимально свободное от социальных запретов, в котором царит дух карнавала; там завязывается действие и подготавливается чудесное изменение в судьбе героя. С темой бани в фильме появляются магические обертона, традиционно связанные с Новым годом. Герой получает магический предмет, «ценный веник», как называет его сам Лукашин, и этот предмет, по наблюдению Биргит Боймерс, помогает соединению героев: именно веник становится предлогом для Жени вернуться в Надину квартиру, а для Нади – прилететь в Москву. Волшебный веник, черные стены квартиры, манипуляции с фотографией Ипполита, – все эти намеки на магию подчеркивают параллель «Иронии судьбы» с гоголевской «Ночью перед Рождеством»: воздушное путешествие Лукашина очень напоминает полет кузнеца Вакулы на черте – также в Петербург; также для решения личных проблем. Рязанов, впрочем, не уделяет много внимания самому полету (хотя и выделяет этот эпизод, появляясь cameo, в роли попутчика Лукашина), для него важнее пространства, которые путешествие соединяет, и действие, которое в них разворачивается.

Пространственный минимализм компенсируется долгим, текучим временем фильма: не происходит никаких временных сдвигов, камера постоянно следит за перемещениями героя и за его душевными движениями: «Ни одно мало-мальски важное событие не происходило за сценой». Эпизоды, где герои вместе, наполнены событиями: между ними постоянно возникают конфликты, притяжение сменяется отталкиванием; двигателем этих мини-конфликтов становится постоянное вмешательство третьих лиц: приходы друзей, родственников, телефонные звонки, возвращения Ипполита.

Конфликт между Надей и Ипполитом подчеркивает – и провоцирует – употребление героями личных местоимений: слишком быстро возникшее «мы», на которое остро реагирует Ипполит: «Вот наши паспорта!» – «Ваши паспорта!» – «Почему он нам не верит?» –

«Что значит, нам?» – возмущается тот. Позже, когда раскаявшийся Ипполит возвращается в первый раз, Надя неловко предлагает ему: «Присоединяйся к нам» – «К нам?» Когда героини остаются одни, темп фильма замедляется, действие становится лирическим: Надя долго блуждает по городу, падает снег, гаснут фонари.

В советском и постсоветском кинематографе празднование Нового года в интимном кругу обычно находится под подозрением: таков подтекст фильмов «Груня Корнакова» (1936) Николая Экка, «Старый Новый год» (1980) Олега Ефремова. Подлинный дух карнавала, решение внутренних проблем, счастливое соединение героев возможны только «на миру», на открытом, общем празднике. Карнавал все время пытается проникнуть к Жене и Наде извне, даже через запертые двери, снимает неловкость, разрушает барьеры, которые героини постоянно выстраивают между собой. И воссоединение героев в Москве возможно лишь при участии семьи и друзей.

Главный конфликт фильма – между типическим и необычным. Намек на него присутствует уже в подзаголовке: «Совершенно нетипичная история, которая могла произойти только и исключительно в новогоднюю ночь». «Только и исключительно» – явное излишество, но автору необходимо заострить внимание на главном парадоксе фильма: нетипичность истории осуществима только вследствие типичности городов и квартир. Иначе Женя никак не смог бы попасть на 3-й улице Строителей в точно такую же квартиру точно такого же дома, где даже мебель не отличалась бы от его собственной. Оппозиция типичное–нетипичное постоянно обыгрывается в фильме: у обеих девушек «редкие» имена – Галя и Надя. Появись этот фильм в наше время, он мог бы восприниматься как постмодернистский: и уровень интертекстуальности высок, и главная тема – господство симулякров.

Типичность, повторяемость диктуют и главный прием фильма – зеркальное отражение. Зеркальность присутствует в «Иронии» и как мотив, и как структура. Отражается – взаимно – в фильме все: не только улицы, дома и квартиры в Москве и Ленинграде, но и сцены повторяются зеркально, героини звучат эхом друг друга. Даже диахронически история с поездкой Жени в Ленинград повторяет когда-то уже имевшее место бегство от невесты. Это не отражения-повторения, а именно зеркальные отражения – перевернутые, право и лево меняются местами. Осями отражения оказываются Женя и Надя.

Дважды приходят подружки Нади, и их визит заканчивается поцелуем героев: но в первый раз инициатором выступает Надя, а во второй раз – Женя. Звонок от Гали – звонок от ревнивого Ипполита. Обе пары собираются встретить Новый год, чтобы, наконец, произошло решающее объяснение в их жизни. И Женю, и Надю их избранники просят спеть – характерно, что находят друг друга именно двое поющих. Оба героя только что переехали, у обоих семья состоит только из мамы («И они, мамы, обе ушли!»). Отражения создают сложную, мерцающую систему – мы как будто находимся в зеркальном зале: ленинградские повторения отражаются и в Москве. Стоит героям уединиться, как тут же раздается звонок в дверь («Боже мой, и здесь начинается то же самое!»), только вместо подружек Нади приходят друзья Жени.

Ипполит и Женя, являясь антагонистами, представляя противоположные жизненные позиции – один рационален и серьезен, другой – фантазер, верящий в чудо. В процессе фильма, по мере того как Лукашин замещает Ипполита в отношениях с героиней, обнаруживается тенденция к сближению. «Ипполит, держи себя в руках!» – восклицает Надя, когда в начале рассерженный Ипполит открывает дверь вернувшемуся Жене. «Держи себя в руках!» – увещевает она ближе к концу уже Женю, который в раздражении выпускает Ипполита (в промежутке Женя успокаивающе поглаживает сам себя: «Спокойно, Ипполит, спокойно!»).

Финальное омовение Ипполита в ванной – сцена, рифмующаяся с посещением бани. Жестокую правду Жени, который рационализировать и экстернализирует внутреннюю жизнь и роман Нади («А вы, оказывается, жестокий!» – с горечью замечает она), подхватывает Ипполит, предьявляя героям их роман, как он видится трезвому стороннему наблюдателю, будто подставляя им зеркало.

Помимо зеркальности как главного композиционного приема фильма, мотив зеркала появляется и в песне на стихи Марины Цветаевой «Хочу у зеркала, где муть...». Но еще нам постоянно показывают и само зеркало – как предмет, умножающий реальность. К зеркалу-предмету режиссер и оператор обращаются тогда, когда сцена сама является повторением другой, или потом будет повторена: например, сцену предложения Жени мы видим в зеркале (мы помним, что ее подобие – объяснение Ипполита и Нади).

Особенно неожиданным является ракурс: мы видим объяснение с точки зрения самих Жени и Гали, нам показывают героев как наше собственное отражение.

Обыкновенность необыкновенной истории подчеркивает и повторяющееся переключение с внутреннего пространства на внешнее: камера скользит по окнам неразличимых панельных домов, и история, которая разворачивается в типовых квартирах Жени и Нади, воспринимается как одна из множества возможных историй, как «обыкновенное чудо». Ведь и сами авторы воспринимали свой фильм как послание всем, кто почти отчаялся: «Если у тебя неприятности, если ты нездоров, если от тебя ушла любовь, помни, что надо верить людям, что жизнь прекрасна, что чудо возможно!»

Литература

Брагинский, Э. Воспоминания о Рязанове и самом себе // Необъятный Рязанов. – М., 1997. – С. 24.

Гаспаров, М.А. Поэт и культура (три поэтики Осипа Мандельштама).

Громов, Е.С. Комедии и не только комедии. Кинорежиссер Эльдар Рязанов. – М., 1989. – С. 114.

Михалкович, В. Как сложили сказку // Искусство кино. – № 6. – 1976. – С. 39.

Рязанов, Э. Неподведенные итоги. – М.: Вагриус, 1997. – С. 229.

Beumers, B. Father Frost on 31 December: Christmas and New Year in Soviet and Russian Cinema // Connelly, M. (ed.): Christmas at the Movies. L. B. Tauris, London, 2000.

Сибиряда (1978)

Андрей Рогачевский

Идея картины возникла в результате госзаказа на художественный фильм о нефтяниках. Благодаря неограниченному бюджету то, что могло стать заурядной историей о проблемах на производстве, превратилось в амбициозный проект показа новейшей истории страны на примере далекой сибирской деревни под названием Елань, расположенной неподалеку от нефтегазового месторождения.

Киноповествование охватывает период с 1900-х по 1960-е годы и состоит из шести новелл, рассказывающих о судьбах трех поколений жителей деревни – главным образом, двух семей, Устюжаниных и Соломиных. В начале XX века Афанасий Устюжанин (Владимир Самойлов) в одиночку, словно по наитию, как одержимый прорубает сквозь тайгу дорогу «на звезду», по направлению к так называемой Чертовой Гриве (где, как выясняется впоследствии, и расположено нефтегазовое месторождение). Сын Афанасия Николай (Виталий Соломин) в 1920-е годы участвует в Гражданской войне на стороне красных, а в 1930-е пытается заставить жителей деревни продолжить строительство незаконченной дороги на Чертову Гриву, чтобы облегчить доступ к месторождению. Но Николая убивает его шуринок, Спиридон Соломин (Сергей Шакуров), который не может простить Николаю гибели – «в революционной буре» – своей сестры Анастасии (Наталья Андрейченко), а также собственного ареста за отказ участвовать в строительных работах. Начать освоение месторождения удастся только сыну Николая и Анастасии Алексею (Никита Михалков), который проходит через детдом и Великую Отечественную войну и становится буровиком шестого разряда. Впрочем, Алексей погибает при самопроизвольном выбросе и возгорании нефти, не успев соединить свою судьбу с еще одной представительницей рода Соломиных – Таей (Людмила Гурченко).

То, что в пересказе выглядит как сюжетные трафареты в духе социалистического реализма, на экране непостижимым образом превращается в мифологизированную историческую эпопею наподобие гомеровской «Илиады» (по аналогии с которой было выбрано название картины). Подзаголовок фильма («Поэма») позволяет избежать слишком конкретных привязок к времени и месту (так, река, на берегу

которой стоит Елань, остается безмянной, да и соблюдение точной хронологии в рассказе о деревне, куда новости об отречении царя и о начале Великой Отечественной доходят с многонедельным опозданием, оказывается невозможным). Вместо этого зрительское внимание концентрируется на полусказочных богатырях, засыпающих на муравейнике (Афанасий), борющихся на костре (Николай), крошащих гольими руками стекло (Анастасия) и даже – вопреки всякому здравому смыслу – бегущих с каторги посреди зимы (революционер по имени Родион, которого играет Михаил Кононов).

По собственному признанию Андрона Михалкова-Кончаловского, при написании сценария и съемках он руководствовался не столько марксистско-ленинским, сколько пантеистическим видением мира, а также представлениями о планете как о едином живом организме. Это отчасти отразилось в проходящем через весь фильм образе живущего в гармонии с природой, не меняющегося на протяжении десятилетий Вечного Деда (Павел Кадочников) – своего рода сибирском варианте легенды о боге Пане или об Агасфере. Изображению нефти в качестве особой мистической субстанции в «Сибириаде» явно способствовало античное натурфилософское учение о четырех стихиях: Михалков-Кончаловский доступными ему средствами всячески подчеркивает то обстоятельство, что нефть близка одновременно Воде, Огню, Земле и Воздуху, поскольку она текуча, воспламеняема и залегает в земле – часто в непосредственной близости к газу.

Что касается чисто кинематографических влияний, необходимо отметить ориентацию на фильм Бернардо Бертолуччи «Novecento»/«Двадцатый век» (1976) в принципе подачи материала (отражение истории первой половины прошлого столетия в судьбах нескольких поколений двух семей из сельской местности). Кроме того, очевидны стилистические заимствования из «Зеркала» (1975) Андрея Тарковского – такие как чередование цветного и монохромного изображения, использование фрагментов кинохроники для соотнесения личной истории с мировой (смонтированных для Михалкова-Кончаловского режиссером-документалистом Артуром Пелешяном), а также совмещение различных временных планов в заключительной сцене (представляется неслучайным тот факт, что композитор Эдуард Артемьев и художник Николай Двигубский работали и на «Зеркале», и на «Сибириаде»).

Сибирь в «Сибириаде» предстает с точки зрения привилегированного столичного жителя (в этой связи показательно, что значительное количество эпизодов было снято в павильонах Мосфильма, в Московской области, в Карелии, в Краснодаре – иными словами, где угодно, только не в Сибири). Как ни странно, это помогает Михалкову-Кончаловскому объединить такие аспекты традиционного сибирского дискурса, которые нередко остаются поляризованными. «Сибириада» не подвергает пересмотру давно сложившийся культурный миф о Сибири как о пространстве, находящемся «между раем и адом»: Афанасий прорубается к путеводной звезде, сияющей на небесах, но дорога его ведет не куда-нибудь, а на Чертову Гриву, т. е. прямо в пекло. В то же время это сакральное видение Сибири в фильме не противостоит, а сопутствует секулярной ее интерпретации как территории, на которой неординарные личности пытаются преодолеть крайне неблагоприятные природные условия. Для Михалкова-Кончаловского равно экзотичны – и оттого в равной мере приемлемы – и трактовка заповедной сибирской среды обитания как райской идиллии, и трактовка процесса нефтедобычи как долгожданной реализации могучего сибирского потенциала, даже если процесс этот завершится экологической катастрофой (следует, однако, признать, что по мере появления буровых вышек во второй части пейзаж не становится более живописным, а события более интересными – скорее наоборот). Пожалуй, только позицией восхищенного, но совершенно постороннего наблюдателя можно объяснить тот факт, что, вопреки канонам господствовавшего тогда социалистического реализма, в «Сибириаде» нет ни однозначно положительных, ни однозначно отрицательных героев. Даже секретарь обкома партии Филипп Соломин (Игорь Охлупин), которому посвящена последняя новелла (прототипом Филиппа послужил директор Мосфильма Николай Сизов), нещадно корит себя за то, что не отстоял перед вышестоящим начальством района, отведенные под затопление из-за строительства гидроэлектростанции (откровенное обсуждение на экране этой проблемы, несомненно, помогло появлению в 1983 года фильма Элема Климова «Прощание» о затоплении сибирской деревни Матера, поставленного по мотивам повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой»).

Хотя «Сибириада» получила специальный приз жюри на Каннском кинофестивале в 1979 году и награду кинофестиваля в Хьюстоне в

1982-м, за пределами России ее мало кто видел. С одной стороны, необычная длина картины (275 мин.) закрепила ее культовый статус в одном ряду с «The Birth of a Nation» / «Рождение нации» (1915; 190мин.) Дэвида Уорка Гриффита и «Gone with the Wind» / «Унесенные ветром» (1939; 238 мин.) Виктора Флеминга, а с другой – привела к тому, что сегодня о «Сибириаде» знают в основном понаслышке. Это отнюдь не значит, что картину не стоит смотреть или что она устарела. Ее центральная тема – жидкие и газообразные углеводороды и их ведущая роль в топливно-энергетическом балансе – по сей день продолжает оставаться актуальной. В особенности следует горячо порекомендовать организацию регулярных просмотров «Сибириады» для работников нефтяной и газовой промышленности с целью поднятия и укрепления корпоративного духа.

Литература

Кончаловский, А. Возвышающий обман. – М.: Совершенно секретно. – 1999.

Diment, G., Slezkine, Y. Between Heaven and Hell. The Myth of Siberia in Russian Culture. St Martin's Press, New York, 1993.

Сталкер (1979)

Андрей Горных

После предположительного посещения внеземной цивилизации на Земле возникает Зона – область, полная смертельных опасностей («ловушек») – следов неизвестных пришельцев. В Зоне находится комната, где, опять же предположительно, сбываются желания. Нелегальные проводники к этой комнате через опасности – сталкеры. Внешний сюжет фильма укладывается в одно предложение: один из сталкеров проводит к комнате очередных клиентов – Профессора и Писателя, – которые, постояв на пороге комнаты, возвращаются обратно, решив не заходить туда, куда с риском для жизни отчаянно стремились...

Для большинства содержание фильма определяется темой христианских исканий – Сталкер как «апостол новой веры» отчаянно ищет «своего» Христа, подводя «избранных» к такому порогу существования, за которым открывается их неведомая, сокровенная сущность. Эта интерпретация подкрепляется многочисленными деталями – изображениями святых в воде, развернутыми библейскими пассажами, рассуждениями о вере, Писателем как «Христом-неудачником» с терновым венцом на голове и др.

Для более чувствительного к киноформе, более профессионального взгляда, знакомого и с теоретическими работами Андрея Тарковского, «Сталкер» предстает не просто кинопритчей о духовности, но фильмом о времени, фильмом-временем. Проходя по жанру научной фантастики, он являет собой не просто отсутствие поражающих воображение событий (которые изначально присутствовали в литературной основе), но и событий вообще. Зона содержит лишь абсолютно пассивные знаки событий – человеческие останки, руины военной и промышленной техники и сооружений.

«Сталкер» – уникальный в своем роде «духовный триллер», в котором саспенс является не одним из приемов внутри фильма, но самой его конструкцией. Конструкцией бессобытийного, но осязательно до напряжения длащегося времени. Сам Тарковский говорил, что хочет снять «Сталкера» как один слитный кадр – можно добавить, кадр-саспенс – преодолеть эффекты «временных разрывов» монтажных склеек. Основной акцент в киноформе переносится на

достижение такого резонанса между длительностью монтажного кадра и кинодвижением (движением камеры, внутрикадровым движением предметов, «движением» мелодической линии звука), который бы генерировал внутренние ритмы, пронизывающие весь фильм.

Время, которое выступает «главным персонажем» и формой фильма, предстает скорее не как универсальное время, время как таковое, но как историческая разновидность темпорального опыта позднего модерна – эпохи социальной фрагментации, кризиса повествований и Истории. Эпохи, предваряющей доминирующую постмодернистскую темпоральность – шизофренический дрейф в бессвязных, точечных моментах настоящего в самодостаточных практиках потребления.

В центральном своем монологе Писатель, дрожа от обиды и отворачиваясь, говорит о том, что свершилось нечто, к чему никто оказался не готов – «будущее слилось с настоящим»: у людей пропала перспектива качественного изменения общей жизни (подобной, например, средневековой перспективе Спасения). Единственной «ловушкой» Зоны оказывается пространственно-временная петля, в которую попадают герои. Вся история «Сталкера» в целом являет собой пример такой петли (все возвращается в исходное положение) – тщетности попыток разорвать круг дряхлеющего настоящего, восстановить связь времен, вырваться к некому Новому Времени.

«Сталкер» может быть прочитан как аллегория позднего советского общества. Зона представляет из себя смесь обыкновенного среднерусского пейзажа и заброшенной советской промышленной зоны. Общий визуальный контрапункт фильма – растрескавшийся бетон, ржавые, деформированные железные конструкции, «утопающие» в бурной растительности, – перекликающийся со звуковым контрапунктом, одиноким «скрипом» цивилизации, тонушем в природном реве стихий или тишине, – создает узнаваемую атмосферу позднесоветского. Возникает образ крайней бытовой неустроенности, эстетики промышленного безобразного, экологических мутаций природы – аллегорический образ выдохшейся советской модернизации, руин неудачного коллективного проекта (резонирующий с биографической памятью о домашней, семейной неустроенности Тарковских).

Тарковский документрирует остов советской Утопии «по итогам» модернизации советского общества. Бессобытийность, аккоммуникативность, отчуждение, разобщенность – все те симптомы общества позднего модерна, которые фокусируются в магическом кристалле

опыта времени как пребывании в объемном, цельном, но пустотном настоящем – в послевоенном некоммерческом кино Запада имеют, как правило, богемно-буржуазный декор (вспомним образцовую в данном смысле «тетралогию» Микеланджело Антониони 1960-х – «Приключения», «Ночь», «Затмение» и «Красная пустыня»). Тарковский в своем фильме-саспенсе показывает чистый ужас «мира без людей» на месте искусственного обобществления жизни, «последних героев», отваживающихся на жертвоприношение, но исчерпавших внутренних ресурс для его совершения. В самой киноформе он запечатлевает поэтику «последнего» коллективного усилия по преобразению мира (вплоть до последней сцены молчаливого «братания» на пороге Команты) и неприметный ужас отчуждения. Герои «Сталкера» увязают в этом ужасе гулками шагами в неестественной тишине с примесью чавканья воды или хруста чего-то рассыпаного под ногами. Они пробираются по странному ландшафту, ожидая за каждым бугорком или кустом встретить Нечто, в то время как сам «ландшафт», Зона должен оказаться этим Нечто, огромным техногенным «хтоническим чудовищем», играющим телами и сознанием людей. Но, в конечном счете, «божество мертво» – сколько бы ни пытался Сталкер своими уверениями и увещаниями вдохнуть в него жизнь, веру в него других.

В «Сталкере» Тарковский, который как Автор модерна снимает один Фильм, длиною в жизнь, более иносказательно, но тоже является героем. Он и есть закадровый Сталкер, который ведет других. Справкой на то, что и Профессор, и особенно Писатель – это тоже «веер» его воображаемых идентификаций (в котором узнаются ключевые оттепельные социальные типажи «физика» и «лирика»). В процессе создания фильма Тарковский наиболее резко обнаруживает, с одной стороны, черты Автора, художественного (и бытового) Деспота, формующего вокруг себя мир. С другой – по ходу фильма он действует как «сталкер» – шаг за шагом «нащупывая» путь и оставляя за скобками его конечную цель. Он ведет киногруппу «Сталкера», сообщество профессионалов по какому-то наитию, как некий непрофессионал, маргинал *par excellence*. Достаточно вспомнить однотипные указания, который Тарковский давал по ходу фильма – «не знаю, ты писатель (композитор, актер и т. д.) – сам знаешь как делать, но не так, как ты сделал». Но в конечном итоге творческого коллективного пути Тарковский хочет увидеть истину своего желания, которую должны артикулировать «знающие» другие, сообщество, Другой

в том «особом месте», куда приведет их Автор-сталкер. По сути, «похищенное письмо» фильма, неопознанное сообщение, лежащее на виду, заключается в том, что все «содержание» истины не отличается от формы ее коллективного поиска (в данном случае от теплого кинопроцесса как социального института), от ритуалов пути.

«Сталкер» – это также фильм о кризисе желания современного субъекта: его герои представляют собой различные модусы радикального сомнения в том, «чего хочет Я». И в то же время фильм ясно указывает на природу желания индивида, которое есть сумма способов удержания на дистанции от заветной сердцевины Вещи, асимптотического коллективного приближения к Счастью. Самым древним средством такого кружения вокруг Верховного Блага является жертвоприношение (которое является «точкой схода» размышлений и режиссуры Тарковского). Жертвоприношение как способность коллективной, художественной растраты накопленных богатств, иными словами – возвращения овеществленных человеческих отношений к состоянию пленительного и опасного фантазма, расширяющегося до пределов мира.

Зона как «практикум» желания – это радикальная невозможность чего-то похожего на «прямой путь», на эгоистическое преследование прагматической цели. Это ритуальное обхождение, существенность и откровенность разговоров случайно встретившихся людей, символ веры в то, что человеку, для того, чтобы «быть собой», все еще нужен другой человек, что субъект желания формируется коллективным, «идеалистическим» отношением к материальным благам. Сама киноформа «Сталкера», обнажая исторические формы времени и желания, воплощает в себе эту веру, противостоя коммерческому кино, эстетике клипа, кодирующей индивида на сплошные «монтажные разрывы», образующие темпоральную структуру практик визуального потребления.

Переплетение исторического, биографического и эстетического в «Сталкере» еще более удивительно в свете судьбы фильма, повторяющей его сюжет. В результате технических накладок, была забракована пленка с уже снятым материалом, и Тарковскому ценой большой крови пришлось переснимать фильм заново и с другим оператором: Георгия Рерберга сменил Александр Княжинский. Так что Тарковский с киногруппой, подобно героям фильма, сам попал в пространственно временную петлю, проходя по стопам собственных

эмоций и открытий, подобно субъекту модерна, натываясь на пути к объекту желания лишь на собственные следы.

История массовой рецепции «Сталкера» – в общем обычная история рецепции произведения высокого модерна. От восприятия в терминах «скуки» морализаторства и «мути» авторского самовыражения со стороны партийных цензоров и простого советского человека. Через перестроечную переоценку «Сталкера» как гениального предвидения черной зоны «зоны отчуждения» (причем не столько человеческого отчуждения, сколько техногенных катастроф) и почитание самого Тарковского как некоего смутного пророка, тайного духовидца. До благополучной «цитатной» ассимиляции фильма постсоветской попкультурой. В одном из выпусков программы «Куклы» на НТВ Сталкер превращается в хитрого политтехнолога, «похожего на Путина», ведущего несведущих одному ему известным путем к Счастью. А потом и вовсе становится «первым лицом» шутера – недавно выпущенной компьютерной игры «Сталкер» – конвертируется для нового поколения в формат антилирического героя кровавого квеста (чернобыльская зона, мутанты и т.п.).

Литература

- Андрей Тарковский. Начало.. и пути (воспоминания, интервью, лекции, статьи). – М., 1994.
- Дашкова, Т., Степанов, Б. Фантастическое в фильмах Андрея Тарковского «Солярис» и «Сталкер» // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сборник статей. – М., 2006
- Дневники А. Тарковского // Киносценарии. – № 4. – 2002
- Лакан, Ж. Семинары Книга 7: Этика психоанализа. – М., 2006.
- Мир и фильмы Андрея Тарковского. Размышления. Исследования. Воспоминания. Письма. – М., 1991.
- О Тарковском. – М., 1989.
- Суркова, О. С Тарковским и о Тарковском. – М., 2005.
- Тарковский, А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. – №4, 1967.
- Тарковский, А.: Зачем прошлое встречается с будущим? // Искусство кино. – № 11. – 1971.
- Туровская, М.: Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. – М., 1991.
- Jameson, F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1991.
- Tarkovsky, A. Sculpting in Time. The Great Russian Filmmaker Discusses His Art. University of Texas Press, 1989.

Москва слезам не верит (1979)

Мила Федорова

«Москва слезам не верит» – фильм, не только сделавший Владимира Меньшова одним из самых любимых российскими зрителями режиссеров, но и оказался эффективным оружием против холодной войны: он заставил зрителей всего мира поверить, что русские «тоже плачут», что проблемы их – общечеловеческие, и взаимопонимание возможно. Кинематографический язык, которым была рассказана история, тоже был известен всем: фильм ориентируется на голливудские образцы. Это не единственный пример экспериментов советского кинематографа конца семидесятых с «западными» жанрами: Госкино требовало больше коммерческих, массовых фильмов. Валерий Рубинчик снял триллер «Дикая охота короля Стаха» (1979), Борис Дуров – боевик «Пираты XX века», а Александр Митта – первый советский фильм-катастрофу «Экипаж» (1980). Режиссер отлично чувствовал потребности массового зрителя: он хотел, чтобы его фильм стал «вторым “Чапаевым”» – и «Москва слезам не верит» действительно оказалась лидером советского проката (второе место в 1980 году: фильм посмотрели около 85 миллионов зрителей), а также завоевала в 1981 году премию «Оскар» как лучший иностранный фильм.

Характерный пример того, как фильм менялся режиссером в сторону доступности для широкого зрителя: в сценарии Валентина Черных одна из героинь рассказывает, что идет с приятелем «на концерт» (старая московская норма – «в концерт»). «На концерт!» – снисходительно посмеивается над ней другая: «Тетеха! Три года в Москве живешь! В концерт!» В фильме же нормы перевернуты: простоватая героиня собирается «в концерт», а претендующая на «культурность» подруга высмеивает ее и передразнивает: «В концерт!». Старомосковская норма представлена как просторечие.

Хотя фильм был принят восторженно, он вызвал и критику, причем со стороны двух разных лагерей – консервативного и интеллектуального. Консервативные критики обвиняли Меньшова в том, что он снял сказку, оставив в стороне реальные проблемы общества. Интеллектуалы считали картину «Москва слезам не верит» безвкусной подделкой под западные образцы. Все эти упреки имеют основания, но фильм,

сочетающий в себе мелодраму, комедию, сказку и даже элементы эпопеи, остается загадкой: он по-прежнему любим зрителями.

Жанр фильма позволил бы рассматривать его в парадигме романов – и фильмов – воспитания. Но Меньшов подчеркнуто опускает сам процесс становления героинь, совершая временной скачок: между первой и второй частями проходит двадцать лет. В фильме параллельно развиваются истории трех девушек из провинции, приехавших в Москву. У каждой – свой характер, определяющий ее судьбу. Вторая серия становится проверкой жизненных ценностей героинь: к чему они, начинавшие в одной комнате в рабочем общежитии, пришли через двадцать лет.

Главная героиня, Катерина, собирается поступить в институт, но проваливается на экзамене. Она думает, что нашла свою любовь, однако остается одна и должна воспитывать ребенка, учиться и работать. Этот образ ближе всего к феминистским идеалам: самостоятельная, сильная, она становится директором завода. Но счастливой ее может сделать не профессиональная реализация, а традиционная семейная жизнь.

В Антонине воплощен тип идеальной советской рабочей женщины: она работает на стройке, выходит замуж за близкого ей по характеру рабочего Николая. У них образцовая семья: трое детей, дача, работа. Эта ветвь истории исследует традиционные ценности: Тоня – образец хорошей, обыкновенной жизни. Эта жизнь заранее известна – и Людмила, третья подруга, легко может ее просчитать: «Гляжу я на них – такая тоска меня берет... сначала будут деньги копить на телевизор, потом на стиральную машину, потом холодильник купят... Глухо, как в танке!».

Сама Людмила могла бы быть героиней авантюрного романа: для нее Москва – лотерея, она постоянно ждет крупного выигрыша, но жизнь не складывается: ее муж, молодой талантливый хоккеист, становится алкоголиком, работа также не принесла особых взлетов, хотя несколько изменилась область: раньше Людмила работала на хлебозаводе, через двадцать лет перешла в сферу обслуживания. Типологически героиня-пикаро, Людмила, не путешествует из одной социальной сферы в другую, хотя в первой серии и предпринимает такие попытки, подбирая исключительно «интеллигентных» знакомых: за одним столом встречаются потенциальные женихи – «кандидат наук, спортсмен, телевизионщик, поэт и... парочка инженеров». Но

в советском обществе 1960–1970-х социальные границы значительно более жесткие, чем, например, в 1920-е, когда такой герой мог реализовать себя.

Традиционные семейные ценности утверждает на протяжении второй серии положительный герой – Гога. Он выступает в качестве учителя жизни для Катинной дочери Александры, объясняя ей, что защищать и принимать решения – мужская обязанность, и социальные роли распределяются в соответствии с полом: «Ты же не станешь хвалить женщину за то, что она стирает или умеет готовить обед». Однако именно он, мужчина, обещает научить ее готовить. А сама ситуация, в которой Гога провозглашает мужские ценности – особенно в конце фильма, – нарочито сниженная: герой совершенно пьян – так у Чехова Петя Трофимов произносит пламенные монологи о новой жизни и при этом ищет калоши. Собственно, конфликт так и не разрешен. Возвращаясь, Гоша принимает сложившуюся ситуацию: жена-директор, зарабатывающая больше, чем он сам.

Первая и вторая серии объединены множеством параллельных сцен: эти сближения, рифмующиеся эпизоды своей зеркальной перевернутостью более всего напоминают «Иронию судьбы». Центральный конфликт в обеих сериях основан на том, что главная героиня скрывает правду о своем социальном положении от своего избранника – и эта ложь разрушает отношения (во второй части – почти разрушает). Но в первой серии Катерина завьщает свой статус, во второй – занижает его. Реплики из первой серии находят отклики во второй: «Теперь я точно знаю, что в сорок лет жизнь только начинается», – подтверждает взрослая Катя слова Круглова, пожилого «замначальника главка», которым не верила в юности. В обеих сериях героини обсуждают жизненные позиции и стратегии, будучи на даче. Встречи Катерины и Рудольфа происходят на одном и том же бульваре. Нея Зоркая видит в сюжете картины параллель с «Евгением Онегиным»: героиня, отвергнутая возлюбленным, в свою очередь отказывает ему. Правда, в отличие от Татьяны, Катерина не стоит перед проблемой выбора: она действительно давно уже не любит Рудольфа.

Хотя авантюрный вариант сюжета и не реализован, весь фильм отмечен чертами плутовского жанра. «Москва слезам не верит» – фильм карнавальный; весь он состоит из постановочных сцен – спектаклей, разыгранных внутри фильма. В первой серии в постановке

Людмилы происходят знакомства в библиотеке, прием гостей в высотке, включая импровизации с бабушкой и общежитием. В роли самого себя на международном кинофестивале появляется Смоктуновский. Во второй серии роль режиссера переходит к Гоше, устраивающему показательный день рождения, а затем профессионально ставящего «наказание хулиганов» с финальным выходом дочери. Учитывая многообразие его имен («Георгий Иванович, он же Гога, он же Гоша, он же Юрий, он же Гора, он же Жора») – это вообще какой-то человек-оркестр. Может даже сложиться ощущение, что обиды Гоши связаны на самом деле с недооценкой его роли как режиссера: сначала он просто получает нагоняй от Катерины за сцену с хулиганами, а затем оказывается, что вообще не он руководил действием, а у его актеров были какие-то дополнительные, неведомые ему роли (любимая женщина – не просто мастер на заводе, которую начали «продвигать по профсоюзной линии», а директор завода). И даже добродушный, но ничем не примечательный Николай обнаруживает в финале актерские способности.

Не потому ли фильм моментально покорила российских зрителей, что посреди зарегулированной советской действительности им представили яркий карнавал, вместо идеологической нагрузки – предложили апологию вранья? Все герои врут самозабвенно – за исключением пары Тося – Николай. Людмила врет постоянно и с блеском, обманывает звонящих вахтерша в общежитии. Катерину даже события первой серии ничему в этом смысле не научили: мало того, что она скрывает правду о своем социальном положении (уже с обратным знаком) от Гоги, она участвует в ложных и унижительных отношениях с женатым мужчиной, сама покупает себе гвоздики, утверждая, что их подарил поклонник. Герои врут, даже когда врать бессмысленно: «Мы телевизор смотрим», – объявляет Гога неожиданно вернувшейся из института Катинной дочери, чуть было не заставшей их в постели, и – включает телевизор. Катерина всю жизнь врала дочери, рассказывая, что отец ее погиб. Но если вранье Людмилы – яркое, талантливое, то у главной героини – тяжелое и вымученное. Она также пытается обмануть сама себя, отказываясь смотреть правде в глаза: «Слушай, у тебя кардан стучит», – замечает ей женатый любовник. «Стучит, да? А я все надеялась, что мне кажется». А сколько профессоров и академиков участвуют в фиктивном дне рождения (так хорошо и много лет зная

Гогу, они не могут не знать, что день его рождения в декабре) – не случайно у Александры, когда Гоша признается в своем розыгрыше, возникает ощущение общей ирреальности мира – и Гоше приходится заверять ее, что доктора наук, кандидаты и шашлык (!) настоящие.

Тема вранья прослеживается и на кинематографическом уровне сквозной прием фильма – когда слова героини, которыми заканчивается одна сцена, опровергаются следующей. Она заявляет, что врать ей неприятно, что «сколько ни притворяйся, лучше, чем есть, не станешь» – и следующий кадр: Катерина и Людмила принимают гостей в высотке. Катерина говорит: «Ребенка не будет», следующий эпизод – на пороге роддома; во 2-й серии Родиону-Рудольфу объявляется, что дочь он не увидит – но он моментально приходит в гости.

Учитывая, что главный конфликт фильма – социальный, можно высказать предположение: не связан ли этот бурный поток вранья, обманутых ожиданий с общим ощущением – авторским и зрительским – социально-исторической ситуации того времени, когда фильм был снят? Начало фильма относится к оттепели 1960-х и отражает связанные с ней ожидания и надежды. В 1-й серии картины царит дух свободы: Андрей Вознесенский читает стихи у памятника Маяковскому, на международный кинофестиваль приезжают иностранные актеры. Сам фильм сделан в 1979-м (хронологически он совпадает с событиями второй серии), во время мрачного застоя, когда все эти надежды уже остались в прошлом, а оттепель обманула.

И – самое главное – уже в названии фильма заявлена тема веры. Вопрос, который остается после просмотра: во что же все-таки верит Москва? Скорее всего, в то, что «сколько зиме ни кружить, недолго вечны ее кабала и опала», – ведь именно эта песня является главной музыкальной темой фильма.

Литература

Головской, В. Кинематограф 70-х. Между оттепелью и гласностью. – М.: 2004. – С. 290.

Демин, В. Можно ли верить? // Литературная Россия. – 1980. – 6 июня.

Пираты XX века (1979)

Иво Ритцер

«Пираты XX века» Бориса Дурова – фильм не о приключениях пиратов. Несмотря на сцены взятия на бордаж, несмотря на сходящиеся друг с другом корабли, несмотря на океан в главной роли. «Пираты XX века» – фильм с участием пиратов. Ибо морские разбойники вовсе не главные герои «Пиратов XX века». Как и в «The Light at the Edge of the World» / «Опасный свет на краю земли» (1971) Кевина Биллингтона, появление пиратов инсценируется как случайное вторжение извне, как катастрофический акт насилия, жестоко разрушающий то, что прежде имело место в качестве приближенного к идиллии состояния.

Жизнь на советском грузовом судне «Нежин» в «Пиратах XX века» протекает как гармоничное сосуществование человека и природы. С гуманитарными целями из Южной Азии во Владивосток транспортируется опиум для отечественной фармакологической индустрии. Но когда команда подбирает в открытом море предположительно потерпевшего кораблекрушение, тот оказывается лазутчиком жестокой банды пиратов, которая берет корабль на бордаж и, в конце концов, взрывает. Немногим оставшимся в живых членам советского экипажа удается выбраться на остров, который, как того хочет случай, то бишь сценарная условность, служит укрытием и флибустьерам. При поддержке юной островитянки русские дают отпор банде и дерутся до последней капли крови.

Вальтер Беньямин указывал на то, что среди «общественных» людей чистый потребитель – это чистый эксплуататор. Пират, как пишет Феликс Хофманн, является «внеобщественным» человеком. Поэтому его потребительская позиция не вторгается в производство – он хотя и эксплуатирует награбленное, но не становится при этом эксплуататором: «Он экспроприирует первичного грабителя и превращает отобранное в заработанное, становясь при этом вторичным, расширяя таким образом закон обмена. Он работает сам на себя. Его потребность в неотчужденном труде составляет притягательную силу разбоя». Так что если пират в классическом пиратском фильме не поддается принуждению ни эксплуатировать, ни подвергнуться эксплуатации, тогда «Пираты XX века» поистине советский антипи-

ратский фильм. Ибо морской разбойник в «Пиратах XX века» отнюдь не «внеобщественный» человек. Напротив, ничего не осталось в нем от независимости или хотя бы от непринужденности, элегантности и эротики Эррола Флинна, Тирона Пауэра или Берта Ланкастера, каким мы видим их у Майкла Кертиса в «Captain Blood» / «Одиссея капитана Блада» (1935), у Генри Кинга в «The Black Swan» / «Черный лебедь» (1942), у Роберта Сьодмака в «The Crimson Pirate» / «Красный корсар» (1952). Морские разбойники в «Пиратах XX века» – обычные террористы, без всякого кодекса чести, а их предводитель является нам как скользкий бизнесмен, современный капиталист в чистом виде, в белом костюме от дизайнера, своих подчиненных он заставляет действовать за себя, беззастенчиво эксплуатирует их и, как бухгалтер, ведет учет накопленным в сейфе немецким маркам. Фильм, метафоризируя, дает нам понять: пиратство – не что иное, как современный капитализм в своей наиболее грубой форме (разумеется, на борту пиратского корабля слушают американскую поп-музыку). Орудия угнетения находятся в руках у пиратов, тем не менее советские моряки в итоге торжествуют победу над разбойниками. Потому что они разыгрывают свою самую сильную карту: коллективную солидарность – один за всех, каждый дерется за другого, как за себя самого, даже если это значит, что придется мириться с личными жертвами. Советский человек – как идеалист, пират – как материалист.

Невзирая на это политическое измерение, неоднократно указывалось на то, что «Пираты XX века» – первый русский фильм по западному образцу, по голливудской схеме action adventure. Что лишь с натяжкой соответствует действительности: местами, и довольно часто, «Пираты XX века» напоминают кинопродукцию из Гонконга, одно из поздних творений студии «Shaw Brothers» – не только в том, что касается низкого технического уровня. Резкие смены фокусного расстояния, беспокойная ручная камера и грубый монтаж определяют эстетику фильма, в котором на звуковой дорожке доминируют фанк, диско и синтезаторы и который к тому же пытается привлечь публику экзотикой: в особенности увлекли режиссера Бориса Дурова подводная съемка и боевые искусства.

Пусть «Пираты XX века» и максимально далеки от совершенного голливудского жанрового кино, но фильм приходится на историческую эпоху, которая – после резко раскритикованной попытки студий

«Межрабпома» – во второй раз в истории советского кино пытается воплотить развлекательную продукцию с социалистическим уклоном. В 1970-е годы Госкино начало активно поощрять производство коммерческих сюжетов, чтобы противодействовать убывающему количеству зрителей и вновь добиться финансовой прибыли. На место идеализированного зрителя, просвещенного кино-субъекта, заступает новая концепция публики как потребителя, по образцу киноиндустрии капиталистических экономик. Если до этого момента социалистический кинематограф был ориентирован не на «легкое» развлечение, а на «тяжелые» моральные послы, воспитание и пропаганду, то теперь вдруг жанровое кино в СССР вступило в неожиданный период расцвета: с музыкальными фильмами, как «Женщина, которая поет» (1977) Александра Орлова, мелодрамами, как «Москва слезам не верит» (1980) Владимира Меньшова, фильмами-катастрофами, как «Экипаж» (1980) Александра Митты – и, наконец, приключенческими фильмами, как «Пираты XX века», по сегодняшний день самым коммерчески успешным фильмом советского и российского кино (87,6 миллионов зрителей в кинотеатрах).

Героические персонажи советского кино до «Пиратов XX века» напоминали режиссеру Борису Дурову скорее Гамлета, чем Шварценегера, скорее одухотворенных философов, чем мужчин дела: «В то время наши киногерои были либо физики, либо лирики, немного с гомосексуальным уклоном, я бы сказал». В «Пиратах XX века» оживает и продолжается великая традиция наивного кино. Фильм, длиной всего в 80 минут, представляет собой показательный пример экономного повествования. Подчиняясь функциональным принципам, он движется от пункта А в пункт Б. При этом повествовательный ритм целиком задается искусственностью фабулы. Механическая фантазия «Пиратов XX века» полностью нацелена на просчитанную эскалацию сюжетных отклонений мы здесь не найдем. Фильм представляет собой чистое «кино поверхностей» – поверхностей, которым можно доверять почти слепо. Все наружное отражает внутреннее, в той классической форме, которая, кажется, на сегодняшних киноэкранах уже почти невозможна, не считая фильмов, изначально предназначенных для видеорынка. Взгляд на наружность, на поступки, на поведение, на все «акциональное», сразу дает нам понять, кто есть кто и что есть что внутри. Shot, reaction shot, movement. Motion равно emotion – таково

урвнение «Пиратов XX века». Все слова – всего лишь бутафория, которая более затуманивает, чем что-то проясняет. Прямолинейное кино-повествование – в этом сильная сторона фильма: честность по отношению к публике, в пику всем техническим недочетам. Good guys остаются good guys от начала и до конца. А bad guys от начала и до конца конечно bad guys. В промежутках: action, action, action – логичные действия в логичной последовательности.

Только одному фильму суждено было продолжить эту киноконцепцию в СССР – «Одиное плавание» (1986) Михаила Туманишвили, полемический ответ на «Rambo: First Blood Part II» / «Рэмбо: Первая кровь, часть II» (1985) Джорджа Косматоса. В этой картине бесстрашный майор выступает против безумных агентов ЦРУ и своими героическими действиями в последний момент предотвращает третью мировую войну. Но наиболее замечательным «советским» боевиком несомненно остается «Red Heat» / «Красная жара» (1989) Уолтера Хилла, знаменующий конец холодной войны. «Как русские коллеги справляются с ментальным стрессом милицейских будней?» – спрашивает милиционера Ивана Данко (Арнольд Шварценеггер) его американский коллега-полицейский. «Водка», – отвечает немногословный исполин Данко, чей мир – это чистая очевидность. Голливудская звезда из Австрии в роли советского милиционера дает возможность человеческой идентификации с образом и закрепляет примирение систем. Американское, да и российское кино, с этого момента уже не могло оставаться прежним.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Bulgakova, O. Der neue Konservatismus // Christine Engel (hrsg.) Geschichte des russischen und sowjetischen Films. Stuttgart/Weimar 1999.

Hofmann, F. Erinnerung an das Handwerk des Piratenlebens // Filmkritik, 10, 1973.

meck: Piraten des 20. Jahrhunderts // Cinema, 6, 1989.

Messias, H. Piraten des 20. Jahrhunderts // film-dienst, 12, 1989.

Несколько дней из жизни И. И. Обломова (1979)

Ева Бундер

В 1979 году Никита Михалков снял экранизацию романа Ивана Гончарова «Обломов», продолжая таким образом работу с культурной традицией, начатую им в 1976 году фильмом «Неоконченная пьеса для механического пианино», основанным на произведениях А.П. Чехова. Перенос на экран канонизированных литературных текстов XIX века не только позволял Михалкову обратиться к «старой» России и создать отчасти идеализированную картину дореволюционного прошлого, но и актуализировать дискурсы, выходящие за границы советской классовой идеологии и требующие новой постановки исторического вопроса о характере и судьбе России.

То, что экранизация Михалкова вступает в полемику с советскими интерпретациями истории и литературной классики, проявляется уже в художественном решении первых эпизодов. Михалков показывает валяющегося в постели заглавного героя вместе с рабски преданным ему и таким же ленивым слугой в социально-критической манере публициста Н.А. Добролюбова, рассматривающего в своей программной статье 1859 года «обломовщину» в свете активной критики господства помещиков и дворян. С помощью этого кажущегося подтверждением канонизированного прочтения романа Михалков, однако, преследует цель пересмотра сложившейся традиции. В своей полемике он опирается не только на утрированную презентацию фигур в начале фильма, но и на непосредственное обращение к самому тексту. Так, он периодически прерывает киноповествование, позволяя XIX веку самому говорить за себя в виде непривычно длинных, зачитываемых закадровым голосом пассажей романа. Зачитываемые пассажи выполняют, с одной стороны, повествовательную функцию и делают возможными сокращения и перестановки. С другой стороны, они сигнализируют близость к литературному первоисточнику. Эта близость подчеркивается также избытком образов метафорически насыщенного языка Гончарова, интегрированных в диалог. То, что на первый взгляд выглядит как верность оригиналу, можно рассматривать и как особенность свойственного Михалкову подхода к прошлому в целом: возвращение к истокам уничтожает временную дистанцию и соединяет современность

с XIX веком, исторически являющимся отправной точкой для вопросов о русской сущности и об особом русском пути в истории.

Михалков фокусирует действие на нескольких событиях: встрече Обломова с Ольгой, их совместном расставании со Штольцом, надолго отправляющимся за границу, сближении между Ольгой и Обломовым на протяжении летнего отдыха на даче, а также возвращении Штольца. При этом наблюдается определенное заострение структуры действующих лиц по сравнению с литературным текстом. Михалков сокращает набор персонажей первоисточника до мелодраматического треугольника: двое мужчин ухаживают за одной женщиной. Обе мужские фигуры получают в фильме более четкие контуры, что достигается усилением противоположных черт.

Это обстоятельство угадывается и во внешнем облике героев. Мягкому телесному силуэту Обломова в исполнении Олега Табакова (длинные волосы, нежные на вид бакенбарды, легкая полнота) противопоставлены жестко очерченное, тренированное тело и волевое лицо Штольца (Юрий Богатырев). Внешность героев оказывает влияние на их поведение и образ мыслей, и наоборот: в лице Обломова и Штольца сталкиваются пассивность с активностью, медлительность с динамикой, но также и духовные ценности с материалистическим, рациональным мышлением. Этническая принадлежность – русский Обломов в противовес немцу по происхождению Штольцу – образует при этом один из центральных отличительных признаков.

Посредством поляризации героев и соответствующих им дискурсивных линий Михалков объединяет современность и прошлое. К актуальным общественным феноменам, перекликающимся с дискурсами XIX века, относятся неоконсервативные и националистические течения, раннее экологическое движение, культ здоровья и тела, начиная с вегетарианства и заканчивая бодибилдингом, а также нарождающиеся нелиберальные настроения, находящие выражение в феномене яппи. Текст Гончарова образует фон для этих дискурсов, что делает, с одной стороны, возможным проникновение прошлого в настоящее, а с другой – укореняет настоящее в историческом прошлом.

Актуализация заглавного героя строится в основном на том, что он через свою интимную связь с природой вводится в контекст современного скепсиса по отношению к цивилизации и прогрессу. Обломов стилизуется Михалковым как поэт природы, восхищающийся в летнем

лесу «невидимой мелкой работой» насекомых и противопоставляющий суетливой деловитости своего соперника аллегория дерева, олицетворяющего непрерывную смену упадка и возрождения. В противоположность канонизированному социально-критическому прочтению романа, Михалков ассоциативно связывает своего героя с природным началом – с ростом и становлением природы, а также с представлениями о естественной патриархальной смене поколений (Обломов и его сын) и с передачей традиции по мужской линии. Вместе с тем в контрастирующих персонажах возвращается типичный для XIX века дуализм Восток-Запад с его бинарными оппозициями: естественный, традиционный, русский жизненный уклад против искусственного, современного, западного, проникающего как инородное тело в русскую жизнь.

В контексте идеологического и социального развития 1970-х годов актуализированная Михалковым фигура Обломова предлагала серьезную проекцию для самоидентификации советской интеллигенции, после крушения надежд на реформирование социализма довольствующейся в материальном и интеллектуальном плане маргинальной позицией и озабоченной на тот момент не столько противостоянием государственному аппарату и его идеологии, сколько растущей потребностью в материальном благосостоянии и потреблении, воплощенной Михалковым в ориентированном на Запад Штольце. Вопрос о личном счастье, являющийся центральной темой Гончарова, имеет для Михалкова второстепенное значение. Он всего лишь образует эмоциональный фон для всеобъемлющей ностальгии по казавшемуся утраченным прошлому и для возобновления дискуссии о национальной идентичности, связанной с вечным русским характером.

Наиболее четко эта ностальгия по утраченному выражена в главной женской героине и ее меланхолическом самоотстранении в финале фильма. В нем выбор Ольги (Елена Соловей), которая в конце концов отдала предпочтение Штольцу, подвергается эмоциональной переоценке. В то время как Ольга вышивает, камера панорамирует играющих на природе детей. Сын Обломова, воспитывающийся после смерти отца у Штольцев, узнав о визите своей матери пускается бежать ей навстречу. За опущенным взглядом наблюдающей эту сцену Ольги, в котором угадывается глубокая меланхолия, следуют кадры бегущего по полю мальчика, многократно восклицającego «Маменька

приехала!» и все сильнее удаляющегося из поля зрения камеры. Потенциально закрепленная за кем-то из реальных персонажей перспектива рассеивается, и камера оператора Павла Лебешева останавливается в финальном кадре на речном пейзаже с перспективы птичьего полета, отделенной от всего индивидуального и намекающей на возвращение – к природе, к родине, к подлинному.

В отличие от Гончарова, вербализующего вопрос о личном счастье и переносящего его в область рационального, Михалков перемещает этот вопрос в эмоциональную сферу. При этом внушается мысль о причинно-следственной связи между меланхолией Ольги, рассудочностью и хладнокровием ее мужа и детской жизнерадостностью маленького Обломова. В финальной сцене связанная с фигурой Обломова тема России усиливается тем, что кадры бегущего мальчика комбинируются с хоровой композицией «Ныне отпускаеши» из «Всенощного бдения» Сергея Рахманинова. Так акцентируется духовно-религиозная составляющая русской самоидентичности.

С точки зрения трансформации литературного первоисточника, наряду с заключительной сценой, показательно также кинематографическое решение снов из романа Гончарова. В отличие от приема многократного дистанцирования, используемого Гончаровым, Михалков в изображениях снов делает ставку на непосредственность и эмоциональное воздействие кинематографического образа. Сон Обломова разделен на пять эпизодов, рассредоточенных по всей длине киноповествования, и варьирует сюжет нежно опекаемого ребенка, окруженного заботами домочадцев. Сны в их кинематографической версии предвещают ту ностальгию по утраянному, которая определяет настроение финальных кадров, ибо с точки зрения взрослого, детство и нежные материнские объятия однозначно находятся в безвозвратном прошлом.

Образы детства, которые Михалков многократно использует в своих фильмах, коннотируют положительные эмоции и такие ценности, как забота, защита, безопасность и душевная теплота. С помощью подобных образов, стоящих на грани китча, Михалков внушает основывающееся на идеализированных отношениях между матерью и ребенком чувство щемящей причастности к чему-то родному и реанимируют отблеск «вечной России».

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Шемякин, А. Превращение русской идеи // Искусство кино. – № 6. – 1989. – С. 40–5.

Binder, E. Konstruktionen von Identität im Film des postsowjetischen Russlands. Dissertation. Universitätsbibliothek Innsbruck, 2004. http://www.literature.at/webinterface/library/ALO_PDF_V01?objid=22475&zoom=6, s. 100–110.

Valentino, R. S. Adapting the landscape. Oblomov's vision in film // Stephen Hutchings, Anat Vernitski (eds.): Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900–2001. Screening the word. London, N.Y., 2005. P. 153–163.

Прощание (1982)

Никита Бразгинский

Матера – остров, на котором с незапамятных времен стоит русская деревня. Раньше материнцы жили в единении с природой и родом, примитивным инструментом обрабатывали землю, как-то кормили и себя и скот. Тяжелый труд, поколениями вложенный в поля, избы, простенькую домашнюю утварь, роднил материнцев со всем, что их окружало. Ритуалы, такие как поднесение пожертвований древней лиственнице, по-царски доминирующей материнский ландшафт, несли традиции из поколения в поколение. Деревенский образ жизни, когда «все у всех на виду» являлся гарантом того, что никто не сможет скрыть, если его жизнь не соответствует представлениям окружающих о том, что морально, что надо делать, а чего не надо. Такова исходная ситуация, описанная в повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой» (1976), по мотивам которой снят фильм «Прощание». С самого начала фильма зритель ощущает, а потом и понимает, что все, что он видит на острове, обречено. В связи со строительством новой элестростанции плотина преградит свободное течение реки Ангары, и скопившаяся вода покроет собой то место, где когда-то мирно текла – идеализированная – деревенская жизнь простого русского народа. Жители Матеры обязаны перебраться с острова на берег, в построенный для них взамен нищенских, но пропитанных историей изб поселок из унылых бетонных малоэтажек, расположенный к тому же на полностью мертвой, неплодородной земле. Почва же на Матере, пропитанная потом и слезами трудившихся на ней поколений, удобренная могилами отцов и матерей, плодородна, даже с излишком.

В первых кадрах фильма мы видим ликвидационную команду, в тумане прибывающую на Матеру на своей лодке, чтобы очистить территорию острова перед затоплением. Главным инструментом «ликвидаторов» является огонь – самый простой способ избавиться от построек и деревьев. Первая же сцена фильма построена на такой древней и мистической символике, как четыре элемента: вода (река), воздух (туман), земля (прибрежная грязь на Матере) и огонь (пока что спрятанный, но уже пришедший на остров с этой командой). В дальнейшем действие фильма то отходит от мистического фунда-

мента, как в сценах в новом поселке, то снова погружает зрителя в мистические ритуалы, как в кадрах Дарьи, молящейся земле: «Мать сыра Земля... ты благословенна...» Фатализм происходящего – Матера должна исчезнуть – не допускает каких-либо неожиданных поворотов истории. Финальные кадры фильма, разыгрывающиеся в таком же тумане, как и начало «Прощания», отсылают к зацикленности, безвременности и предопределенности происходящего. Тем не менее действие не обходится без конфликтов. Наоборот, главный конфликт – недопустимость и вместе с тем неизбежность исчезновения Матеры – очевиден, но неразрешим. Это напряжение прорывается наружу в отдельных, разбросанных и остающихся без видимых результатов всплесках отчаянья и агрессии, сменяющихся пассивной подавленностью. То молодой и отчаянный Петруха на бульдозере, разогнавшись, налетит на непобедимый «царский лиственень», возвышающийся над островом, и в кровь разобьет себе лицо. То материнцы, узнав, что бригада ликвидаторов начала уничтожать кладбище, чуть не устраивает им настоящую и дикую народную расправу, остановленную лишь появлением председателя сельсовета Воронцова, который своей короткой, но стоической и в то же время фанатически твердой речью убеждает материнцев в неизбежности происходящего.

Воронцов – местный вождь. Он харизматичен, в его облике есть и что-то от Ленина (кепка, плащ, борода), и что-то от «отца народов» Сталина (солидность фигуры, твердость речи, сапоги). Он – хозяин этой территории. В то же время другой Хозяин – мистический зверек-дух острова, описанный в книге Распутина, в фильме не встречается. Без него последние жители Матеры в фильме становятся еще более одинокими и заброшенными, чем в повести.

Большую роль как в повести, так и в фильме, играет символика матери. «Матера» – уже на уровне созвучия – напоминает «мать». В последних кадрах фильма Пинегин, в отчаянии ищущий Матеру в тумане, в своем крике переходит от «Матера» к «мать», а потом к «мама». Остров, деревня и его мать, оставшаяся на Матере и теперь, возможно, погребенная заживо под водой водохранилища, сливаются в единый трагический образ родины-матери. Одновременно, к этому образу, ставшему архетипическим после его появления на плакате «Родина-мать зовет» во время Великой Отечественной войны, отсылают кадры сожженных изб и оставшихся после них одиноко стоящих на пепелище

печей. То, что среди последних жителей Матеры нет фигуры Отца, дополнительно подчеркивает связь Матера-мать помимо нескольких старух на острове остались лишь полоумный дед Богодул и мальчик Коля. То, что Коля и Богодул вследствие своего возраста исключены из группы «настоящих мужчин – хозяев жизни», подчеркивается еще тем, что они оба практически лишены языка: речь Богодула состоит почти исключительно из несвязных ругательств, а Коля, видимо, вследствие какой-то психологической травмы, не разговаривает.

Так сложилось, что трагическая история создания фильма также расширяет сферу его возможных интерпретаций. Изначально к съемкам готовилась режиссер Лариса Шепитько. Банников пишет: «От Ларисы Шепитько остался сценарий [...] Остался подобранный актерский ансамбль, материалы кинопроб, репетиций, прикидок. Осталось несколько десятков метров отснятого материала – на две-три минуты экранного времени». В июне 1979 года режиссер фильма, оператор, художник и их ассистенты погибают в автомобильной катастрофе. Работу над фильмом продолжает муж Шепитько, режиссер Элем Климов. Он же меняет ранее запланированное название фильма «Матера» на «Прощание». Фаталистическое чувство обреченности, тему смерти, пронизывающую фильм, можно поэтому воспринимать не только как предупреждение советскому обществу о недопустимости – с точки зрения авторов – разрыва с традицией, но и как личное прощание Климова.

Банников же упоминает связь финальной сцены фильма, в которой Воронцов, Пинегин и Петруха безуспешно пытаются отыскать в тумане Матеру, с легендой о граде Китеже, русской мифической Атлантиде. По этой легенде, когда хан Батый подошел к Китежу, стоявшему на берегу реки Людни, то с удивлением обнаружил, что город не укреплен, а его жители не защищаются. Но Китеж не достался захватчикам: под молитвы жителей из-под земли внезапно начинают хлестать фонтаны, и город погружается под воду. Эта легенда, описывающая героическую и в то же время мистическую смерть жителей Китежа, не пожелавших подчиняться «иноземному» правителю, перекликается со многими мотивами как фильма, так и повести, на которой он основывается. Подчеркнуто «русский» характер поселения Матера и его жителей, говорящих на своем диалекте, контрастирует с менее четко этнически идентифицируемой бригадой очистителей, которых в книге старухи

называют «нехристью». Еще больший контраст к жителям Матеры составляет человек с фамилией Жук, работающий в отделе затопления, и (в локальном масштабе) ответственный за чудовищные по своей символической кощунственности действия: на Матере будет разворочено (христианское) кладбище, и остров будет – в традициях мученической смерти – сначала сожжен, а потом затоплен. В повести еврейская фамилия этого персонажа и одновременно описание его внешности как цыганской («Шляпа у Жука съехала набок, открыв черные как смоль и кудрявые волосы, так что сходство с цыганом стало еще большим, – казалось, вот-вот он не выдержит и по-цыгански, с гиком подпрыгнув, начнет налево и направо лопотать по-своему, отбиваясь сразу от всех») создают собирательный образ Чужого, уничтожающего русскую землю и традицию, вписывающийся в националистически-традиционалистский контекст. В фильме, однако, эта тема сглажена, и фигура Жука влита в однородный коллектив очистителей.

«Прощание» находится в центре аллюзий на произведения культуры прошлого и настоящего. Сцена народного гулянья молодежи, приехавшей на Матеру убирать неожиданно богатый последний урожай, заканчивается кадрами сына Дарьи, бригадира Павла Пинегина, наблюдающего из-за кустов за девушкой во влажной, облегающей грудь одежде. Эти кадры – кульминация своеобразного спонтанного праздника плодородия, в котором, как в фильме Ивана Пырьева «Кубанские казаки», переплетается плодородие земли и эротическое напряжение между героями. Сами же образы Пинегина с венком на голове и полуобнаженной, застигнутой им врасплох девушки, отсылают к архетипу фавна и нимфы. Огонь страсти, вспыхнувший между ними, тут же, в следующей сцене находит свое реальное отражение: Петруха к ужасу своей матери и других оставшихся еще материнцев в разгул молодежного праздника совершает кощунственное действие – собственноручно поджигает свою старую избу.

Контраст между старым и новым в «Прощании» подчеркнут также с помощью использования музыки, взятой из различных культурных контекстов. Молодежь в начале праздника пытается танцевать под магнитофонную запись западного шлягера, но подошедшие на веселье материнские старухи перенимают музыкальную инициативу и веселье продолжается уже под исполненные вживую частушки, чей обценный характер еще больше повышает эротическое напряжение

происходящего. Символом чужой и чуждой культуры в Матере может служить трансляция развеселого выступления Аллы Пугачевой по старому и сломанному телевизору, стоящему на деревянном столе в материнской избе. Максимальный разрыв между локальным действием и глобальной перспективой происходящего передан в «Прощании» в эпизоде, где Дарья наблюдает в своей избе по убранному кружевными платками телевизору космонавтов, витающих в невесомости на борту космической станции, после чего весь экран занимают кадры Земли, снятой с максимально возможной дистанцией к местным проблемам – с космической орбиты. Музыкальная полистилистика (термин, распространенный в музыкальном дискурсе тех лет) «Прощания» кульминирует в фонограмме финальной сцены, в которой к хоровой музыке Альфреда Шнитке одновременно подмешиваются пятнадцать различных записей церковных песнопений.

В современном российском кинематографе эстетика «Прощания» нашла свое – пропущенное через призму постмодернистской игры с культурой – отражение в образах старух в фильме Ильи Хржановского «4» (2004). Грязные, пьяные, обценные, с искаженными чертами лица и нездоровым телом старухи у Хржановского – иронический комментарий к идеализированному традиционализму и возвышенной духовности материнских старух у Валентина Распутина и Элема Климова.

Литература

Банников, В. Нет памяти – нет жизни. – Тула: Молодой коммунар.– 1 марта 1983.

Петрушанская, Е. Вслед Альфреду Шнитке: о поэтике и горизонтах фонографии. – 9 ежегодная международ. конф. EVA 2006 Москва.

Сергеева, Т., Венгеровский, Б. Просто надо подойти ближе других // Искусство кино. – № 12. – 2003.

Fiona Björling. When the Film Is Better Than the Book // Russian Studies in Literature 40(3), 2004, p. 64–78.

Полеты во сне и наяву (1982)

Барбара Вурм

Первое слово – по крайней мере, в русской кинотрадиции, которую невозможно себе представить вне опоры на литературу – по праву принадлежит сценаристу. В данном случае Виктору Мережко: «Я для себя определял жанр сценария как трагикомедию. [...] Значит, в повествовании почти до самого конца должна быть легкость. Так я старался писать [...] Не решусь определить жанр фильма, но он несколько иной, по ощущению – утяжеленнее». На втором месте стоит мнение режиссера Романа Балаяна: «Я думаю, что историю нашего героя можно показать только через призму иронии, мобилизуя свое чувство юмора. Иначе это была бы удивительно претенциозная (пусть даже в комедийном ключе) картина с морализующим итогом: не делай так. И действительно, многие вещи были бы недопустимы».

Примечательно, что именно вопрос жанровой принадлежности картины «Полеты во сне и наяву» некогда занимал умы. Однозначное определение действия как комедии или трагедии – многое бы упростило. А так, зритель оставался один на один с героем, чье поведение абсолютно не поддавалось логическому толкованию, причем речь шла не только о его личном состоянии, его идентичности, но в первую очередь о воздействии этого образа на общество.

Итак, трагикомедия. История, нигде не выпадающая из иронической рамки, но при этом начинающаяся мучительным сном и бессонницей и заканчивающаяся более-менее трагически – уходом героя от внешнего мира. Герой своего времени, Олег Янковский – высокий, стройный, молодежливый, невероятно привлекательный и грациозный, полный шарма и в то же время глубины – играет экранного антигероя Сергея Макарова. Три дня и три ночи включая его сороковой день рождения охватывает фильм и являет собой портрет натурального «мид-лайф крайзис».

Ночной кошмар указывает на присутствие латентного конфликта с матерью и становится поводом к ссоре с женой. Наташа не в восторге от его ментальных полетов к матери и еще меньше от того, что он среди ночи будит маленькую дочь Машу. Впервые Сергей получает импульс сделать то, что он теперь будет делать регулярно,

когда ситуация начнет эскалироваться и принимать решения станет невозможно: он убегает. То, что начинается со скандала в семье, то есть в частном пространстве, получает теперь продолжение в сфере общественного, на работе (при этом мы еще увидим, что вбирает в себя понятие «общественное» в применении к данной специфической, очень советской ситуации на работе). Сергей утверждает, что должен встретить на вокзале свою мать, и покидает на некоторое время рабочее место. В короткий промежуток времени его личная жизнь практически полностью расстраивается, так как тайное свидание со значительно более юной любовницей идет под откос из-за случайного появления жены, в результате чего Сережа оказывается брошенным на произвол судьбы обеими сторонами. Вернувшись назад в архитектурное бюро, Сергей признается в том, что солгал, и открывает своему шефу (фигурирующему то как «Коля», то как «Николай Павлович») и трем женщинам-коллегам с большой долей иронией свою печальную ситуацию. Следующая за этим публичная перепалка вокруг лжи и правды, лицемерия и ответственности совмещается со следующим скандалом: Сергей подает заявление об увольнении. За этим следуют (также неудачные) мини-появления в различных окружениях: в богемной компании его (бывшей) любовницы, которую он, разыграв обморок, на короткое время отвоевывает назад; в другой сцене он разгуливает по некой съёмочной площадке, откуда его выгоняет режиссер – Никита Михалков собственной персоной; у жены и ребенка его ожидает очередная катастрофа. С затуманенным сознанием он садится в товарный поезд и едет за город, где подвергается групповому избиению. Подобранный стрелочницей (образ, впечатляющий своей естественностью и реализмом!) Сергей возвращается в город, где продолжает свое «турне»: сначала он заходит к коллеге по работе (Людмила Гурченко), с которой у него когда-то был роман (разумеется, он знает, что она его все еще любит); затем попадает прямо на свадьбу, где царит обязательное для всех веселье, посещает свою дочь на детской площадке, но девочка скорее настроена продолжать игру; хочет повидать бывшую любовницу, однако та предпочитает наблюдать за своим новым возлюбленным, танцующим в ночи некое подобие брейк-дэнса, после чего герой заявляется в гости к Коле (сцена мужских разговоров бывших сокурсников за яичницей и водкой). Наконец наступает третий день, приглашающий Сергея к заключительному

шоу: сорокалетие празднуется за городом экзальтированной вечеринкой с ритуальным отпущением грехов, публичными объяснениями в любви, многократными признаниями, некоторыми разочарованиями и большим количеством эстрадных шлягеров. Веселье и откровения со всех сторон; в конце Сергей прыгает в озеро, вызывая смятение у оставшихся на берегу. Выбравшись наружу и добившись от окружающих скорее скептической, чем облегченной реакции, он, буквально входя в состояние регрессии, забивается в стог сена, закапывается в него, как зверь, и скулит. Подобные звуки он уже издавал в начале фильма, разбуженный своим сном..

Как отмечает Булгакова, «он провоцирует свое окружение агрессивным недоверием к сложившимся условностям, цинично и издевательски – нахлобченной шутовской шапкой перед горечью нереализованных надежд». Беспощадно конфронтируя с замалчиваемой согласно общественному консенсусу правдой, подавленными страстями и амбивалентными желаниями, а заодно и своим беспощадным, клоунски-трагическим поражением, этот антигерой предлагает ту же конфронтацию и зрителю, к началу 1980-х годов уже многократно прошедшему через различные испытания советскому гражданину, находящемуся как бы в последней фазе длящегося уже несколько десятилетий процесса оттаивания и замораживания и очутившемуся наконец на пороге последнего сражения с Системой. Именно в кинофильмах обнаруживаются радикальные примеры тематизации частного (в 1960-е годы), а также разоблачений общественных махинаций (1970-е). Сейчас речь шла сразу об обоих аспектах: слиянии (и сплетении) частного и публичного, в котором любой оптимизм по поводу будущего казался похороненным.

Именно здесь появляется неуверенность по поводу жанровой принадлежности. Ибо своим саморазрушительным поведением Сергей Макаров не только компрометирует и деконструирует самого себя. Его непрерывное паясничанье, его только на первый взгляд произвольная инфантильность, его почти сознательная ведомость служат не только перманентному самооголению; маски срываются и с лица других, а вместе с тем и всей Системы. Однозначно недостаточно говорить о комическом успехе или трагическом срыве героя, о провале не-являющегося-более-героем, о бегстве от идентичности и принадлежности. Было бы также ошибочным, рассматривать Макарова

исключительно в свете тех антигероев, которых кинематограф 1970-х мог еще разоблачать на основе их духовной незрелости, личной, общественной и гражданской безответственности, моральных промахов или пессимизма (т. е. недостатка идеализма). Трагикомедия не допускает этой возможности: «Именно в отказе от окончательного приговора – обвинительного или оправдательного – и есть позиция», – как говорит об этом Балаян. Никто не может здесь никого клеймить, не подвергая радикальному сомнению самого себя. Отсюда и ауторефлексивный жест – сцена на съемочной площадке: и здесь тоже нет «другого», незагрязненного порядка, и здесь тоже действуют условности системы.

«Полеты» Макарова сознательно охватывают все возможные плоскости сознания и бытия. Представление о «другой» жизни не остается заключенным в царстве фантазий и сновидений, оно также не переносится в воображаемую Зону «Сталкера» или во Вселенную «Соляриса», как у Андрея Тарковского. Сергей «летает» в настоящем, бесстыдно проникает в каждое социальное микрообразование (стучится в окна машин незнакомых женщин и т. д.), вмешивается. В отличие от Элема Климова, Константина Лопушанского или Тенгиза Абуладзе, апеллирующих – явно или подспудно – к скандалам советской истории, либо к актуальным или надвигающимся катастрофам (Афганистан, атомная угроза и т. д.), этот минималистический апокалипсис, полностью сосредоточен на одной персоне и ее жизни. Мережко и Балаян (при поддержке чрезвычайно удачной операторской работы художника полумрака и тумана Вилена Калюты, а также конгениальной «космической» музыки композитора Вадима Храпачева) рисуют абсолютно среднюю, реально-чрезвычайную ситуацию: обыкновенный экзистенциализм, если на то пошло. Мы имеем здесь дело с совершенно осознанным жанровым кино, по ту сторону знаменитых имен и авторских этикеток (Тарковский, Муратова, Герман). Хотя чеховские мотивы – фигура Макарова несет в себе черты разочарованности Платонова из одноименной пьесы – позволяют выявить связь с современным театром (Вампилов), а также с экранизацией Никиты Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), «Полеты во сне и наяву» расставляет совершенно иные акценты.

Балаяну удается – в отличие, например, от фильма «Родня», снятого в том же году Михалковым (также по сценарию Мережко!) – приглушить

истерический потенциал и гротескность, кроющиеся в безнадежности и абсурдности ситуации, «разгрузив» их с помощью значительно более subtilной инсценировки. Он не прибегает к социальной сказке, как Эльдар Рязанов в фильме-однодневке «Вокзал для двоих» или к эскапизму черного юмора, как созданная опять-таки в 1982 году комедия «Влюблен по собственному желанию» режиссера Сергея Микаэляна (и здесь главного героя играет Олег Янковский). Балаян вполне осознанно выстраивает систему отсылок и аллюзий со множеством музыкальных цитат и намеков на культовые фильмы того времени, чтобы также решительно дистанцироваться от них в стилистических нюансах и тональности.

«Полеты во сне и наяву» деконструирует знаки и ритуалы позднесоветской повседневности. «Мид-лайф крайзис» Сергея Макарова относится к целому поколению, достигшему в буквальном смысле слова осени жизни. Те, кто в фильмах Марлена Хуциева были еще молоды и полны энергии, приходят здесь – после долгих, упрямых духовных метаний, будучи, несмотря на абсолютную искренность, постоянно в плену ит и, в итоге, безрезультатных поступков – к вынужденному бездействию. Это не конец, Но решающий этап. Фаза, в которой обмороки хотя и имитируются, но тем не менее, являются настоящими. Каким бы непонятным ни был этот фильм для интернациональной публики, как утверждалось в 1982 году, когда он только вышел на экраны, самое позднее сегодня он заслуживает того, чтобы его заново открыли. При этом станет очевидным, что в отличие от многих названных выше фильмов именно здесь мы не увидим следов старения. Ибо подвешенное состояние, в котором «Полеты во сне и наяву» держат своего героя, а вместе с ним и нас, – так же исторически точно позиционировано, как и безвременно.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Балаян, Р., Мережко, В., Масловский, Г. Траектория полета // Искусство кино. – № 9. – 1983. – С. 72–87.

Bulgakova, O. Der neue Konservatismus // Christine Engel (hrsg.). Geschichte des russischen und sowjetischen Films. Stuttgart/Weimar 1999. S. 182–255.

Hänsgen, S. Vom Pathos des Aufbruchs zur kulturellen Selbstreflexion. Entwicklungstendenzen im sowjetischen Film von der zweiten Hälfte der fünfziger bis in die frühen achtziger Jahre. Dissertation. Bochum, 1990.

Чучело (1983)

Анастасия Денищик

«Это не наши дети!» – именно так в 1984 году написал в своем письме один из зрителей, выразив в короткой категоричной фразе все то агрессивное недоумение, которое испытали по поводу недавно вышедшего в прокат фильма «Чучело» не только чиновники из аппарата Госкино, отправившие картину больше чем на полгода «на полку», но и многие рядовые зрители. Причем это мнение выражает отнюдь не самое сильное из обвинений, прозвучавших в рамках широкой общественной дискуссии, которая развернулась вокруг фильма на страницах различных изданий: «такого, как показано в фильме, быть не может», «где нашли таких детей?», «гнусный пасквиль, насквозь фальшивый вестерн», «ку-клукс-клан в готовом виде». Многие требовали фильм «снять с проката», а самого режиссера «за решетку посадить».

Фильм «Чучело» – последняя режиссерская работа Ролана Быкова. Он был снят по сценарию, который режиссер написал совместно с Владимиром Железниковым, автором одноименной повести. В одном из интервью Железников рассказывал, что в основу книги легла реальная история, произошедшая с его племянницей. И первоначально по этой истории был написан киносценарий, отданный на киностудию им. Горького еще в августе 1976 года. Сценарий вызвал яростный отказ со стороны Бориса Павленко, в то время первого заместителя председателя Госкино СССР, который сказал: «Эти фашиствующие дети никогда не будут на нашем экране!» Железников переработал киносценарий в повесть, которая была издана в 1981 году в журнале «Пионер» в сокращенном виде и под измененным названием («И всего-то несколько дней»), а через год – отдельной книгой, в издательстве Детская литература. Эта книга и попала в руки Быкова, по его словам, совершенно случайно.

Фильм, сценарий которого практически буквально следует канве повести, рассказывает об истории двенадцатилетней школьницы Лены Бессольцевой. Она переехала в небольшой провинциальный городок к бабушке и пришла учиться в новую школу, где сразу получила прозвище Чучело. В течение нескольких дней коротких осенних каникул Лена переживает драматический конфликт с одноклассниками. Всю первую

четверть школьники зарабатывают деньги на поездку в Москву. Но поездка срывается из-за того, что классному руководителю становится известно об их спланированном побеге с урока в кино. Об этом ей рассказывает один из учеников, Дима Сомов. Когда раздосадованные школьники выясняют, кто же из класса их предал, Лена, влюбленная в Диму и ставшая невольным свидетелем его разговора с учительницей, берет вину на себя. Одноклассники решают наказать Лену за предательство, объявив ей бойкот. Но бойкот превращается в настоящую травлю, которая заканчивается символическим уничтожением Лены – ее чучело сжигают на костре.

Повествование в фильме представлено в виде серии последовательных флэшбэков, реконструирующих историю, произошедшую с Леной. Эту историю Лена рассказывает бабушке, который привел ее домой после того, как отбил у одноклассников, избивавших ее ногами на пристани. Интересной особенностью такой структуры повествования является то, что Лена, по сути, выступая фактическим рассказчиком истории, а значит и ее непосредственным автором, на уровне фильмической формы остается лишь одним из ее участников. Во всех эпизодах, представленных в виде флэшбэков, нет практически ни одного плана, репрезентирующего взгляд Лены. Камера, в прямом смысле лишив Лену голоса, занимает позицию отстраненного, бесстрастного наблюдателя, «объективно» фиксируя и представляя в равной степени, как эмоциональное состояние Лены (многочисленные крупные планы), так и различные сцены, которые разыгрываются как с ее участием, так и без него. Единственным исключением становится эпизод сожжения чучела. В нем абсолютное большинство планов горящего чучела передает субъективный взгляд героини, в том числе и за счет монтажа с крупными и сверхкрупными планами лица Лены. Благодаря этому приему, мы видим костер и чучело глазами Лены, вместе с ней оказываясь на этом символическом жертвенном костре.

Ролан Быков, обозначивший свою авторскую позицию и ответивший на наиболее острые вопросы зрителей в статье «До и после “Чучела”» в 9-м номере журнала «Юность» за 1985 год, в качестве одного из основных достижений фильма отмечал создание абсолютно нового кинообраза ребенка, сочетающего «силу мужества и добра», задающего «новое лицо» чистоты и наивности. Здесь, конечно, речь идет об образе Лены Бессольцевой, которую в фильме сыграла Кристина Орбакайте.

По словам Быкова, поиск исполнительницы на роль главной героини стал самым сложным этапом подготовки съемок. Быков искал на роль Лены «девочку наивную, с распахнутыми в мир глазами». Через кастинг прошли около 17 тысяч детей. В конце концов, после вторичных проб и значительной трансформации образа главной героини на роль была утверждена Орбакайте.

«Некрасивое, но прекрасное существо», – как выразился о ней режиссер, Лена Бессольцева обретает красоту не тогда, когда решает «стать красавицей» и делает себе взрослую прическу. В некотором смысле ее особая красота («некрасивость» твоего лица прекраснее самых совершенных лиц», – пишет Быков) имеет монтажную природу – она возникает на монтажном стыке, сталкивающем крупные планы лица Лены и сверхкрупный план живописного портрета ее прабабушки, с которого старик Бессольцев ватным тампоном нежно счищает пыль, раскрывая (в иконописном смысле) ее лицо. Такое использование сопоставления крупного плана героя и живописного портрета – отголосок излюбленного приема кинематографа оттепели (один из ярких примеров – «Июльский дождь» Марлена Хуциева), для которого одна из программных задач состояла как раз в поиске нового типа кинорепрезентации героя. В этом контексте интересен еще один, хронологически более ранний эпизод фильма. В сцене, следующей практически сразу за признанием Лены в мнимом предательстве, Лена и Димка Сомов остаются в классе вдвоем, между ними будто бы происходит та самая очная ставка, о проведении которой позже так будут ратовать их одноклассники. Камера, представляющая в данном эпизоде взгляд Сомова, зафиксировав крупный план лица Лены, начинает медленное круговое движение, смещаясь вместе с лицом вокруг одной оси, немного опускаясь и понижая ракурс. Длиннофокусный объектив слегка размывает фон, выделяя рельефное лицо. Камера останавливается прямо напротив окна, из которого падает яркий свет, заливая голову актрисы и «ослепляя» как объектив, так и того, кто стоит за ним – Диму Сомова, подлинного «предателя». В течение нескольких секунд работа камеры внутри кадра превращает Лену из обычной девчонки со смешными косичками в ангелоподобное существо. Не выдержав ослепляющего действия этого нового образа, Дима выбегает из класса.

Лена, последняя из Бессольцевых, обретя невероятное сходство с портретом прабабушки (которое усиливается, когда девочка стрижется наголо), буквальным образом встраивается в линию своего старинного рода, представленного живописными портретами, которые коллекционирует ее бабушка. Символически предав бабушку в начале истории для того, чтобы войти в коллективную «семью» класса, но, впоследствии раскаявшись, Лена возвращается в лоно родной семьи. Так, популярная для советского кино тема отречения от родителей, обретает в фильме новую интерпретацию. В этом контексте школьный конфликт между Леной и ее одноклассниками – это в буквальном смысле столкновение идеологии агрессивного коллективизма и христианских ценностей.

Тем не менее можно говорить о том, что наиболее значимой находкой «Чучела» стал как раз не образ Лены Бессольцевой, а образ «не наших детей» – шокирующий и отталкивающий образ ребенка, представляющего собой угрозу не только для сверстников, но и для взрослых. Один из самых ярких эпизодов фильма – дети, плотной группой бегущие прямо в объектив в сцене погони за Леной на железнодорожном мосту, где камера установлена в крайне низкой точке. Кажется, еще мгновение, и они растопчут камеру, а вместе с ней и зрителя.

«Организованная банда малолетних преступников во главе с главарем», «группа озверевших хулиганов», «стая озлобленных зверенышей», – так описывали одноклассников Бессольцевой современники. В этом смысле «Чучело» – один из первых фильмов, отразивших трансформацию политики репрезентации детства в советском кинематографе. Этот новый тип репрезентации детства, лишенный флера невинности и пафоса «детской» мудрости, столь характерных для советского кино предшествующих эпох, становится в течение следующего десятилетия до такой степени популярным, что критики говорят о возникновении так называемой «новой конъюнктуры», для которой «остро-социальные» аспекты жизни детей и молодежи отныне предстают как новый аттракцион, добавляющий саспенса в привычные сюжеты на школьные темы (здесь достаточно вспомнить несколько фильмов: «Игры для детей школьного возраста», 1986, Лейды Лайус и Арво Ихс; «Дорогая Елена Сергеевна», 1988, Эльдара Рязанова; «Шут», 1988, Андрея Эшпая; и др.). В одной из

статей 1984 года Быков даже специально оговаривает: «Действующие на экране дети – наши дети. Они такие же милые, как наши с вами чада, так же обаятельны, так же умны и так же талантливы – но именно они будут в фильме жестоки, тупы и эгоистичны».

Отныне дети, для которых не существует «ни любви, ни тоски и ни жалости» (рекламный слоган фильма «Сволочи», 2006, реж. Александр Атанесян) – будут репрезентировать самую настоящую угрозу для мира взрослых, угрозу, несущую опасность реального физического уничтожения.

Литература

- Быков, Р. До и после «Чучела» // Юность – 1985. – №9(364). – С.84–105.
- Быков, Р. Это наши дети // Аврора – 1984. – № 8. – С. 117–122.
- Железнова, Н. Голос тревоги нашей. Ролан Быков и его фильм «Чучело» // Литературное обозрение. – 1985. – № 2. – С. 80–86.
- Нусинова, Н. «Теперь ты наша». Ребенок в советском кино. 20–30 годы // Искусство кино. – 2003. – № 12. – Available online [5.04.08] – <http://www.kinoart.ru/magazine/12-2003/analysis0312/nusinova0312/>
- «Спасибо за Вашу любовь и беспокойство...» Из писем Ролану Быкову // Литературное обозрение. – 1985. – № 2. – С. 81–85.
- Фишкин, И. Гид по стране детства. Интервью с В. Железниковым // Ролан – 2005. – №8 (53). – Available online [5.04.08] [http://www.paradis-egroup.ru/rolan_magazine/?issue=2005108%20\(53\)&article=779892](http://www.paradis-egroup.ru/rolan_magazine/?issue=2005108%20(53)&article=779892)

Парад планет (1984)

Лафиса Листюткина

Фильм «Парад планет» режиссера Вадима Абдрашитова по сценарию Александра Миндадзе вышел на экраны в 1984 году, на изломе исторического времени: в марте 1985-го Политбюро ЦК КПСС возглавил Михаил Горбачев. На этом советская эпоха кончилась, хотя СССР просуществовал еще шесть тревожных лет в ожидании глобальных, «космических» перемен. Название фильма позволяет широкую трактовку. Эпиграфом к нему могли бы стать строки Евгения Евтушенко:

Людей неинтересных в мире нет.
Их судьбы – как истории планет.
У каждой все особое, свое,
И нет планет, похожих на нее [...]
У каждого – свой тайный личный мир.
Есть в мире этом самый лучший мир.
Есть в мире этом самый страшный час,
Но это все неведомо для нас.

Жанр фильма, по цензурным соображениям проходившего когда-то под рубрикой «фантастика», точнее всего определяется сегодня как философская притча о кризисе середины жизни. Эта тема была популярна в советском кинематографе 1980-х годов (самый известный пример – фильм Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву» (1982), где накануне своего сорокалетия герой мучится теми же вопросами, что и в «Параде планет»). При чем же тогда фантастика? Может, это отсылка к визуальной стилистике «Парада планет»? Символическое и абстрактное как фантастическое? Но тогда почти все фильмы Ингмара Бергмана надо причислить к этому жанру. Скорее всего, у чиновников Минкульта были трудности идеологического порядка. Личный кризис героев в «Параде планет» проецируется на космическое, бесконечное, непознаваемое, трагическое и бессмысленное. Все эти категории в тогдашнем официальном языке описания были неприменимы к

советской действительности. Разве что в фантастических фильмах допускалось создавать такие конструкции, обозначив самим жанром, что все это не имеет никакого отношения к реальности.

«Парад планет» очень четко делится на три части: пролог (его действие происходит в Москве); военные учения где-то в подмосковной глубинке; и наконец осмысление жизни и судьбы во время долгого пути домой. Сюжет военных сборов создал фокус, в котором пересекаются свобода и необходимость, интимное и социальное, символическое и реальное, игровое и обыденное. Мужчины в «переходном возрасте», живущие в переходную эпоху, отправляются в путешествие по своему прошлому. «Последний призыв» выбивает их из рутины повседневного существования и приобретает характер возрастной инициации: после призыва они символически переходят в другую жизненную фазу – позади остается молодость, на горизонте уже маячат старость и смерть.

В прологе намечается общая эмоциональная тональность и задаются философские рамки повествования: человек лицом к лицу с Универсумом. Не с социумом, а с бесконечностью пространства и времени, в которую он произвольно заброшен и которую не в состоянии ни понять, ни обзреть, ни изменить. В бесконечности не действуют те условные смыслы, которые люди придают своей жизни в социальной среде. Космос по определению отменяет любой идеологический и религиозный дискурс. Человеку не остается никакой другой позиции, кроме созерцания. А созерцая бесконечность, он может думать только о своей собственной смертности. Ощущение классического саспенса, остротности, растерянности сообщается зрителю с самого начала. В прологе не сразу понимаешь, что действие происходит в астрофизическом институте. Кинокамера курсирует вокруг огромных приборов, но вне контекста они не опознаются как телескопы. Зритель гадает, что происходит? Люди в белых халатах серьезны и сосредоточены, они смотрят в окуляры, на столах компьютеры, ведутся записи – может, это онкологическая клиника?

В роли главного героя, астрофизика Германа Костина – Олег Борисов. Это актер-минималист, он мобилизует зрителя на напряженное внимание к нюансам и полутонам. Его лицо меланхолично, углы губ опущены. Эмоциональные реакции заметны разве что во взгляде. В своем недавнем интервью сценарист Миндадзе сказал: «Олег Борисов

обогащал любой материал, играл больше, чем написано. [...] Его герой внешне живет одной жизнью, а внутренне – другой. Изобразить это под силу не каждому актеру».

Военные сборы – это ролевая игра в войну для поддержания у резервистов боевой формы. В силу обстоятельств герои образуют мужской союз, его ядро – четверо ветеранов, они знают друг друга по предыдущему призыву, затем к ним присоединяются двое других «бойцов», а по пути домой, на острове, еще и Робинзон-лодочник, сбежавший от цивилизации. Их становится семеро – магическое число, в кинематографе связанное с брендом «Великолепная семерка».

К игровой условности самой войны прибавляется условная «гибель» героев в первый же день боевых действий. Они больше не числятся в сценарии разрываемой операции, командование отпускает их на свободу. С этого момента начинается роуд-муви, узловое пространство которого сталкивают героев с жизненными этапами их прошлого и будущего. Пространство путешествия насыщено символами, визуальный ряд стилизуется как параллельный мир, как зазеркалье, в котором смотришь на себя со стороны и знаешь заранее, что будет дальше. Мужчины попадают сначала в загадочный город женщины, где они повторяют ритуалы молодости: вглядываются в представительниц противоположного пола, как будто никогда раньше их не видели, выбирают и «присваивают» их, а потом, в разгаре эротических игр, бросают избранниц посреди реки и уплывают клином на дикий остров, где коротают ночь вокруг костра, делясь друг с другом своими сокровенными мыслями о прожитой жизни.

У всех трех частей – пролога, «войны» и возвращения – разный ритм и собственный акустический образ: это либо шумы, либо музыка, а иногда напряженная пауза. Звуковой ряд то совпадает с визуальным, то контрапунктирует с ним. Работа композитора Вячеслава Ганелина заслуживает самостоятельного исследования. Он создал запоминающийся саундтрек из собственной музыки, траурного скерцо из 7-й симфонии Бетховена и энергетического, тревожного фрагмента из 8-й симфонии Шостаковича. Наиболее интересная часть саундтрека – шумовые эффекты. Это вздохи, шепот и шуршание в «городе женщин», и то же самое, но уже с иным звуковым наполнением в эпизоде на старом кладбище, когда навстречу «семерке» бесконечным потоком идут как бы восставшие из могил покойники, празднично облаченные

во все черное, тихие, торжественные – но уже по ту сторону земного бытия. То, что далее на эпизод в доме престарелых накладывается бравурная, энергетическая музыка Шостаковича, кажется нелогичным, но по какому-то таинственному закону снятия противоречия именно эта музыка органически совпадает с действием.

Постоянным фоном и референтом действия в «Параде планет» выступает Универсум. Но Универсум – это абстрактное понятие. Универсум не имеет визуального эквивалента. Оператору не на что было направить камеру и снять. Ему пришлось искать изобразительный язык, указывающий на атрибуты бесконечности, вечности и непостижимости, присущие Универсуму. Разумеется, что представителем всего этого выступает звездное небо и планета Земля как часть мироздания. Звездное небо в прологе позитивистски прозаично, расколдовано. Оно объект для рассматривания и изучения астрофизиков, материал их рутинного труда. Они направляют на него свои приборы, просчитывают его на компьютерах. На природе, в палатке, у костра, в лесу и на середине реки звездное небо обрушивается на героев со всей его первозданной магией. Приобщение к чуду достигает кульминации в сцене созерцания парада планет: обитатели дома престарелых, профессионал-астрофизик Костин, его друзья сами образуют как бы звездную россыпь, когда камера с высоты птичьего полета смотрит на поляну, где они все собрались. Меняя перспективу от звездного неба к людям и от людей – к небу, камера создает меж ними эффект «изоморфности»: и те, и другие одиноки, суверенны и непостижимы. Разница лишь в том, что люди смертны, и они знают об этом.

От начала до конца несущей конструкцией кадров являются «векторы смотрения». Траектории взглядов образуют кристаллическую решетку, которая держит внимание зрителя. Взгляды – это паузы, когда зритель миметически начинает сам изо всех сил всматриваться в экран. В прологе «вектор смотрения» направлен вверх, туда, где небо препарировано астрофизическими приборами. Почти никто не смотрит по горизонтали, друг на друга. Это меняется после того, как герои получают повестки. Они пылливо фиксируют друг друга взглядом: кто как изменился за два года? На «войне» у них нет лиц, нет глаз, они бегут вместе с другими солдатами в противогазах и с комплектом амуниции, тяжело топая сапогами. И опять смотрят на мир через приборы – наводят на цель дальнобойную пушку, по контуру чем-то

похожую на телескоп, следят в бинокль за траекторией снарядов и за передвижением военной техники «противника». На женщин и стариков они смотрят глаза в глаза. С близкого расстояния. Камера крупным планом выстраивает портретную галерею созерцаемых. Что пытаются увидеть в них мужчины? То, что ускользнуло от понимания, чего не рассмотрели в своих подругах и женах? Или в стариках – своих, уже отошедших в мир иной, родных и близких? Самих себя в недалеком будущем? В последней сцене, у беседки в парке, когда все лица и глаза обращены к небу, уж не Творца ли они хотят узреть в глубине мироздания, где происходит чудо из чудес – парад планет, который бывает раз в тысячу лет...

Литература

Миндадзе, А. Парад планет. Сценарий // Искусство кино – № 10 (1983). – С.167–190.

Лазарева, Н. Парад планет // Советский экран. – № 2 (1984). – С. 10–11.

Lawton, A. Kinoglasnost. Soviet cinema in our time. Cambridge University Press, 1992.

Завещание профессора Доуэля (1984)

Владимир Вельминский

Мишелю Фуко принадлежит следующее наблюдение: «Человек, как без труда показывает археология нашей мысли, – это изобретение недавнее». Этой идее следует также знаменитое пророчество Фуко о том, что человек когда-нибудь исчезнет, как лицо, нарисованное на прибрежном песке. Надо отметить, что этот прогноз был впервые выведен не из археологии знания Фуко, а уже 130 лет до этого занимал Чарльз Дарвин. Сидя в прибрежной бухте на Огненной Земле и размышляя об исчезновении человека, Дарвин изучал морские растения и обнаружил в них полипов, улиток, ракообразных, моллюсков и рыб. Здесь Дарвин разработал свою теорию приспособляемости к условиям среды посредством варьирования и естественного отбора и объяснил эволюционное развитие всех организмов и их разделение на виды. Когда Леонид Менакер, режиссер фильма «Завещание профессора Доуэля», в первой сцене показывает, как накатывающиеся на берег морские волны стирают все следы людей, животных и насекомых, вписанность фильма в контекст теории эволюции становится максимально очевидной.

Речь идет об относительно поздней экранизации – фильм был снят в 1983 году и вышел год спустя на экраны – знаменитого сюжета, созданного писателем Александром Беляевым. Напечатанный в 1925 году в журнале «Всемирный следопыт» рассказ «Голова профессора Доуэля» повествует о голове ученого, в которой после его смерти с помощью различных аппаратов и препаратов поддерживают жизнь или, вернее сказать, мысль. То, что Беляев, считающийся основателем советской научно-фантастической литературы, особенно интересовался этой темой, объяснимо его биографией: после плеврита Беляев был прикован к инвалидной коляске. Новость о том, что советский физиолог Сергей Брюхоненко в 1926 году разработал, запатентовал и успешно опробовал на собачьих головах аппарат для переливания крови несомненно дошла и до Беляева. Это обстоятельство, вероятно помимо прочего, побудило Беляева в 1936 году расширить ставший достаточно популярным рассказ до размеров романа.

Уже в предисловии к рассказу Беляев поясняет свой художественный метод и творческую задачу в диалоге с читателем. При этом происходит

дискуссия о распределении соответствующих компетенций, о дуалистическом напряжении при описании естественнонаучных открытий и вымышленных изобретений:

Многим читателям «Всемирного следопыта», вероятно, известны успешные опыты современной медицины в области пересадки тканей. [...] Эти опыты натолкнули ученых на мысль: не могут ли ткани человеческого (и животных) тела жить отделенными от тела, если их снабжать необходимым для жизни питанием. [...] Помещаемый ниже рассказ и посвящен этой теме: оживления человеческой головы. Пока это только «научная фантастика». Это – смелый прыжок в «завтра». Но эта фантастика стоит на линии научных открытий сегодняшнего дня. Она является лишь как бы логическим завершением того пути, куда ведут уже проделанные опыты в этой области.

Именно этот постулат о «логическом завершении» и подхватывается в фильме. Наряду с его вовлеченностью в художественную форму, представляющую собой своеобразный гибрид знания и визуальности, в которой одно без другого перестало бы быть функциональным, возможно понимание фильма и под другим поэтологическим углом, а именно с точки зрения эстетики восприятия. Ведь если категории знания невозможно помыслить независимо от поэтологических приемов и в то же время «поэтика кино» также не может быть понята в отрыве от теории познания, то это одновременно создает определенную сферу, в которой граница между художественными фильмами и наукой представляется предельно проницаемой. Именно этому моменту в «Завещании профессора Доуэля» уделяется особое внимание: в обращенном к сенсорике киноязыке, позволяющем предметам манифестировать себя напрямую, демонстративно фиксируются и визуализируются те моменты, в которых различные мыслительные процессы явно соединены друг с другом, принимая форму фантастических химер.

Так, режиссер Менакер очевидно нацелен на повествование, проецируемое на экран в виде экспериментального мыслительного процесса и фокусирующееся на том, чтобы проникнуть в повседневнопрактический, не ограниченный рамками фильма контекст, в котором мышление мыслится по-новому. Фильм, как и его литературные предшественники, рассказывает об одержимом карьерой ученике профессора, который после смерти своего учителя хочет добыть

формулу субстанции, делающей возможной не только жизнь после смерти, но и по-новому определяющей процесс сотворения видов. По этой причине голова Доуэля подключается к читающей мысли машине, визуализирующей процесс мышления профессора. И хотя расшифровка формулы не удастся, что означает для головы приближающийся конец, зрителю в поэтических, экспериментальных образах демонстрируется «завещание» Доуэля: «Вся моя жизнь была посвящена науке, так пусть и моя смерть будет ей служить». В этом завещании становится очевидным не что иное, как борьба против эволюционного исчезновения. В соответствии с этим Доуэль, будучи еще целиком живым, отдает предпочтение тому, чтобы в его теле копался «друг-ученый» нежели «могильный червь». И именно это мы и видим в фильме.

Фильм однозначно следует традиции классических фильмов о «сумасшедших ученых» 1950–1960-х годов, таких как «The Man Without A Body» / «Человек без тела», «Donovan's Brain» / «Мозг Донована» или «The Brain that Wouldn't Die» / «Мозг, который не умрет». Однако становится очевидным, что Менакер намеревался не просто проиллюстрировать и тем более пересказать накопленные знания на основании «случая из практики». «Завещание профессора Доуэля» отчетливо демонстрирует, что в случае подобного обращения к фиктивным научным концептам затрагиваются прежде всего формальные параметры визуальности.

В первую очередь, кинематографические средства и временная последовательность повествования обнажают решающие смысловые слои и делают возможным визуализированное прочтение мыслительного процесса. И действительно, проигрывание киноплёнки приближается здесь к своего рода «бессознательному» мышлению посредством того, что отдельные кадры фигурируют в рамках эллиптического, в своей тенденции дефигурирующего синтаксиса, в котором символические связи очевидно растворяются. В связи с этим приемом можно говорить о детерриториализации мышления, порождающей поэтическую визуальность. При этом окружающий мир не координируется и не контролируется обозревающим взглядом, а вдруг предстает со всей очевидностью в вещах, активизирующих в нас процесс познания. Универсальная компетентность фильма проявляется как раз в том, как подобные модели мышления принимаются и посредством реинтеграции и повторения формулируются заново. Благодаря этому, фильму удастся

превратить многочисленные песчинки мышления в массивную скалу, способную выдержать напор безжалостных морских волн, по крайней мере на протяжении одной эпохи.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

- Беляев, А. Голова профессора Доуэля. Собр. соч. в 8 т. – Т. I. – М., 1963.
Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – СПб. – 1994. – С.404.
Baudrillard, J. Agonie des Realen. Berlin, 1978.
Borck, C. Hirnströme. Eine Kulturgeschichte der Elektroenzephalographie. Göttingen, 2005.

Мой друг Иван Лапшин (1984)

Беттина Ланге

Действие фильма Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» происходит в вымышленном провинциальном городе Унчанске. В прологе и эпилоге, а также в нечастых комментариях за кадром мы слышим голос рассказчика. С ностальгическими интонациями он рассказывает о событиях времен своего детства, относящихся к одной из зим середины 1930-х годов – отчасти на основе личных воспоминаний, отчасти по рассказам отца. В настоящем он уже старый человек: повествование ведется в 1983 году.

Эпизодические происшествия, о которых сообщает рассказчик, складываются в фрагментарное действие, объединенное фигурой комиссара уголовного розыска Ивана Лапшина. Лапшин живет с рассказчиком и его отцом в одной коммунальной квартире. Он ухаживает за актрисой Наташей Адашовой, получившей ангажемент в местном театре. Признавшись Адашовой в любви, он узнает, что она любит его друга, журналиста Ханина. Но только что овдовевший Ханин не отвечает ей взаимностью. После смерти жены он пытается покончить с собой. Чтобы отвлечь Ханина и дать ему материал для статьи, Лапшин берет его с собой на облаву, в ходе которой должен быть обезврежен главарь одной из бандитских групп. Во время облавы Ханин по собственной неосторожности получает ножевое ранение. В ответ на это Лапшин прибегает к самосуду и расстреливает преступника. В финале Лапшин и Адашова остаются каждый со своей неустраиваемой любовью, в то время как Ханин отбывает в Москву. Фильм завершается ностальгирующим комментарием рассказчика.

«Мой друг Иван Лапшин» был снят в 1983 году, но в прокат попал только в 1985-м. После того как более ранние фильмы Германа либо пали жертвой цензуры, либо не были замечены публикой, «Иван Лапшин» впервые принес режиссеру широкое признание. Фильм стал кинособытием и открыл развившуюся впоследствии в перестроечном кино тему сталинского террора тридцатых и сороковых годов.

Кинокритике и зрителям в первую очередь бросилась в глаза «реалистическая», детальная реконструкция атмосферы тридцатых годов, противопоставленная своим натурализмом идеализированным образам

сталинского кино. Действие фильма базируется на рассказах писателя и работника уголовного розыска Юрия Германа, отца режиссера. Алексей Герман воссоздал в студии квартиру своего отца, изучил для диалогов старые протоколы допросов и просмотрел сотни фотографий, на основе которых он оформил интерьеры и инсценировал характерные для того времени типажи. Документальный характер фильма проявляется также и в его стилистике: многие сцены сняты при недостаточном освещении, пленка выглядит старой и выцветшей.

В отличие от фильмов периода оттепели, где герой получает метафорическое значение как исторический тип, в фильме Германа нет персонажа, который говорил бы от имени коллектива и истории. Намеченные линии сюжета – любовный треугольник и охота Лапшина за уголовниками – не получают окончательной развязки и остаются неразвитыми. Вместо этого фильм выдвигает в поле зрения случайные, частные и второстепенные элементы истории. Действие фрагментарно и непоследовательно. Все новые дополнительные фигуры, сюжетные линии и детали, казалось бы, произвольно выходят на передний план. На важную для целостности действия информацию и события и часто дается только легкий намек, переходы между эпизодами кажутся ассоциативными. В этом фокусировании на частном и случайном критика также увидела в первую очередь «эффект реализма», взгляд на конкретные, обиденные истории по ту сторону мифологически приподнятых образов соцреалистических киногероев. Документальная стилизация Алексея Германа стала образцом для молодых режиссеров перестройки.

В фильме «Мой друг Иван Лапшин» присутствуют утопические мотивы тридцатых годов, как, например, идея перевоспитания или метафора будущего как цветущего сада. Эти мотивы, однако, контрастируют с лишенным иллюзий взглядом на сталинское время, который мог стать достоянием публики только в эпоху перестройки. Адашова участвует в спектакле о перевоспитании, а Лапшин верит, что как только ему удастся очистить город от преступников, сталинская утопия цветущих садов имеет шанс стать реальностью. Но опустошенные пейзажи и убогие барачные поселки раскрывают иллюзорность веры героев в счастливое будущее. В финале фильма на первый взгляд безобидная игра слов намекает на то, что Лапшин сам, возможно, стал жертвой сталинистских «чисток». Дальнейшая судьба

Ханина и Адашовой также остается неизвестной. Рассказчик упоминает, что его история будет иметь печальный конец, и зритель может только предполагать, что их тоже коснулись репрессии.

Такие киновееды, как Михаил Ямпольский, Оксана Булгакова или Бенъямин Рифкин, рассматривают фильм «Мой друг Иван Лапшин» в меньшей степени как реалистичный портрет эпохи тридцатых годов, а в большей – как полемику с картиной истории, транслируемой в советском кино, и различными концепциями памяти. В фильме изначально соседствуют две перспективы: воспоминания рассказчика, который знает исход событий, и точка зрения героев, верящих в счастливое будущее. В то время как Булгакова и Рифкин выдвигают на передний план различие между личным воспоминанием и официальной картиной истории, Ямпольский указывает на еще более далекоидущее разветвление нарративной точки зрения. Уже в прологе фильма голос закадрового рассказчика и визуальная перспектива расходятся. Блуждающая по квартире камера, сопровождаемая голосом рассказчика и представляющая, судя по всему, его субъективное восприятие, в конце концов останавливается на старике перед печатной машинкой – очевидно самом рассказчике, записывающем свою историю. Этот кадр застывает, превращаясь в фотографию, и желтеет, прежде чем начинается действие фильма. Такие внезапные скачки нарративной перспективы – от субъективной к документальной, от внутренней к внешней – происходят многократно. Первая сцена основного действия, относящегося к 1930-м годам, имеет эффект метафоры, предвещающей повествовательную стратегию всего фильма: рассказчик (в этой сцене еще ребенок) спрашивает: «Кто говорит?» Вопрос относится к человеку на другом конце телефонного провода, но при этом взгляд мальчика направлен прямо в камеру, на зрителя. На протяжении всего фильма вопрос, от чьего имени ведется повествование и чьими глазами зритель смотрит на описываемые события, каждый раз ставится заново.

Воспоминание, реконструируемое в «Иване Лапшине» Алексея Германа и находящееся в конфликте с символикой и нарративной структурой официального советского исторического фильма, может быть описано термином Алейды Ассманн «память поколений». Частные воспоминания, согласно этой концепции, не изолированы, а всегда являются частью более широкой социальной памяти. Воспоминание каждого отдельного индивида вплетено в общую память, охватывающую

воспоминания, позиции и мировоззрения трех поколений. При этом отложившееся в памяти, пережитое и услышанное накладывается друг на друга, что приводит к сдвигу профиля воспоминаний с каждой новой сменой поколений: позиции, которые когда-то были решающими, перемещаются с центра на периферию. Подобно рассказчику, который в прологе «Ивана Лапшина» сообщает, что его рассказ состоит из личных воспоминаний и историй его отца, меняющиеся перспективы повествования указывают на непрочность индивидуальной памяти, черпающей из других источников. Воспоминания рассказчика, изначально фрагментарные и неоформленные, получают в его рассказе задним числом форму и структуру, объединяющую отдельные куски.

Чередую внутреннюю и внешнюю точку зрения, настоящее и прошлое и не в последнюю очередь данные в воспоминании образы и документальную реконструкцию, «Мой друг Иван Лапшин» подвергает сомнению состоятельность различных исторических концепций советского кино. Фильм не только развивает антитезу по отношению к монументальному историческому кинематографу сталинского времени, но также и полемизирует с фильмами периода оттепели, стремящимися отразить перспективу отдельного индивида, «маленького человека» в противовес к «большой» политической истории. Индивид со своими воспоминаниями и своей идентичностью в «Иване Лапшине» хрупок и многослоен. Даже зная о преступлениях сталинизма, рассказчик остается дитем времени, в котором он вырос и сформировался. Проблема значения сталинского прошлого для настоящего, занимавшая советский фильм начиная с оттепели, получила в «Иване Лапшине» новое измерение. Герман отошел от распространившегося после оттепельного периода противопоставления индивидуальной и политической картин истории и отказал историческому фильму, несмотря на использование документальной стилистики, в претензии как на историческую аутентичность, так и на непредвзятое, частное восприятие. Каждая рассказанная история неизбежно будет носить характер более поздней реконструкции – вывод, для которого Алексей Герман нашел в своем фильме мастерский киноязык.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Карачан, Л. Происхождение // Искусство кино. – № 1. – 1987. – С. 83–97; № 2. – 1987. – с. 75–94.

Стишова, Е. Близкое прошлое // Искусство кино. – № 6. – 1985. – С. 46–47.

Ямпольский, М. Дискурс и повествование // Киносценарии. – № 6. – 1989. – С. 175–189.

Assmann, A. Vier Formen des Gedächtnisses // Erwägen Wissen Ethik. Heft 2, Jg. 13, 2002, s. 183–190.

Bulgakova, O. Die Rekonstruktion der intimen Erinnerung in den Filmen von Aleksej German // Engel, Christine (hrsg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart, 1999. S. 236–239/

Rifkin, B. The Reinterpretation of History // Slavic Review, 51 (3), 1992. P. 431–447.

Иди и смотри (1985)

Маркус Штиглеггер

«Иди и смотри» – единственный фильм Элема Климова, вышедший на экраны без купюр и ограничений со стороны властей. Так же, как и в с своей предыдущей картине «Агония» (1978, вып. 1985), повествующей о закате царской династии и подвергнутой поначалу остракизму, режиссер снова обратился к исторической теме. «Иди и смотри» – это военный фильм, снятый с перспективы подростка и рассказывающий о леденящих душу событиях, пережитых мальчиком Флерой (Алексей Кравченко), в Белоруссии времен Второй мировой войны. В основу фильма легли произведения Алексея Адамовича «Хатынская повесть» и «Каратели».

Немецкие войска отступают и в рамках политики «выжженной земли» проводят массовое уничтожение гражданского населения. Нашедший ружье Флера собирается присоединиться к партизанам. Партизаны не воспринимают его всерьез и, отправившись на операцию, оставляют в лагере вместе с девушкой Глашей (Ольга Миронова). Преодолевая начальную робость, молодые люди постепенно проникаются доверием друг к другу. Их сближение прерывается налетом десантных войск противника, которые разрушают партизанский лагерь. Флере и Глаше чудом удается бежать. Вместе они отправляются на поиски семьи Флеры, однако дом покинут. На заднем дворе сложена груда обнаженных трупов. Одиссея Флеры продолжается сначала на острове, где нашла убежище группа беженцев, и наконец, в деревне, жители которой подвергаются издевательствам и уничтожению со стороны солдат СС в ходе эскалирующей на глазах сцене массовой бойни. Людей загоняют в деревянную церковь и сжигают. Кроме Флеры, в живых остается только прикованная к постели старуха, которую выставляют вместе с кроватью на улицу сожженной деревни. Постаревший на десятилетия, с глубокими морщинами на лице, Флера возвращается к партизанам, которые теперь в свою очередь расправляются с эсэсовцами. На этот раз Флера полноправно встает в один ряд с мужчинами, и уже другой мальчик на его глазах присоединяется к партизанскому отряду.

В шокирующей сцене в финале фильма Флера стреляет из ружья в брошенный в грязи плакат с изображением Гитлера. «Гитлер – освободитель» написано на плакате по-белорусски. Одновременно с выстрелами мы видим на экране в хронологически обратном порядке бегущий монтаж из документальных фото- и кинокадров, запечатлевших картины войны, этапы политической карьеры Гитлера, Холокост и в самом конце детство фюрера. В тот момент, когда Флера встречается взглядом с глазами Гитлера-ребенка, он замирает, как будто бы невольно спрашивая себя: откуда приходит в мир зло, где его начало? Есть ли у меня право расправиться с ним сразу после его рождения? Последний выстрел так и остается не сделанным.

В интервью Климов подчеркивал, что он хотел сделать фильм не столько о Второй мировой, сколько о войне как таковой – в самом основополагающем смысле. «Иди и смотри» вышел на экраны, когда холодная война между Советским Союзом и США достигла одного из пиков. С учетом нарастающей гонки вооружений атомный удар казался все вероятнее. Страна переживала ощущение постоянной угрозы, страха и неуверенности, которому Климов находит образное отражение в своем только на первый взгляд историческом фильме. Фильм не просто документирует войну, а дает нам ее глубоко прочувствовать, достигая почти религиозной тональности, когда камера в финале следует за партизанами в чащу, затем теряет их из вида, снова находит и, наконец, в последнем кадре поднимается к небу. Библейская аллюзия присутствует и в названии, цитирующем «Откровение» Иоанна Богослова.

Хотя картина Климова получила по всему миру высокую оценку как впечатляющий антивоенный фильм, в ее адрес всегда звучали и критические голоса, осуждающие шокирующий натурализм сцен насилия. В антифашистских фильмах военных лет прямое изображение ужасов войны считалось в советском кинематографе приемлемым. Но в 1985 году мало кто был готов к таким картинам, насыщенным сценами кровопролития, мародерства, изнасилований и безумия. Несомненно, варварами здесь предстают немецкие захватчики, которые либо декадентно (с лемуром на плече), либо опустившись до нечеловеческого облика (в каске и грязном белье, пьяные и глумящиеся над страданием) предаются работе палачей. Однако Климов не ставит своей задачей демонизацию врага и идеализацию сопротивления: в самый разгар бойни мы видим немецкого солдата, вытирающего слезы, позже Флера

находит тяжело раненую немку, брошенную на поле боя, один из партизан собирается заживо сжечь взятых в плен эсэсовцев.. В то же время, тот факт, что жестокость не принимает у партизан эксцессивные формы (сжигание заживо заменяется расстрелом) подчеркивает их морально-этическое превосходство над противником.

«Иди и смотри» даже не пытается взять на себя функцию исторического жанрового фильма, чем местами напоминает «Иваново детство» Андрея Тарковского. Он избегает любой объективизации и псевдодокументальных характеристик. Мы ничего не узнаем о конкретных местах, линиях фронта или событиях. Хотя образ коменданта СС проектируется на историческую фигуру обер-фюрера СС Оскара Дирлевангера, а солдат действительно играли немцы, в конечном итоге это не имеет для фильма никакого значения. Все что происходит напрямую и экзистенциально связано с восприятием и биографией мальчика Флеры, переживающего в связи с этими событиями личную травму. Субъективность изображения доходит до того, что во время первой бомбардировки мы вместе с Флерой теряем слух и начинаем слышать только звон в ушах, сквозь который пробиваются приглушенные звуки. Фильм придерживается этого приема довольно долго, и только постепенно в звуковую дорожку возвращается естественное восприятие. Стивен Спилберг в сцене боя из фильма «Saving Private Ryan» / «Спасти рядового Райана» (1996) ориентировался на этот художественный ход, хотя и подошел к этому намного менее последовательно. Вместе с тем Климову чужд всякий пафос: в этой войне нет героев, большинство умирает быстро и банально, превращаясь в голые, растерзанные куски мяса, лежащие в грязи. Лишь одинокую корову настигает долгая, кровавая смерть под ночным градом трассирующего обстрела. Говорят, что по задумке Климова, затаившихся в засаде актеров обстреливали настоящими боеприпасами. Корова при этом действительно была изрешечена пулями и испустила дух прямо на глазах у исполнителя главной роли, которому на съемочной площадке потребовалась помощь психолога.

Так же как Ежи Косинский в сходном по тематике романе «The Painted Bird» / «Раскрашенная птица» (1965) Климов использует в «Иди и смотри» выразительные метафоры, связанные с природой и в особенности с животным миром, которые комментируют и отчасти предвосхищают события фильма. Так, в сцене сближения Флеры и Глаши

в лесу появляется аист. Флера, мечется по покинутому партизанами лагерю и наступает на птичье гнездо. Мухи в доме его семьи указывают на близость смерти. К этому можно добавить и эпизод с умирающей коровой. В стилистическом отношении Климов всецело полагается на необычный, почти давяще узкий «академический формат», целенаправленно ограничивающий угол зрения и подчеркивающий субъективную природу изображения. Цвета выглядят зернистыми и выцветшими, оставляя впечатление чуть ли не черно-белой пленки. Музыка также используется не иллюстративно, а в большинстве случаев контрапунктно или с целью психофизиологического воздействия. Музыкальные произведения проигрываются по принципу коллажа: к примеру, когда Глаша танцует в лесу (чарльстон) или при появлении немецких парашютистов (немецкая песня). Электронные акценты, варьирующие одну и ту же ноту, можно отнести к рафинированному звуковому дизайну, использующему каждое доступное средство, чтобы воздействовать на зрителя через все органы чувств. Эти радикальные приемы надолго гарантировали фильму эстетическую актуальность, а также позволили ему оказать сильное влияние на последующие фильмы – как о войне вообще (Стивен Спилберг, Теренс Малик), так и о Холокосте в частности. К тому же, история о ребенке в смуте войны стоит в контексте восточноевропейской нарративной традиции, охватывающей многие романы (Дитер Ноль, Адамович, Косинский) и фильмы (Андрей Тарковский). В целом вряд ли найдется еще один игровой фильм, которому удалось бы с тех пор достичь шокирующей интенсивности «Иди и смотри».

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

- Brändli, S. Sowjetischer Film heute // Ruggle, W. (hrsg), Baden (CH), 1990.
- Geschichte des russischen und sowjetischen Films // Engel, Ch. (hrsg), Stuttgart–Weimar, 1999.
- Hülbusch, N. Elem Klimow – Der stille Dissident // Stiglegger, M. (hrsg). Splitter im Gewebe. Filmemacher zwischen Autorenfilm und Mainstreamkino. Mainz, 2000. S. 140–162.
- Klimov, E. The Cinema Must be Honest in Everything. Moskow, 1987.
- Linnemann, M. Stätten des Schweigens. Elem Klimows Komm und sieh // Ikonen, 6 Frühjahr. Sommer 2005. S. 6–11.

Wulff, H-J. Komm und sieh // Klein, Thomas, Stiglegger, Marcus, Traber, Bodo (hrsg): Filmgenres. Kriegsfilm. Stuttgart, 2006. S. 290–294.

Youngblood, D. J. Post-Stalinist Cinema and the Myth of World War II: Tarkovski's Ivan's Childhood (1962) and Klimov's Come and See (1985) // Historical Journal of Film, Radio and Television 14,4, 1994. P. 413–419.

Покаяние (1986)

Денис Янгблад

Если бы гласность в кинематографе должен был представлять один-единственный фильм, то эта роль несомненно досталась бы «Покаянию» Тенгиза Абуладзе. Снятый по заказу грузинского телевидения в эпоху застоя, еще до прихода к власти Михаила Горбачева, фильм вышел на киноэкраны в 1986 году, вызвав изумленное ликование в рядах интеллигенции. Ни один советский фильм о сталинистском прошлом не спровоцировал столько комментариев и споров, как «Покаяние». Хотя его аудитория в прокате составила всего 13,6 миллионов зрителей, для фильма с эстетическими амбициями это был заметный кассовый успех. Для поколения, пережившего сталинизм, а также для поколений, стремящихся определить свою позицию по отношению к сталинскому наследию, это было одновременно откровением и возможностью испытать катарсис.

«Покаяние» было показано на Западе в 1987 году, завоевав множество фестивальных наград, включая престижный Большой специальный приз жюри в Каннах, а также Нику и приз Чикагского фестиваля за лучший фильм. Его насыщенный символизм, стилизованная актерская игра, музыкальные контрапункты, интенсивные цвета, сложный нарратив и морально-этический посыл стали предметом подробного анализа. Большинство критиков и исследователей признали за ним статус кинематографического шедевра, примечательного своей оригинальностью и имеющего исключительное значение для понимания ситуации в СССР в бурный период 1980-х.

Разумеется, «Покаяние» имеет свою историю; но является ли сам фильм Историей? Другими словами, что он может поведать нам о 1930-х годах? Очевидно, что фильм повествует о жизни при Сталине, и советские зрители сразу идентифицировали главного героя, Варлама Аравидзе, с Лаврентием Берией, руководителем компартии Грузии, проводившем политику террора в Закавказье и ставшем в 1938 году главой НКВД. И все же «Покаяние» – не исторический фильм в обычном смысле этого слова, не будучи ни костюмной, ни документальной драмой. Определить картину как «историческую» становится еще более проблематичным, учитывая присутствующие в ней демонстративно фантастические, сюрреалистические детали...

Хотя «Покаяние» не может заменить научные исследования или воспоминания очевидцев в качестве источника фактической

информации о сталинском терроре, его сила в передаче атмосферы и психологии той ужасной эпохи. Являясь виртуозным продуктом кинематографического сюрреализма, он одновременно сохраняет логическую последовательность мизансцен, музыку, диалоги и сюжет. Я бы хотела сфокусировать свое внимание на повествовании, так как именно здесь наиболее четко проявляется пронизательная позиция Абуладзе по отношению к сталинистскому прошлому. «Покаяние» строится как рассказ в рассказе – повествовательный прием, в трактовке Абуладзе далекий от того, чтобы быть банальным, и особенно хорошо вписывающийся в характерную для фильма одержимость вопросами истории (некоторые критики утверждают, что в фильме две рамочные истории – интерпретация, превращающая сюжет в сновидение и ослабляющее его значение). Современный советский зритель, привыкший к эзопову языку искусства, понимал, что фильм имеет непосредственное отношение к сталинизму, так как Варлама превозносят на похоронах как человека, который «всегда отличался скромностью» и обладал «необычайным даром превращать врага в друга и друга во врага» – характеристики, идеально накладывающиеся в общественном сознании на образ «отца народов».

Семье Аравидзе приходится решать специфическую проблему. Тело Варлама не остается лежать в могиле, а продолжает регулярно появляться в их саду. После того, как его откапывают и перехоранивают несколько раз, злоумышленник в лице женщины средних лет по имени Кети Баратели оказывается пойман с поличным и предан суду. Ее показаниями во время процесса, начинающимися словами «Мне было тогда восемь лет...» – заканчивается первая часть рамочного повествования и открывается ретроспектива.

Зрители видят значительно более молодого Варлама, щеголяющего с гитлеровскими усиками и в напоминающей фашистскую униформу, который стоит на балконе и наблюдает парад в его честь. Девочка Кети выглядывает наружу, пока ее отец Сандро не закрывает перед ней балконную дверь – маленький жест, который не укрывается от бдительного взгляда Варлама. Будучи художником, Сандро – не только человек, безнадежно потерявший контакт со своим временем, но и активно вовлеченный в сохранение прошлого. Он сопровождает двух пожилых «представителей голубой крови» на встречу с Варламом, чтобы выразить протест против варварского обращения с «полуразрушенной церковью», превращенной в лабораторию. Варлам вежливо выслушивает их жалобы и обещает рассмотреть их

требования. К полному недоумению Сандро «рассмотрение» заканчивается арестом пожилой пары

Варлам в сопровождении своего маленького сына Авеля и туповатого прислужника Доксопуло посещает семью Баратели в их полной предметами старины квартире. Будучи образованным и чувствительным человеком, Варлам восхищается произведениями искусства, а также красотой Нино Баратели, декламируя сонет Шекспира, и поет арию, эффектно покидая затем квартиру, выпрыгнув из окна прямо в седло ожидающего его там коня. Облаченные с ног до головы в доспехи рыцари приходят арестовывать Сандро как «псевдохудожника», «хулигана» и «анархиста». Они выносят из квартиры полотна, которыми восхищался Варлам. Когда друг Сандро, Михаил Коришели, высокопоставленный партийный работник и глубоко верящий в свое дело человек, выражает Варламу свой протест, тот возражает, что, арестовав своего «родственника» Сандро, он пренебрег личными интересами, чтобы исполнить «волю народа».

Жена Сандро, Нино, в отчаянье. В следующих за арестом сценах, выдержанных в эстетике сурового реализма и пронизанных безжалостным эмоциональным накалом, что резко контрастирует с доминирующим в фильме сторреализмом, Нино сначала приходит в тюрьму в напрасной надежде узнать о судьбе Сандро и затем к Варламу, которого на коленях умоляет спасти мужа. И, наконец, в наиболее сильной и душераздирающей сцене фильма, они с Кети направляются к железнодорожной станции, прослышав, что ссыльные иногда вырезают свои имена и места назначения на сложенных на станции бревнах. Они пробиваются сквозь слякоть в поисках имени Сандро. Напрасно.

Тем временем Сандро допрашивают в залитом солнцем летнем саду. Следовательно рассказывает ему, что его друг Коришели тоже арестован и сознался в заговоре: вместе с Сандро и другими 2700 персонами он якобы собирался прорыть туннель от Бомбея до Лондона. Появляется мертвенно бледный Коришели. Он уговаривает Сандро назвать как можно больше людей врагами нации, чтобы «довести все до абсурда», чтобы разоблачить «злоумышленников», вводящих в заблуждение правительство.

Сюрреализм «Покаяния» усиливается рядом коротких сценкульминаций. Во время своей речи Варлам объявляет, что «четыре из трех людей» – враги. Историческую церковь взрывают. Сандро сознается и приговаривается к подвешиванию над ямой – наказанию, визуально напоминающему распятие Христа. Нино арестовывают

рыцари, приветствующие ее стандартной формулой «Мир этому дому». Кети остается одна. Ее ретроспектива заканчивается, и действие возвращается в зал суда.

Судьи раздражены показаниями Кети, так как находят ее прошлое абсолютно несущественным по отношению к разбираемому делу. Возможно, она сумасшедшая? Она должна быть сумасшедшей, потому что продолжает настаивать на том, что, если выйдет на свободу, Варлам никогда не будет покоиться в могиле. Пока адвокаты и судьи вместе с семьей и друзьями Варлама спорят об исходе процесса, оставаясь полностью равнодушными к душераздирающей истории Кети, один человек находится в «состоянии шока», это внук Варлама, Торнике. Отчаявшись понять, что произошло, Торнике идет к отцу, который уклоняется от прямого ответа, объясняя юноше, что это были «трудные времена». Затем Торнике посещает Кети в тюрьме. Хотя она признает его «невинным», это его не успокаивает. Пока его родители празднуют победу над Кети (и одновременно выпеснение их грязной семейной истории), Торнике совершает самоубийство из ружья, подаренного ему дедушкой Варламом. Убитый горем Абель сбрасывает тело Варлама с обрыва на съедение хищным птицам.

«Покаяние» не преподносит нам никаких исторических фактов, но мы узнаем из него все существенное относительно «большого террора». Сознательно воздерживаясь от документальной репрезентации, Абуладзе точно схватывает эпоху, когда правда теряет свое значение. Таким образом стилистический сторреализм фильма идеально сочетается с его темой. Едва ли в истории СССР была более путающее своим сторреализмом эпоха, чем 1930-е годы, и Абуладзе дистиллировал в своем фильме этот период со скрупулезной этической точностью. Каждая деталь декораций или диалогов – абсолютно неправдоподобна и, в то же время, абсолютно точна в данном контексте. Может быть, никто не был казнен за попытку прорыть туннель из Бомбея в Лондон, однако это безусловно возможно. Ретроспектива в «Покаянии» – не только прекрасная реконструкция специфически советского прошлого, но и предостережение перед мрачным будущим, которое грозит человечеству.

Как можно понять из краткого изложения сюжета, Абуладзе стремится к большему, чем просто воссоздать в фильме пронзительную атмосферу того времени. «Покаяние» также ставит серьезные вопросы о смысле истории и нашей ответственности за прошлое. Ключ к концепции истории Абуладзе может быть найден в рамочном действии. Взрослая Кети присутствует в

качестве историка внутри киноповествования. Ее функция – помнить и рассказывать свою историю – оживляет прошлое, как и ее упрямый отказ оставить в покое ушедшую эпоху, персонафицированную в Варламе.

Этот аспект становится невятным во второй половине рамочной истории, когда фильм захлестывает волна необузданной христианской символики и Торнике совершает свое досадно мелодраматическое самоубийство. В финале складывается впечатление, что Абуладзе отходит от темы истории и фокусирует внимание на чисто моральных проблемах. Основной вопрос в том, почему Торнике считает, что он должен искупить вину и чья эта вина? Самоубийство внушает мысль о том, что Абуладзе верит в коллективную вину и в то, что вина может передаваться по наследству – и то, и то в корне аисторические точки зрения. Несмотря на уверения Варлама, что он был реальной жертвой, обманутой вероломным Сандро, зритель однозначно осознает, что один Варлам ответственен за свои поступки. Так почему же Торнике обвиняет своего отца Авеля, который в период событий, описанных в ретроспективе, был всего лишь ребенком?

Ответ мы находим в позиции Авеля по отношению к прошлому. Абель – антипод Кети, противопоставляющий ее истории свою контристорию. Абель предпринимает все усилия, чтобы скрыть, что он тоже был свидетелем семейной трагедии Баратели, так что зритель так же, как и Торнике, удивлен, когда в суде выясняется, что Абель и Кети знали друг друга в детстве. Молчание Авеля по отношению к прошлому – хуже, чем ложь, потому что фальсификация прошлого по крайней мере подтверждает его силу, в то время как молчание – это окончательное отречение. Благодаря своему молчанию, Абель фактически становится сообщником Варлама: забыв память, Абель отрекся от фундаментального человеческого долга. Вот почему Торнике не может жить с «таким прошлым». Вот почему Абель, к которому наконец приходит понимание, откапывает Варлама. Прошлое никогда не должно быть погребено.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Покаяние / ред. В. Божович. – М.: Искусство, 1988.

Woll, J., Youngblood, D. J. Repentance. I.B. Tauris, London, 2001.

Письма мертвого человека (1986)

Штефан Хелтген

Три года спустя после того, как Николас Майер в телефильме «The Day After» / «На следующий день» (1983) инсценировал ядерную катастрофу как леденящий душу апокалиптический спектакль, на экраны выходят «Письма мертвого человека» – советский фильм, снятый при поддержке «Комитета советских ученых в защиту мира, против ядерной угрозы» по сценарию Константина Лопушанского, Вячеслава Рыбакова и Бориса Стругацкого. В то время как «На следующий день» еще пытается запечатлеть невероятную и в то же время кажущуюся – на тот момент – такой вероятной ситуацию через призму различных судеб, «Письма мертвого человека» идут к этой цели через погружение во внутренний мир одного-единственного героя, живущего в атомной пустыне разрушенного мегаполиса.

Этот герой – бывший Профессор (он остается в фильме безымянным), влачащий жалкое существование в бункере бывшего музея вместе с кучкой других людей, оставшихся в живых после ядерной катастрофы. Обитатели бункера кое-как приспособляются к жизни среди мусора и в постоянном ожидании смерти, покидая убежище только для того, чтобы запастись продовольствием и медикаментами, и исключительно в противогазе и защитном костюме. По всему городу рассредоточено большое количество таких убежищ, которые постепенно расселяются правительством, планирующим перевести всех здоровых жителей в некий центральный бункер. Между тем Профессору не дает покоя следующая гипотеза: возможно ли, что атомная катастрофа затронула не всю планету? Есть ли у человечества будущее? Эти вопросы он задает себе и – в письмах, которые он пишет – своему пропавшему без вести сыну, в то время как вокруг него свирепствует смерть (одной из первых жертв становится его жена). В соседнем бункере священник опекает группу немых детей, которым – по причине того, что они не могут (или не хотят) говорить – закрыт путь в центральный бункер. Когда святой отец умирает, Профессор сам берет на себя заботу о детях, пытаясь поддержать в своих подопечных память о ценностях гуманизма и чувство солидарности.

«Письма мертвого человека» отражают – как повествовательно, так и визуально – отчаянный страх перед атомной катастрофой.

Однако – и в этом проявляется почерк Стругацких – фильм этим далеко не исчерпывается. Профессор и его собратя по несчастью беспрестанно бьются над вопросами человечности, условий гуманизма и абсурда войны. Так, один из обитателей бункера диктует машинистке патетический памфлет о фатальности процесса цивилизации, пронизанный глубоким отвращением перед прогрессом и сознанием окончательной гибели человечества. Другой герой, которого его сын, ищущий спасения в цинизме, презрительно называет «гуманистом», напротив, высказывает в прощальном слове незадолго до самоубийства свою искреннюю любовь к человечеству, ставшую особенно сильной в конце всех времен. И наконец Профессор – очевидно математик – пытается передать своему потерянному сыну историю собственных страхов, упований и научных открытий, позволяя увидеть за всем этим свое колебание между надеждой и самоотречением, определяющее всю его жизнь – не только перед лицом верной смерти.

Два мотива, сопровождающих ядерную гонку вооружений 1960-х и нашедших тематическое отражение в художественном кино, затрагиваются в фильме Профессором и додумываются им до своего логического конца. Насколько вероятно, что причиной атомной катастрофы может стать не военный конфликт, а несчастный случай? Этот сценарий становится, благодаря введению автоматического старта межконтинентальных ракет, вполне реальным и, как известно из документов холодной войны, подобные «почти-аварии», вызванные техническими неполадками, происходили чаще, чем это в свое время предавалось огласке. Эта тема разрабатывается, например, в фильме «War Games» / «Военные игры» (1983) Джона Бэдхема, в котором «сошедший с ума» компьютер чуть не вызывает атомную войну. То, что человеку самому приходится функционировать как машине, как только он получает приказ нажать на печально известную «красную кнопку», тематизировал за 20 лет до этого Сидней Люмет в «Fail Safe» / «Системе предосторожности» (1964), где попытки остановить летящий на Москву экипаж бомбардировщика оказываются обреченными на провал.

Другой мотив, также фигурирующий в письмах Профессора, это дискуссия о военной стратегии, ставшая актуальной самое позднее в начале 1960-х с разработкой нейтронной бомбы: можно ли ограничить атомную войну локально? Предположение Профессора, что атомная

катастрофа могла затронуть не весь мир, представляется, с одной стороны, выражением надежды, с другой – отголоском споров об этой стратегии, сознательно подброшенной общественности. По сравнению с так называемыми «грязными» атомными и кобальтовыми бомбами, способными нанести своей радиоактивностью серьезный урон биосфере, и оснащенными разрушительной взрывной силой водородными бомбами, нейтронная бомба, как казалось, действительно позволяла ограничить войны отдельными ареалами. Нейтронные бомбы должны были вызывать сравнительно небольшие разрушения и непродолжительное облучение. Вероятно, развитие этого оружия, начиная с 1958 года, и его массовое производство в Америке в начале 1980-х можно рассматривать как знак того, что атомная война становилась все более вероятной и требовались новые аргументы для успокоения населения.

То, что «Письма мертвого человека» подхватывают оба этих мотива, демонстрирует, что Лопушанский не ограничивался исключительно метафизическим кодированием «случая случаев». Несмотря на то, что Профессор и некоторые другие персонажи дискутируют на примере атомной войны общие вопросы «*conditio humana*», фильм интегрирует конкретные дискурсы и умножает их на возможный сценарий, показывая дистопию в прямом смысле слова – как территорию ужаса. На этой территории царит страх, разочарование и этика, руководствующаяся исключительно прагматическими соображениями. Кто может жить и кто должен умереть, предписывает государственный чиновник, слышавший человеческие мольбы уже слишком часто, чтобы на них реагировать. Все идеальные ценности уничтожены в ядерном огне: дымящиеся и догорающие руины, все более и более разоряемая библиотека, чья ценность теперь определяется «горючестью» книг. Мир, в котором персонажи скорее функционируют, чем живут.

И тем не менее фильм отказывается от всяческого пафоса. Его кадры, подернутые большей частью оттенками сепии и голубого, передают монотонную картину опустошения. Декорации состоят из разрушенных, тлеющих домов, транспортных средств, повседневной утвари. Снег и слякоть, глубокие, напоминающие трясину лужи и валяющиеся трупы – вот приметы мира за пределами бункера. Построение кадров местами напоминает изобразительный язык Андрея Тарковского, также способного добиваться максимальной

гармонии в картинах предельного распада (вспомнить хотя бы Зону в «Сталкере»). Именно в эту традицию вписывается Константин Лопушанский «Письмами мертвого человека», создавая фильм о разрушении и одновременно о конструктивной энергии, очевидно произрастающей из этого разрушения. Можно было бы говорить о «советской метафизике», которой дышит каждый кадр, если бы – как и у Тарковского – само повествование не образовывало бы контрапункт к визуальному ряду.

«Письма мертвого человека» – это убедительный манифест разума, как в своем протесте против абсурда атомной войны, так и в решительном акцентировании гуманизма, который не в последнюю очередь образует финальный якорь надежды. В этой связи закономерно, что фильм завершается цитатой из написанного в 1955 году «Манифеста Рассела–Эйнштейна», предостерегающего против атомного противостояния: «Перед нами лежит путь непрерывного прогресса, счастья, знания и мудрости. Изберем ли мы вместо этого смерть только потому, что не можем забыть наших ссор?»

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Bernstein, R. Review/film. Soviet eye examines atom war // The New York Times, 138, 27 Jan, 1989.

Cunliffe, S. Gap in the Iron Curtain // New Statesman, 114, 25 Sep 1987. P. 23.

Inglis, J. Ron. Letters From a Dead Man // Film: the British Federation of Film Societies Monthly Journal, 3, Mar 1987. P. 7–8.

Кин-дза-дза! (1986)

Никита Бразинский

Ку! Это емкое и в своей бесконечной примитивности смешное выражение согласия с происходящим заменяет жителям далекой планеты Плюк почти весь языковой запас. Это неудивительно, так как живут они при типичной диктатуре и выражение несогласия (при помощи антонима «Кю») в неподходящий момент запросто может закончиться пожизненным заключением в «железный ящик с гвоздями». Кроме этого, общество планеты Плюк страдает почти всеми недостатками, когда-либо существовавшими на нашей Земле или же могущими появиться в определенном будущем: коррупция, полицейский произвол, упадок искусств, плакативное социальное расслоение, разрушение окружающей среды, калигулианские развлечения правящей верхушки и многое, многое другое. Карикатурность рисуемой картины ставит вопрос о жанровой принадлежности фильма.

Одинаково подходящими кажутся определения «антиутопия», «притча», «комедия», «фантастика», «сатира». Эта комбинация столь различных жанровых составляющих, вкупе с ярко выраженными элементами авторского, интеллектуального и экспериментального кино (навязчивые повторения в сюжете, погружение в монотонную атмосферу ржавых скрипов, молчания безлюдной пустыни и др.) позволяет назвать «Кин-дза-дза!» позднесоветским артхаусом. А необычайный успех этого фильма в свою очередь разрешает назвать его артхаусом массовым.

В тройке наиболее известных работ Георгия Данелии фильм «Кин-дза-дза!» представляет переломную эпоху истории Советского Союза. В то время как в «Я шагаю по Москве» (1963) архетипически запечатлен дух «молодых и свободных» хрущевских 1960-х, а «Мимино» (1977) своей веселой дружелюбностью и умиротворенностью отражает стабильность брежневских 1970-х, «Кин-дза-дза!» несет на себе отчетливый отпечаток бунтарства и надежд эстетских 1980-х. Фильм снимался в период после смерти Брежнева, но еще до настоящего начала перестроечных реформ – в те годы, когда идеологическая борьба правящей верхушки за умы населения казалась уже бесповоротно проигранной и произведения критические, сатирические,

построенные как философские притчи, были обречены на массовый успех у изголодавшегося по «правде» зрителя. Так, фильм «Покаяние» (1984) Тенгиза Абуладзе, рассказывающий историю правления, смерти и борьбы за идеологическое наследие локального диктатора Варлама Аравидзе, стал настоящим явлением в кинокультуре перестроечного советского пространства, а фраза из фильма о «дороге к храму» была в конце 1980-х не менее популярной, чем слова из лексикона плюкан и другие цитаты из «Кин-дза-дза!».

Основное действие «Кин-дза-дза!», разыгрывающееся на Плюке и других планетах, в начале и в конце фильма фланкируется короткими вставками рамочной истории, происходящей на Земле: светливая повседневность московского центра сталкивает друг с другом три случайные фигуры – прораба Владимира Николаевича Машкова, грузинского студента Гедевана и безымянного, босоногого и ободранного инопланетянина, внешне (как и в случае с другими инопланетянами в фильме) не отличимого от землянина, а в данный момент от типичного городского сумасшедшего. В результате этой встречи Машков и Гедеван попадают на планету Плюк – безжизненную пустыню, населенную в основном несчастными, замученными существами, которые, несмотря на сближающие их всех нищенские условия жизни, четко разделяются на касты более богатых и менее богатых, обозначаемые при помощи штанов различного цвета и разнообразных ритуалов общения. Выбранное для данной практики «научное» официальное название – «цветовая дифференциация штанов» – и построенная вокруг нее идеологическая конструкция («Когда у общества нет цветовой дифференциации штанов, то нет цели!») не могли не напоминать зрителю «Кин-дза-дза!» официозный дискурс времен Брежнева.

Пройдя через целую серию приключений, во время которых Машков и Гедеван знакомятся с различными слоями общества планеты Плюк, они наконец-то оказываются в ситуации, когда у них есть возможность вернуться на Землю. Однако судьба двух инопланетян – Уэфа и Би, с которыми Машков и Гедеван встречаются в самом начале действия, не дает им спокойно оставить позади ужасный мир планеты Плюк. Уэф и Би, при первой встрече пытавшиеся хладнокровно обмануть землян, к концу фильма все-таки проявляют себя с более «человечной» стороны и, рискуя собственной жизнью, пытаются доставить Машкова и Гедевана домой. К сожалению, эта попытка заканчивается для

двух плюкан плачевно. Разгуливающие среди райских цветов в белых развевающихся на ветру одеждах жители планеты Альфа, на которую четверка героев фильма попадает по пути на Землю, оказываются настоящими инопланетными фашистами, не видящими в жизни бедных, ободранных и аморальных Уэфа и Би никакой ценности и поэтому готовыми превратить их в растения – «для их же блага». Машкову и Гедевану удается спасти своих спутников, и, пройдя через часть действия фильма еще раз, но теперь уже с альтернативным концом, они все-таки возвращаются на Землю, в Москву, в свой мир.

Естественно, тут же напрашивается вопрос – насколько мир плюкан отличается от Москвы, в которую возвращаются Машков и Гедеван? Сатирическое воздействие фильма и его популярность во многом основываются на параллелях между карикатурным обществом инопланетян и реалиями жизни в СССР середины 80-х. Каждый, кому довелось иметь автомобиль в это время, узнавал в бесконечных поисках запчастей для пепелаца – передвижного средства плюкан – свой грустный опыт.

Но, как отмечает Евгений Марголит, лишь во время ельцинской разрухи 1990-х мир планеты Плюк стал по-настоящему похож на условия жизни среднего россиянина. Печальная антиутопия «Кин-дза-дза!» с ее цветовой дифференциацией штанов нашла реальное отражение в цветовой дифференциации пиджаков «новых русских» начала 1990-х, а ржавый и скрипучий пепелац до сих пор заставляет вспомнить о себе при поездке на давно отслужившем свое петербургском трамвае или переполненной маршрутке.

Эстетика «Кин-дза-дза!» в большей части построена на аллюзиях на фильмы итальянского кинематографа. В прямом смысле слова «нечеловеческие» условия жизни плюкан заставляют вспомнить неореализм, изображавший жизнь в разрушенной послевоенной Италии. Особенное родство стилистика «Кин-дза-дза!» обнаруживает с работами Паоло Пазолини. Фигуры двух землян, идущих в никуда по бесконечной пустыне Плюка, напоминают эпизод из фильма «Птицы большие и малые» (1966), в котором Тото и его сын, разговаривая, шагают по пустым и мертвым пригородам Рима. Безвременная, так как неменяющаяся и поэтому притчевая по своему характеру пустыня отсылает к снятому в песках Марокко фильму «Царь Эдип» (1967). К влиянию эстетики этого фильма можно отнести также и

продолжительные, не содержащие диалогов кадры плюкской пустыни, а также общую склонность к гротескной искусственности и бутафорской эксцентричности реквизитов. Музыка также указывает на вероятное влияние «Царя Эдипа» на фильм Данелии. Скупые и меланхоличные ритмы марокканских флейт и барабанов кажутся предшественниками медленно раскачивающегося и иронично поскрипывающего саундтрека «Кин-дза-дза!»

Несмотря на общую пародийность и даже некоторый дадаизм, заключающийся, к примеру, в самом названии фильма, выведенном из названия грузинской приправы кинза, «Кин-дза-дза!» критически затрагивает определенные общественно значимые дискурсы. Популярная в 1980-е тема защиты природы нашла отражение в экологической катастрофе планеты Плюк, на которой были израсходованы на топливо не только все полезные ископаемые, но и вся вода, что превратило планету в ту, практически непригодную для жизни пустыню, которой она предстает перед нами. Широкое развитие получила также и этническая тема.

Родившийся в Тбилиси и живший в Москве Данелия уже неоднократно использовал драматический и комедийный потенциал межэтнических отношений в своих фильмах. Особенно четкие параллели в этом отношении можно провести между «Кин-дза-дза!» и «Мимино». Вертолет, на котором в «Мимино» Валико перевозит людей (и животных) из одной отдаленной грузинской деревни в другую и который он с любовью называет «пепела» («бабочка» по-грузински), в «Кин-дза-дза!» мутирует в ржавый и гремящий пепелац.

Веселье, хоть и построенные на обоюдном поддразнивании отношения Валико с его соседом по гостиничному номеру армянином Хачикяном в «Кин-дза-дза!» сменяются карикатурной доминантностью русского прораба Машкова по отношению к бедному грузинскому студенту Гедевану. Машков, чья работа на стройке сама по себе уже иронически отсылает к роли России как центра строительства социалистического светлого будущего, оказавшись без какой-либо ориентации в бескрайней пустыне Плюка, тут же берет на себя роль «рулевого» и отправляется в заведомо бессмысленный путь вперед, в никуда, энергично ведя за собой изнывающего от усталости и жары Гедевана. Жители планеты Альфа являют собой живую иллюстрацию для размышлений об отношении сверхчеловека и человека, о еврике, вызывая ассоциации с ужасами древней Спарты.

«Кин-дза-дза!» оказал большое влияние на массовую культуру 1980-х, когда цитаты из фильма, слова «ку», «кю», «ььы» и другие, а также типичный жест приветствия плюкан по отношению к более высокой касте – полуприсед с похлопыванием себя по щекам – стали неотъемлемой частью общения школьников, да и более серьезных слоев общества. Эта популярность предопределила и судьбу фильма в эпоху постельцинского восстановления российской кинопромышленности: как и в случае с другими популярными представителями советской киноклассики, «Кин-дза-дза!» вернется на экраны в качестве римейка, в данном случае мультипликационного, который планируется выпустить под названием «Кин-дза-дза-дза!».

Литература

- Гуревич, А. Многозначность здравого смысла // Искусство кино – № 7. – 1987.
Георгий Данелия (сборник) / сост. Р.В. Краснова. – М.: Искусство, 1982.
Кушниров, М. На третьем дыхании // Искусство кино – № 7. – 1987.
Марголит, Е. На экраны страны выпущен фильм Георгия Данелия «Кин-дза-дза» // Энциклопедия отечественного кино. www.russiancinema.ru
Михалкович, В. Прораб-пришелец // Советский экран. – № 9. – 1987.

Легко ли быть молодым? (1987)

Эндрю Чепмен

Выход на экраны и успех документального фильма Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?» стал отражением ряда перемен в советской киноиндустрии, явившихся следствием политики гласности и перестройки. Создание «Конфликтной комиссии» в 1986 году привело к выпуску более чем ста «полочных» фильмов, именно в тот момент, когда советский кинематограф начал двигаться к современности через реконструкцию замалчиваемого прошлого. Кинокритик Документальные фильмы первыми смогли адаптироваться к новой ситуации, обращаясь к таким табуированным ранее проблемам, как экология и Чернобыль, наркомания и проституция.

Отличаясь относительно быстрым и дешевым производством, документальное кино перестроечной эпохи стремилось к точному отражению действительности, а не к ее активному конструированию, как это происходило в прошлом. «Легко ли быть молодым?» стал одним из первых допущенных на экраны картин, которые сознательно провоцировали горячие дискуссии.

Фильм снимался полностью спонтанно. Изначально запланировав документальную ленту, охватывающую десятилетний период, Подниекс изменил концепцию после посещения рок-концерта в латвийском городе Огре в 1985 году. По дороге с очередных съемок Подниекс задержался, чтобы послушать концерт, и отснял две маленькие катушки пленки. На следующий день он и его съемочная группа узнали, что толпы молодых людей, возвращавшихся с концерта, разгромили вагон электрички. Подниекс был вынужден передать большую часть отснятого материала властям, но его коллеги оставили у себя некоторые эпизоды, ставшие впоследствии вступлением к фильму. Благодаря этой пленке, Подниексу удалось идентифицировать и разыскать некоторых молодых людей. В течение нескольких лет он записывал с ними интервью на тему молодежной культуры и их места в обществе.

Рассказывая о судьбах подростков, фильм «Легко ли быть молодым?» уделяет большое внимание событию, имевшему место после упомянутого концерта: разгрому вагона. Из многих, кто принимал участие в этом акте вандализма, к уголовной ответственности было

привлечено только несколько человек, приговоренных к исправительным работам или получивших срок условно. В фильм вошел материал, снятый в зале суда, включая сам момент приговора. Документируя этот инцидент, показывающий, как представители старшего поколения выносят приговор молодым, Подниекс открывает дискуссию о том, насколько молодежь вписывается в гражданское общество. В дальнейшем фильм продолжает свое исследование большого среза этого общества, отдаваясь от событий, связанных с концертом, и обращаясь к общим проблемам повседневной жизни. Подниекс интервьюирует молодых людей, работающих в области здравоохранения, в латвийских вооруженных силах, а также солдат, вернувшихся из Афганистана. Кроме того, фильм дает нам представление о молодежной субкультуре, документируя всплеск панк-движения, наркотическую сцену, подпольных художников и режиссеров.

На протяжении картины Подниекс анализирует область официальной публичности и одновременно противопоставляет ее неофициальному частному пространству, показывая, как молодежь в Советском Союзе ведет двойную жизнь. Один из интервьюируемых отмечает, что официальная сфера стала чем-то вроде спектакля: «Задача одна — лучше прошагать, чтобы быть на уровне. Хотя иногда я и думаю: чего мы тут притворяемся? [...] Прохожие тоже на нас смотрят как на чокнутых». Эта цитата, которая накладывается на кадры молодых литовцев, марширующих на смене почетного караула, отражает потерянную, устаревшую идеологию, с которой новое поколение не может себя идентифицировать. У предыдущего поколения было что-то, «за что бороться, за что жить, за что постоять», как соотносящиеся друг с другом история и идеология, все были в согласии друг с другом, двигаясь к одной и той же участи.

Подниекс проводит разграничительную линию между поколениями с самого начала фильма: возбужденная молодежь танцует и подпевает на концерте, в то время как представители консервативного, старого поколения недоверчиво наблюдают за ней. «Легко ли быть молодым?» предлагает нашему вниманию абсолютный контраст к официальной советской классификации молодежи, согласно которой молодость длилась до 28 лет, то есть до того момента, когда человек выбывал из комсомола. Фильм убедительно обрисовывает молодежную культуру как нечто, полностью отделенное от официального, находящегося под

протекцией государства гражданского общества. В описанной выше сцене рок-концерт представлен как почти идиллическое пространство: это легальное мероприятие, на котором присутствует и молодежь, и старшее поколение. Эта сцена запечатлена в цвете, хотя большинство интервью снято на черно-белую пленку. Изменение цвета визуально маркирует время, прошедшее между концертом и тем моментом, в течение которого герои борются за место во мире взрослых.

Указывая причины этой борьбы, фильм проявляет особый интерес к роли материальной культуры в жизни молодежи. Хотя фильм ясно показывает, что советская экономика не может удовлетворить материальные потребности интервьюируемых, Подниексу удается пойти в этой критике системы много дальше бытовых стандартов. Деньги, конечно, важны, но в конечном итоге молодые люди намного настоятельнее нуждаются в чем-то, к чему можно было бы стремиться, как подтверждают проведенные Подниексом интервью. Молодое поколение чувствует, что оно не может ничего изменить, и поэтому не ощущает себя нужным. Один из интервьюируемых в своих размышлениях на тему молодежной культуры в советском обществе заключает: «Оно [общество] их [панков] и породило. А теперь старается отмахнуться». Деньги и успех рассматриваются как гарантия, как средство избежать неприятностей, исходящих из мира взрослых, того мира, в который им предстоит интегрироваться.

Документальная лента Подниекса дает слово маргинализованной молодежной культуре, избегая в фильме присутствия взрослых; прямая речь взрослых дается только в нескольких интервью. Кроме того, в фильме нет голоса закадрового рассказчика, только сырой документальный материал. Подниекс предпочитает, чтобы весь рассказ велся его героями, только время от времени вставляя собственные реплики. Этот прием допускает лишь незначительную эстетизацию, фаворизируя открытую, прямую речь. Во многих кадрах ощущается присутствие съемочной группы; в фильм также включены попытки кинематографистов разыскать своих героев, в том числе и сцена, когда они узнают, что один из молодых людей умер с момента своего последнего интервью Подниексу. Сценам, непосредственно выхваченными из реальности, Подниекс и его команда отдают в фильме такое же место, как и своим персонажам, дистанцируясь от объективной, авторитетной позиции.

Тем не менее Подниекс отклоняется от своей методической схемы чередования интервью и отснятого материала, используя также некоторые фрагменты фильма, сделанного одним из его героев, Игорем. Этот фильм выполняет две задачи. Он дает в национальном прокате голос подпольной кинопродукции. И, кроме того, он позволяет Подниексу временно отвлечься от обнаженной реальности своих интервью и вместо этого запечатлеть эмоции своих героев скорее визуально, чем вербально. Финальный кадр совпадает с концовкой фильма Игоря, сценой, в которой группа людей стоит в море спиной к камере. Игорь объясняет, что эта сцена символизирует надежду и неизвестность: «Весь мир надеется». Этот кадр выразительно представляет всех персонажей Подниекса и в свою очередь распространяет свое действие за рамки фильма, на зрителя. Он выражает надежду на будущее. Хотя «Легко ли быть молодым?» тщательно анализирует молодежную культуру, противопоставленную остальному обществу, в финале все стоят в одном и том же море, глядя навстречу общей судьбе.

Критик Александр Киселев описывает «Легко ли быть молодым?» в соответствии с жанром документального высказывания: «Хороший документальный фильм поднимает интеллектуальную и эмоциональную температуру до такой степени, что воображение зрителя добавляет все, чего не хватает в художественном отношении. Правдивый драматизм и острая документальность могут появляться как событие, перешагивающее его кинематографические границы. Именно это произошло с фильмом “Легко ли быть молодым?” режиссера Юриса Подниекса». Фильм демонстрировался в Москве осенью 1987 года, и публика стояла в очереди у кинотеатров, чтобы его посмотреть – редкий случай для документальной картины. В течение года после его выпуска фильм посмотрели миллион зрителей, что было рекордом для советского документального кино.

Сила «Легко ли быть молодым?» заключается в его откровенности и, хотя на экране не показано ничего визуально шокирующего, удивляет тот факт, что фильм мог быть выпущен на экраны без цензуры. Лев Аннинский отмечает, что, узнав, что фильм выйдет в прокат «как есть», «аудитория сохраняла молчание, шокированная и сконфуженная». Он продолжает: «Мы не знали, как реагировать. Мы не привыкли к такому. Если бы фильм запретили, мы бы не чувствовали свое поражение. Мы были бы оскорблены. Мы бы потребовали гласность. Мы обвинили

бы наши власти». Сам выпуск «Легко ли быть молодым?» в качестве поддерживаемого государством проекта косвенно поднял знакомый и не имеющий ответа вопрос, долго волновавший русскую культуру – «Кто виноват?»

«Легко ли быть молодым?» сегодня рассматривается как ключевой документальный фильм эпохи гласности, проложивший путь картинам, обратившимся к спорным проблемам современности, таким как «Возвращение» (1987) Татьяны Чубаковой, «Боль» (1988) Сергея Лукьянчикова и «Так жить нельзя» (1990) Станислава Говорухина. Несмотря на гибель в автомобильной аварии в 1992 году, Подниекс до сих пор имеет большое влияние в Латвии, где Студия Юрия Подниекса продолжает снимать документальные фильмы, отваживаясь также и на эксперименты в области художественного кино. К десятилетию выхода фильма «Легко ли быть молодым?» Студия выпустила продолжение «Легко ли быть молодым. 10 лет спустя» (1988). Возвращаясь к вопросу, заданному в первом фильме, кинематографисты из команды Подниекса снова обращаются к его героям, пытаясь найти ответ в их биографиях.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Витола, И. Подстреленные птицы (Воспоминания о Гвидо Звайгзне, Юрисе Подниексе, Андрисе Слапиньше) // Искусство кино. – № 8. – 2006.

Николаев, С. Мог бы стать президентом... // Час. Ежедневная газета Латвии, 8 декабря 2005. http://www.chas-daily.com/win/2005/12/08/g_033.html?r=33&

Anninsky, L. Is It Easy to be Grown Up? // Russian Critics on the Cinema of Glasnost / Michael Brashinsky, Andrew Horton (eds.). Cambridge UP, 1994.

Galichenko, N. Glasnost – Soviet Cinema Responds / Ed. by Robert Allington. University of Texas Press, 1991.

Kiselev, A. Deafening voids // Russian Critics on the Cinema of Glasnost / Michael Brashinsky, Andrew Horton (eds.). Cambridge UP, 1994

Асса (1987)

Ева Бундер

В то время как западное молодежное движение шестидесятых годов в своем мировоззрении и моде дистанцировалось от «культуры взрослых», в Советском Союзе этот разрыв стремились кашировать. Только в ходе перестройки и с более чем двадцатилетним опозданием за советской молодежью наконец тоже была признана собственная субкультура. Молодые люди собирались на дискотеках и стадионных концертах, объединялись в группы различной направленности и проявляли свою «инаковость» через одежду, музыку и молодежный жаргон. Одним из первых фильмов, который запечатлел этот другой, «молодежный» мир, обнажив связанные с ним проблемы, была документальная лента латвийского режиссера Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?» (1986). Всего год спустя Сергей Соловьев, автор таких трепетно-романтических фильмов о подростках, как «Сто дней после детства» (1975), поставил культовый рок-фильм «Асса», давший своеобразное подтверждение существованию молодежной субкультуры.

В центре киноповествования находится «князь» теневой экономики Крымов (Станислав Говорухин), с виду солидный, уже немолодой человек с высшим образованием, который проводит в Ялте время со своей юной возлюбленной Аликой (Татьяна Друбич) и одновременно заботится о своих делах. На фоне экономических преступлений, шантажа, убийства и преследований КГБ развивается мелодраматическая история любовного треугольника вокруг главных героев фильма: Алика влюбляется в своего ровесника, ресторанный музыканта Бананана (Сергей Бутаев). Крымов хладнокровно устраняет соперника, за которого мстит Алика, убивая своего состоятельного покровителя из пистолета.

«Асса» была не только сигналом того, что в стране начала утверждаться молодая, дерзкая контркультура, но также и первым советским примером широкомасштабной рекламной компании. Премьера фильма должна была стать грандиозным праздником московской молодежи – о ней броско сообщали гигантские плакаты, ее сопровождал выпуск футболок и других товаров с соответствующими

мотивами, к ней были приурочены живые концерты рок-групп «Аквариум», «Кино», «Наутилус Помпилиус», «Бригада С». Так или иначе, выступление рок-звезды Виктора Цоя в финале фильма стало в немалой степени залогом культового статуса картины. Только в 1988 году фильм привлек 17,8 миллионов зрителей: учитывая сильно снизившуюся в то время посещаемость кинотеатров, это был несомненный кассовый успех.

Вызвавшая немало дискуссий в прессе картина отнюдь не была реалистичным портретом советской рок-культуры и даже не ставила себе такой цели. Кинокритики с осуждением или одобрением отмечали стилизацию молодежной среды и рок-сцены, воплощенную Соловьевым в игровом ключе. Стиливая эклектика, обращение к «низким» жанрам детектива и мелодрамы, игра с китчем и массовой культурой, а также изобилие прямых и косвенных цитат – все это рассматривалось как элементы постмодернистской эстетики. Так, в «Ассе» можно выделить несколько повествовательных и стиливых слоев. Первую плоскость представляет собой детектив и мафиозный триллер с типичными сюжетными составляющими, касающимися криминального мира, денег, насилия и преступлений.

Вторая сюжетная линия опирается на мелодраму с классическим распределением позиций любовного треугольника: герой – негодяй – героиня. При этом оба мужских персонажа образуют два непримиримых полюса. Крымов представляет собой физически натренированного, хладнокровного преступника, имеющего власть казнить или миловать. Особенно провокативным выглядит тот факт, что Крымов – продукт оттепели и, будучи студентом, публиковал стихи. В противоположность ему, Бананан честный, мечтательный и романтический паренек эпохи позднего застоя, не питающего никаких материальных амбиций и находящийся в поисках настоящей дружбы и чистой любви. Одним из символов этой поистине рыцарской позиции, одновременно направленной против застывшей государственной системы, является сделанный в фотоавтомате портрет юной влюбленной пары, Бананана и Алики, который он носит в своей сережке и за которую получает выговор от милиционера, а также побои жестокого сокамерника.

В эту жанровую смесь из мелодрамы и мафиозного триллера вставлены эпизоды из роскошного костюмного фильма, мотивированные книжкой, которую Крымов читает на ночь, – историческим романом

«Грань веков» (1982) Натана Эйдельмана, повествующем о заговоре против императора Павла I. Таким образом с одной стороны подвергается осмеянию популярный во время создания фильма в кино и литературе псевдоисторический жанр, а с другой – усиливается противопоставление обоих антагонистов. В то время как могущественный Крымов погружается в пышные, тяжеловесные видения, навеянные ему книгой, сны Бананана – быстрое чередование цветных линий и пятен, а также черно-белых кинокадров в эстетике сюрреализма – восходят к спонтанной и креативной энергии авангардного искусства.

Еще один повествовательный и стиливой слой образует молодежная культура, предстающая в фильме как стилизация советской рок-сцены, подогнанная под центрального персонажа. Своим внешним видом Бананан походит на пай-мальчика в белом костюме и с прической, напоминающей молодых битлов. Его «авангардистские» сны, а также творческие опыты с китчем, вышедшими из употребления предметами обихода и нейлоном имеют прямое отношение к самому молодому исполнителю Сергею Бутаеву, которому в 1990-е удалось утвердиться на мировом рынке искусства как художнику-концептуалисту. Бананан олицетворяет собой игровую и креативную позицию молодежной контркультуры, направленной как против культивируемого обществом идеала обогащения, так и в целом против застывшей системы норм.

Последний слой относится к инсценировке места действия: зимняя Ялта, заснеженные пальмы, подернутая легким туманом гавань, канатная дорога с видом на тронутые серо-розовой сезонной дымкой крыши и осыпавшиеся бледно-розовые фасады. В этих декорациях соединяется несоединимое: роскошь престижной гостиницы, захудалые забегаловки, типичные советские коммуналки, а также выступление рок-группы «Кино» в финале, повествовательно мотивированное убийством Бананана. С появлением Виктора Цоя как преемника Бананана в качестве певца ресторанной группы фильм резко переходит к документальной эстетике: из зала гостиничного ресторана открывается панорама на море огней переполненного стадиона. Смещение акцентов от грайского видения «города золотого под небом голубым» в исполнении Бориса Гребенщикова, сопровождающего влюбленных во время поездки по канатной дороге, ко времени «перемен», которые ожидает Цой, соответствует скачку из исторического начала 1980-х к перестроечному настоящему. При этом право голоса получает новое

поколение, открыто выражающее свой протест против поколения застоя с его ложью и полное решимости вырваться из-под контроля родителей. «Я давно уже не ребенок», – одна из последних фраз, которую произносит в фильме героиня.

Соловьев определил стиль своего фильма как «трагический китч», дав таким образом остроумную характеристику собственного художественного языка. При поддержке целой команды выдающихся киномастеров (оператора Павла Лебешева, художника Марксена Гаухман-Свердлова и второго сценариста Сергея Ливнева, позже тоже занявшегося режиссурой) Соловьев стремился соединить то, что противоречит правилам хорошего вкуса: съемки мягкорисующим объективом, запечатленные против света интерьеры с экзотическими растениями и зеркалами, кадры погруженной в сон зимней Ялты. Съемочная площадка в целом выглядит, как гигантский антикварный магазин с наивно-вычурным ассортиментом, включающим даже театр лилипутов. Эстетика стилизации сочетается с элементами документального и учебного кино, когда отдельные сленговые выражения объясняются в титрах, или когда в финале полная история преступлений Крымова появляется в виде титров на экране, словно взятая прямо из судебного дела. Этим «лоскутным одеялом» из стилей, охватывающих различные эпохи, Соловьев предвосхитил тенденцию к ностальгической и иронической стилизации еще в то время, когда в российском кинематографе преобладали попытки как можно более правдиво реконструировать реальность во всех ее неприглядных проявлениях.

После «Ассы» Соловьев попытался продолжить инсценировку советской молодежной культуры в ключе соцарта. Но ни «Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви» (1989), ни «Дом под звездным небом» (1991) не смогли подняться до художественных высот, достигнутых «Ассой». Впрочем, значение режиссера для кинематографической культуры эпохи перестройки выходит за рамки его собственного творчества и проявляется в его роли руководителя одного из киноклассов ВГИКа. В этом качестве он стал наставником и вдохновителем «новой волны» кинематографистов из Казахстана, таких как Александр Баранов и Бахут Килибаев, Серик Апрымов, Арбай Карпыков и, прежде всего, Рашид Нутманов со своей дебютной картиной «Игла» (1988). Нутманов занял в главной роли рок-звезду Виктора Цоя и радикальнее Соловьева использовал в своей работе нарушения

табу. В профессионально сделанное кино он впустил импровизацию и спонтанные идеи, что несомненно позволило ему сильнее, чем его учителю, приблизиться к мироощущению молодого поколения.

В 2009 году после длительной творческой паузы Соловьев выпустил продолжение фильма под названием «2-Асса-2», доведя при этом игровую тональность оригинала до абсурда. Не только Бананан невероятным образом восстает из мертвых, но и сам фильм на уровне сюжета пересекается с традиционной экранизацией «Анны Карениной», над которой Соловьев работал 15 лет и которую он представил публике одновременно с продолжением «Ассы».

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Данилина, А. Старик Козлодоев и капитан Африка // Советский экран. – №9. – 1987. – С. 12–13.

Соловьев, С., Дондурей, Д. Ассу в массы, массы в кассы // Искусство кино. – №10. – 1988. – С. 6–19.

Светланов, М. Арт-рок-парад, которого могло и не быть // Советский экран. – №9. – 1988. – С. 16–17.

Тимофеевский, А. В самом нежном саване // Искусство кино. – № 8. – 1988. – С. 46–52.

Заярная, О., Козлов, А. С чужого «стеба»? // Искусство кино. – № 6. – 1988. – С. 51–58.

Дни затмения (1988)

Маттиас Шварц

«Дни затмения» – первый полнометражный фильм Александра Сокурова, который смог выйти в советский прокат без цензурных правок. До этого цензура запретила его дипломную работу во ВГИКе «Одинокий голос человека» (1978) по мотивам произведений Андрея Платонова, а также первые два фильма, снятые на «Ленфильме», «Разжалованный» (1980) и «Скорбное бесчувствие» (1983). Некоторые критики восприняли «Дни затмения» в штыки, другие объявили эту ленту одним из десяти лучших фильмов периода гласности. Особое внимание привлекли к себе выразительные кинообразы, отсылающие к Андрею Тарковскому, с помощью которых режиссер запечатлел крах советского «социального эксперимента» и затронул до тех пор табуированные темы и конфликты.

Сюжет картины восходит к повести Аркадия и Бориса Стругацких «За миллиард лет до конца света» (1974), на основе которой оба автора вместе с кинорежиссером Петром Кадочниковым написали сценарий. Внезапная смерть Кадочникова помешала реализации проекта. В результате сценарий оказался у Сокурова. Совместно со сценаристом Юрием Арабовым, который уже работал с Сокуровым над фильмами «Одинокий голос человека» и «Скорбное бесчувствие», сценарий был основательно переработан, так что в результате от повести Стругацких остались только имена главных героев и основная коллизия: героини-индивидуумы противостоят анонимной, угрожающей внешней силе.

Двухсерийный фильм рассказывает о молодом враче Дмитрие Алексеевиче Малянове (Алексей Ананишов) родом из Горького (ныне Нижний Новгород) в центральной полосе России, приехавшем на работу в провинциальный туркменский город Красноводск, чтобы написать книгу. Этому постоянно препятствуют необычные происшествия, странные посетители и озадачивающие столкновения со знакомыми. Навязчивые телефонные звонки, курьер, доставляющий не заказанную посылку, змея из соседского дома, дезертировавший солдат, ищущий временного убежища у него в квартире и в конце первой серии застреленный солдатами во время облавы в прилегающих горах, визит сестры или появление мальчика, вызывающего ассоциации

с ангелом, неожиданно вторгаются в его повседневность. Эти эпизоды перемежаются со сценами, в которых Малянов встречается с друзьями и знакомыми, такими как живущий в том же доме глубоко религиозный инженер, бывший военный специалист Андрей Павлович Снеговой (Владимир Заманский), совершающий впоследствии самоубийство, или учитель истории Владлен Семенович Глухов (Кирилл Дудкин), бегающий от семейных обязанностей в свою страсть к открыткам из царских времен. Особенное значение имеют встречи и диалоги с геологом Александром Вечеровским (Эскандер Урманов), в которых Малянов выражает свои мысли и страхи. Вечеровский, сирота крымотатарского происхождения, усыновленный сосланными русскими немцами, в связи с многочисленными нападениями в конце второй серии покидает город в поисках более доброжелательного места для жизни.

Азиатский пейзаж с его обитателями подается на протяжении всего фильма с помощью долгих, общих и крупных планов как враждебная жизни зона упадка, в которой разве что военные и милиция еще пытаются наладить что-то вроде общественного порядка. Уже в первых кадрах мы видим психически больных людей с изуродованными телами и лицами на фоне развалившихся построек, запущенное кладбище и лежащие в руинах заброшенные фабрики. Это мрачное настроение усиливается меланхолической музыкой Юрия Ханина и почти перманентно выдержанными в черно-белой гамме с красновато-желтым оттенком кинокадрами, передающие, как кажется, этим цветовым решением смертоносную засуху, царящую в песчаной пустыне. Местные жители с азиатскими чертами лица производят флегматично-депрессивное впечатление, даже выступая на местном фольклорном фестивале на обшарпанной концертной площадке под открытым небом.

Малянов выделяется на их фоне – густыми светлыми волосами, спортивным телом, пластичными движениями и серьезным целеустремленным выражением лица – как воплощение духовной и физической силы. Его телесное и духовное совершенство дополнительно акцентируется тем, что он часто появляется на экране в одних трусах, почти всегда с обнаженным торсом или в расстегнутой рубашке. Как модель, он позирует на фоне пришедшей в упадок городской кулисы или блуждает по безлюдной пустыне, то в фирменных кроссовках, то в спортивной футболке, постоянно эксцентрично выставляя напоказ

свое прекрасное тело, что еще больше подчеркивает в нем чувственный, эротический аспект, даже в тот момент, когда он подвергается практически театральному избиению в столкновении с местными подростками. Эта демонстрация мужского тела получает ярко выраженную гомоэротическую окраску в его дружбе с Вечеровским, элегантно одетым в рубашку и брюки со стрелками и, благодаря стройной фигуре и изящным манерам, как денди, становится чуждым элементом в этом азиатском гарнизонном окружении.

Уже эти немногие аспекты показывают, почему фильм Сокурова стал одним из самых известных произведений эпохи гласности, порывая с основополагающими традициями советского кино. Это касается не только табуированных ранее тем, таких как принудительное переселение поволжских немцев и крымских татар, гомосексуальность или позитивные отсылки к религии, но также и изображения советской современности так, как это было невозможно до тех пор. Отмеченный советской цивилизацией азиатский мир Востока изображается как абсолютно негативная, потерпевшая крах модель общества остающихся анонимными людей массы. В противовес этому появляющиеся в эпизодах персонажи ищут различные индивидуальные выходы, которые ведут либо к смерти (дезертир или Снеговой), либо к побегу из окружающей действительности – воображаемому (мальчик как ангел или учитель истории с коллекцией открыток) или реальному (Вечеровский).

Только одному Малянову в конце концов удается самоутверждение: как врач, он определяет биомедицинские симптомы болезней и одновременно как писатель и ученый пытается нащупать причины затмения в советской повседневности. Ибо его настоящее занятие – исследование, тексты которого он печатает на пишущей машинке и от которого его постоянно отвлекают, посвящено староверам и другим религиозным течениям царского времени, которые, согласно результатам его исследований болели в пять раз меньше, чем другие группы населения. Это проясняет и центральный композиционный принцип фильма, определяющий съемочные планы, последовательность кадров и диалоги, исходя из поля напряжения между (недостаточной) духовностью и (выродившимся) материализмом. Так Сокуров раскрывает дихотомию между больным азиатско-советским Востоком и здоровым русским религиозным индивидуализмом, который, однако, ставит перед собой не миссионерские задачи, а служит прежде всего самопознанию героя.

Путь к подобной высшей, библейско-апокалиптической правде очевидно указывают проникновенные пейзажные съемки и кадры неба, отражающие нетронутую природу. В последней сцене фильма мы сначала видим в центре кадра на высоте горизонта лицо Малянова, бросающего короткую улыбку в сторону неба, прежде чем направить свой взгляд по диагонали вперед, после чего камера показывает город, лежащий в долине, который затем, в последнем наплыве камеры уступает место скупому пустынному пейзажу. Материалистический (советский) мир затмения отступает перед апокалиптическим светом нетронутого божественного творения.

«Дни затмения» можно интерпретировать также как манифест русской духовной телесности (тема, к которой Сокуров постоянно возвращается в более поздних фильмах), противопоставленной фальшивой материалистической телесности, воплощенной восточно-азиатской средой. Михаил Ямпольский толкует это противопоставление как столкновение различных, герметически изолированных друг от друга миров: «Затмение выражает влияние планет и звезд на жизнь человека, странное совпадение двух отдельных серий – космической и исторической – земной. Затмение традиционно выступает как знак торжества сил тьмы над силами света, как признак конца, деградации космического цикла».

Сокуров помещает своего героя в рамки давней русской традиции, в которой соединяются две профессии – врача (самыми известными представителями которой являются Антон Чехов и Михаил Булгаков), диагностирующего болезнь общества и его государственной власти в писательском творчестве. И наиболее показательным симптомом этой болезни оказывается подавленная мужская гомосексуальность, даже не будучи нигде названной. Ибо еще до конца Советского Союза мужской гомосексуализм преследовался по закону и был легализован в Российской Федерации только в 1993 году. Не только в сценах с Маляновым и Вечеровским, но также и у всех остальных мужских персонажей (женщины, за исключением сестры Малянова и жены Глухова, в фильме не фигурируют) гомоэротическое желание и невозможность его реализации образуют скрытый центральный мотив их действий, доводящий героев до отчаяния, смерти или изгнания. Вероятно, ни один другой советский фильм не обращался к теме гомоэротики так убедительно и одновременно так откровенно, как

«Дни затмения», что позволило в 2007 году открыть им берлинский кинофестиваль «Табу?», посвященный фильмам на тему сексуальных меньшинств из России.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Москвина, Т. За миллиард лет до конца кинематографа // Искусство кино. – № 12. – 1988.

Попов, Д. Космический ракурс // Искусство кино. – № 5. – 1989.

Стругацкий, А., Стругацкий, Б., Кадочников, П. День затмения (1987) <http://www.rusf.ru/abs/books/dz.htm>

Стругацкий, Б. Комментарии к пройденному. – СПб, 2003.

Щербак-Жуков, А. Трудно быть... Братья Стругацкие и кинематограф // в кн. Е. Харитонов, А. Щербак-Жуков. На экране – чудо. Отечественная кинофантастика и киносказка (1909–2002). – М., 2003.

Ямпольский, М. Кинематограф несоответствия. Кайрос и история у Сокурова // Киноведческие записки. – № 63. – 2003.

Brashinsky, M., Horton, A. (eds.): Russian Critics on Cinema of Glasnost. Cambridge, 1994.

Маленькая Вера (1988)

Беттина Ланге

Мрачный индустриальный город с заводскими трубами и панельной застройкой, укутанный в серое облако вредных испарений: место, где живет героиня фильма Василия Пичула «Маленькая Вера», могло бы находиться в любом месте России. Фильм представляет собой фрагмент из жизни девушки-подростка Веры, пару недель спустя после окончания школы. По настоянию родителей Вера, нехотя, подает документы на обучение профессии телефонистки, хотя эта перспектива представляется ей малопривлекательной. Тем интенсивнее старается она наслаждаться настоящим и проводит лето с друзьями в кафе и на танцплощадке. Дома с родителями любой разговор быстро заканчивается взаимными упреками и ссорой. Родители хотели бы видеть в качестве своего зятя бывшего одноклассника Веры, «правильного» Андрюшу, но Вера влюбляется в харизматичного и циничного студента Сергея. Разыграв беременность, Вера получает разрешение родителей на брак с Сергеем. Он переезжает к Вериной семье, где обоюдные провокации родителей и Сергея выливаются в ссору, во время которой Верин отец ранит Сергея ножом. Вера не видит выхода из создавшейся ситуации и пытается покончить с собой с помощью передозировки таблеток.

«Маленькая Вера» – один из самых известных и успешных фильмов периода перестройки. Эта картина стала совместным дебютом режиссера Василия Пичула и его жены, сценаристки Марии Хмелик. Хмелик написала свой сценарий еще в 1983 году под впечатлением от промышленного города Жданова на Азовском море, родном городе ее мужа. Сценарий многократно отклонялся, так что фильм смог быть реализован лишь в 1987 году на ленинградской студии им. Горького в результате начатого перестройкой процесса либерализации и попал на экраны в 1988 году. Только в первый год проката фильм посмотрели 50 миллионов зрителей, успех сопутствовал ему и на международных фестивалях. В США «Маленькая Вера» стала на момент своего выпуска наиболее успешным советским фильмом после «Москва слезам не верит» (1979) Владимира Меньшова.

Кинокритики и публика в России увидели в «Маленькой Vere» зеркало социальных реалий. Фильм либо приветствовали как произ-

ведение, проникнутое свободным реализмом, либо критиковали как «чернуху», которая сосредотачивается на теневых сторонах позднесоветского общества, не отставая при этом – таков был упрек – четкую моральную позицию.

Дебаты вокруг фильма развернулись не только на страницах прессы, но и в личных письмах зрителей режиссеру и исполнительнице главной роли. На поверхностном уровне камнем преткновения послужила откровенно показанная эротическая сцена. Однако вопросы, которые вызывал фильм, шли дальше этого короткого эпизода. Фильм порывал с канонизированными мифами советского кино: идеологически выверенной, идеализированной картиной семьи, молодежи и в особенности с традиционно положительным образом рабочего, «простого человека».

В этом контексте «Маленькая Вера» символизировала окончательный отход от изобразительных клише социалистического реализма. Советские идеалы если и существуют в фильме, то уже только как риторические фразы официозного языка, которые цитируются Верой и ее возлюбленным Сергеем вместе с ироническими комментариями. Верина семья стремится к материальному благополучию и социальному престижу, но семейные отношения находятся в состоянии распада. Мать погружена в домашние хлопоты, а отец после работы ищет утешения в самогоне. Верин старший брат, работающий врачом в Москве, пытается вести другую жизнь, но и его собственный брак существует уже только на бумаге. Пичул, который сам происходил из рабочей семьи, знал ту среду, которую с безжалостной откровенностью изобразил в своем фильме, по собственному опыту.

Впечатление выхваченной из жизни реалистической картинки поддерживается и стилистикой фильма. Прямая комментирующая инстанция отсутствует, работа камеры стилизована под документальную, кадры обрезаны, а на звуковой дорожке присутствуют побочные шумы – например, включенное радио или обрывки посторонних разговоров. Не только в «Маленькой Вере», но также и во многих других фильмах времен перестройки подобная эстетика случайного и фрагментарного знаменует неприукрашенное, непосредственное изображение реальности и отход от морализирующих и дидактических импульсов советского кино.

Особое значение киноведа Эндрю Хортон и Михаил Брашинский придают центральному женскому образу в «Маленькой Вере». Они сравнивают фильм с раннесоветской комедией Абрама Роома на тему любовного треугольника «Третья Мещанская» (1927) и констатируют, что изображение социальной роли женщины в фильме Пичула полностью перевернуто. В то время как у Роома героиня вырывается из традиционной семьи, обретая независимость, которую обеспечивает ей новое советское общество, Верина жизнь до конца определяется консервативными патриархальными структурами и окружающими ее мужчинами: поднявшимся по общественной лестнице братом, слабым отцом, циничным возлюбленным Сергеем. Между запрограммированными ролями дочери и жены у Веры, как кажется, нет никаких альтернатив.

Как фильм о женской судьбе, «Маленькая Вера» особенно интересна с точки зрения модификации жанровых клише мелодрамы. Вера несет в себе черты мелодраматической героини, страдающей от лицемерного, черствого окружения, продолжая при этом следовать зову сердца, что приводит ее к трагическому концу. Этот образ дает зрителю возможность идентификации, что, вероятно, сыграло свою роль в коммерческом успехе фильма. Но если в традиционной мелодраме любовники обычно представлены как жертвы обстоятельств, здесь они прежде всего жертвы самих же себя. В то время как принцип времени в мелодраме можно обозначить формулой «слишком поздно» и трагический финал является следствием некоей упущенной возможности, в «Маленькой Вере» время движется по кругу. Вера повторяет действия матери, Сергей повторяет фразы отца, и все те же товарные вагоны проезжают мимо дома. В голливудской семейной мелодраме рассказ часто ведется с перспективы женщины, которая играет подчиненную роль в патриархальной иерархии. В этом случае мелодрама направлена против мужской власти, выступающей в роли ограничителя внутренних желаний. В «Маленькой Вере» героиня слишком сильно отмечена своим окружением, чтобы бунт мог всерьез изменить ее положение.

Мужские фигуры в «Маленькой Вере» также кажутся вдохновленными мелодрамой: с одной стороны, независимый Сергей, не подчиняющийся устоявшимся правилам в родительском доме Веры, и с другой – Верины отец и брат как источники авторитета. Но роль

Сергея в качестве любовника банализирована: его любовная связь с Верой представляется случайной интригой, предложение, которое он делает Вере, – провокация по отношению к ее брату. Также и Верин отец не справляется с отведенной ему ролью: он не столько представляет социальный порядок, сколько свидетельствует о его распаде.

Фильм открывается и заканчивается кадрами, показывающими отца, который вначале приезжает с работы на своем красном грузовике, а в финале переживает на кухне сердечный приступ – возможно, со смертельным исходом. Этот мотив слабого или отсутствующего мужчины часто можно встретить и в других фильмах поздних 1980-х (например, в «Астеническом синдроме» Киры Муратовой или в «Свобода – это рай» Сергея Бодрова).

«Маленькая Вера» обнажает, главным образом посредством нефункционирующих жанровых структур, распад социальных и личных отношений. В своем отказе от жанровых стереотипов и одновременном обращении к социально-критическому реализму фильм представляет собой характерный пример перестроечного кино. Такие темы фильма, как деградация общественных институтов, распатывание семейных связей и отсутствие перспективы для молодежи, типичны для многих советских фильмов поздних 1980-х.

В качестве примеров могут быть названы документальный фильм Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?» (1987) или «Дорогая Елена Сергеевна» (1988) Эльдара Рязанова. На фоне этих социально-критических молодежных фильмов «Маленькая Вера» выделяется особым драматургическим напряжением, актерскими работами исполнителей главных ролей и, прежде всего, ироническими диалогами и черным юмором, что до сегодняшнего дня позволяет ей сохранять статус культового фильма 1980-х.

После триумфа «Маленькой Веры» Пичул основал одну из первых независимых продюсерских компаний позднесоветского времени. Своим следующим фильмом «В городе Сочи темные ночи» он попытался продолжить успех своего дебюта, однако фильм не имел значительного резонанса ни у зрителей, ни в прессе. После снятой по мотивам «Золотого тельца» экранизации «Мечты идиота» (1993) Пичул некоторое время был режиссером сатирической телепередачи «Куклы». В 1999 году он вернулся в кино картиной «Небо в алмазах».

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Давыдов, Ю., Стишова, Е. По вере вашей будет вам... // Искусство кино. – № 9. – 1988. – С. 42–55.

Москвина, Т. Василий Пичул // Новейшая история отечественного кино 1986–2000. Кинословарь. – Т. II. – С. 460–461.

Beardow, F. Little Vera. KINOfiles Companion 8. London, 2003.

Eagle, H. The Indexicality of Little Vera and The End of Socialist Realism // Wide Angle, Vol. 12, Nr. 4, 1990. P. 26–37.

Horton, A., Brashinsky, M. The zero hour. Glasnost and Soviet cinema in transition. Princeton, 1992.

Wernet, S. Leben ohne Liebe bleibt Imitation // Melodramatische Leinwandheldinnen. Sankt Augustin, 2003.

Рок (1988)

Никита Бразгинский

Когда за несколько лет до начала съемок фильма «Рок» сценарист Юрий Филинов предложил студии свой сценарий документальной картины о рок-музыке «Семь нот для размышления», ситуация у российского рока и рокеров была совсем иная, чем в разгар перестройки, в 1988 году, когда фильм вышел на экраны. Тогда, до прихода к власти Горбачева и до начала явных перемен в СССР, любительские по своему духу, альтернативно настроенные, исполняющие авторский материал группы – а именно о них идет речь в фильме – уже существовали, уже как-то выступали и записывались, но подвергались постоянной латентной регуляции, в любой момент могущей перерасти в грубое государственное насилие. В 1988 году, конечно, все еще проводились дискуссии на тему: «Нужен ли нашей молодежи рок?», все еще тут и там обвиняли рокеров в идеологическом соблазнении неокрепших умов, но в целом было понятно, что антиавторитарность и альтернативность тех групп, которые показаны в фильме – «Аквариум», «АВИА», «АукцѢион» (тогда еще просто «Аукцион»), «Кино» и «ДДТ» – как раз идеально подходят к историческому моменту, разрушению старой системы (и строительству новой, что, правда, тогда было еще не так очевидно). Когда подошло время реализовывать фильм, уже начались реформы, и оказалось, что отпала надобность в запланированном изначально сценаристом «прикрытии» для показа рок-музыкантов на экране – дискуссии между сторонниками и противниками рока и выступления советских композиторов массовой песни Пахмутовой и Тухманова в качестве экспертов. Вместо этого, слово предоставили самим рокерам. Частью насилия, которому подвергались эти музыканты до начала перестройки, было создание имиджа рокера как «морального уроды», «отщепенца», наркомана. В свою очередь, рокеры в ту эпоху с большим подозрением относились к представителям истеблишмента, к которым в их глазах очевидно относилась и съемочная группа картины. Однако, создателям удалось убедить героев фильма в своей заинтересованности в истинном лице рока, вызвать уважение, симпатию. Кроме того, как пишет Егорова, «ежедневные встречи ребят (т.е. музыкантов – Н.Б.) со съемочной группой на протяжении длительного

времени сломали лед предубеждения и заставили не обращать внимания на постоянно работающую кинокамеру».

Фильм состоит из пяти кинематографических портретов, каждый из которых посвящен одному из музыкантов представляемых групп: Гребенщикову, Адасинскому, Цою, Гаркуше и Шевчуку. Некоторые из них – Гребенщиков, Цой и Шевчук – в своих группах выступают в качестве автора песен и солиста. Адасинский и Гаркуша – в первую очередь шоумены, исполнители. Но никто из них не являлся на самом деле таким единичным, недостижимым, вырванным из коллектива лидером, какими музыканты показаны в фильме. Созданный в «Роке» образ «роматического одиночки», наподобие барда 1960-х, один на один с гитарой борющегося со сцены с еще сталинским духом коллективизма и «бодрячества», в реальности противоречил царящей в рок-культуре 1980-х атмосфере тусовки, коммуналки, общего для всего субкультурного сообщества движения.

Каждый из портретов фильма снабжен съемкой одной или нескольких песен в живом исполнении на концерте перед публикой. Кроме песни «Аукциона», снятой во время выступления группы в тюрьме, все концертные исполнения выдержаны в единой строгой эстетике исповеди-проповеди, общения автора со слушателем один на один, подчеркнутой исключением остальных членов группы из кадра и концентрацией на солисте. Лицо певца выхватывается из темноты одним прожектором, создающим строгий, жесткий контраст, имитирующий игру света и тени религиозной живописи барокко. Фильм вырывает из контекста рок-тусовки отдельных харизматичных исполнителей и стилизует их под идолов, духовных вождей, чей имидж отмечен отшельничеством и аскетизмом. Поднявшаяся в 1980-е мода на «духовность» и христианство подсказала авторам тот путь, по которому в фильме была проработана метафорика лидера, жертвующего собой ради духовного возрождения его последователей: история притеснений и борьбы, рассказанная каждым из героев «Рока», в фильме инсценируется с намеком на ситуацию зарождающегося христианства. Выполняющие роль связующего звена между отдельными сюжетами сюрреалистические кадры тесного коммунального коридора, населенного персонажами из альтернативной тусовки 1980-х отсылает к образу катакомб первых христиан. Монтаж, при котором последние секунды интервью и песен плавно перетекают в следующий отрезок

фильма, устанавливают прямую связь между рассказанной от первого лица жизнью рокеров, их переживаниями, страданиями и творчеством. Мученичество рокеров выступает гарантом аутентичности их песен.

На фоне стихийного преклонения рок-публики перед любимым исполнителем показанные в начале фильма срежиссированные рукоплескания партийных и комсомольских аппаратчиков, скандирующих Брежневу «Ленин, партия, комсомол!», выглядят как поклонение «фальшивому» идолу – Золотому тельцу. Руины дворца Давида, в христианской иконографии символизирующие отжившую старую веру, в фильме сменяются мрачными, обшарпанными ленинградскими дворами-колодцами. Вырваться из давящей тесноты города в безграничные просторы русской природы, снятые по контрасту с кадрами Ленинграда в полном цвете и широкоугольным объективом, создатели фильма позволили из всех музыкантов лишь одному Гребенщикову. Особенная популярность группы «Аквариум» в годы создания фильма наложила на «Рок» отчетливый отпечаток: Гребенщикову уделяется больше внимания, чем остальным героям фильма, эпизоды с его участием расположены в начале и конце повествования, несколько раз обрывающиеся попытки исполнения ставшей программной для «Рока» песни «Поколение дворников и сторожей» проходят лейтмотивом через весь фильм. С Гребенщиковым же связан и один из наиболее цепких образов фильма: поднимаясь к своей квартире по крутой лестнице старого ленинградского дома, певец несет на плечах своего маленького сына. Гребенщикову тяжело. Фильм с безжалостным натурализмом передает сбивающееся дыхание уставшего человека. Принимая во внимание общую тенденцию фильма к стилизации рок-певца в фигуру Учителя, эту сцену можно рассматривать как метафору того, как духовные лидеры буквально на себе поднимают своих последователей к вершинам духа и сознания. Это их крест, который они намерены донести до конца.

В альтернативной культуре ленинградских 1980-х роль духовного гуру не могла быть взята на себя женщиной. Ни антиофициозный пафос диссидентства, ни перестройка не были направлены на разрушение гендерных социальных ролей. Как и его западный эквивалент, перестроечный рок был прежде всего братством мужчин. Атакуя отжившие советские идеологические структуры, рокеры оставались в рамках патриархальных структур мышления. Роль духовного

лидера была в той ситуации недоступна для женщин ни в рамках коммунистической идеологии, ни в альтернативной рок-культуре. Как отмечает Васильева, «жена Гаркуши, выписывающаяся из роддома, олицетворяет собой, скорее, тот полюс “нормальности”, от которого Гаркуша отталкивается в своем отрицании культуры, чем проекцию его собственных экстравагантных изысков». Помимо существующих в обществе гендерных границ на фильм наложили отпечаток также и культурные границы внутри рок-сцены. За кадром остались не только известные рок-группы того времени из Москвы и других городов, но и те музыканты, чье творчество противоречило стилизации рок-культуры под миссионерство. Нигилизм, антисоциальность и эстетика безобразного, содержащиеся в панк-культуре, не нашли себе места в «Роке». То, что экзистенциальный пессимизм Егора Летова не мог не остаться за кадром, также вытекает из внутренней логики фильма.

Следуя традиции советского авторского документального фильма, который можно назвать художественно-документальным, «Рок» размывает рамки чистой документальности, претендующей лишь на аутентичное отражение физической реальности. Напротив, в стремлении достичь и передать «художественную правду» – термин того времени – создатели фильма прибегают к инсценированным сюрреальным сценам (в коридоре коммуналки), монтажу звука поверх границ сцен, ярким, суггестивным визуальным (черно-белый контраст в концертных записях) и звуковым (абстрактный шумовой саундтрек, созданный Гребенщиковым) средствам. Традиция фильма-интервью, рассказывающего о жизни выдающегося человека накладывается на жанр фильма-концерта или фильма-ревю, состоящего из музыкальных номеров популярного исполнителя. Тонкие, построенные на интеллектуальной игре мета-отсылки (киномеханик Гаркуша в рамках фильма воспроизводит киноцитату из другого контекста, контрастирующую с содержанием «Рока» и фигурой самого Гаркуши; тюремная зона с гигантским гербом СССР воспринимается как метафора всей окружающей действительности) чередуются с телесной энергетикой рок-концерта.

В 1988 году, когда «Рок» вышел на экраны, все еще существовал дефицит изображений Гребенщикова, Цоя и других показанных в фильме рок-героев. Можно было купить в кооперативном ларьке кассету с музыкой, но крайне сложно было увидеть самого исполнителя.

Появление фигуры известного рокера на большом экране само по себе воспринималось как акт свободы, триумф нового времени. Фанаты Цоя штурмовали кинотеатры и были готовы пересматривать по несколько раз авангардный двухсерийный фильм «Асса» лишь для того, чтобы увидеть во время финальных титров выступление своего кумира. Атмосфера ослабевшего, но все еще не прекратившегося административного давления, борьба рока за место в каноне «высоких» искусств, появившаяся вдруг возможность исполнять все то лучшее, что накопилось у групп за годы их «подпольного» существования, привели к расцвету русской рок-культуры как искусства и общественного явления во второй половине 1980-х. Фильму удалось запечатлеть музыкантов на вершине их творческого пути. «Рок» стал для русского рока таким же хрестоматийным документом эпохи, каким для англоязычного рока является фильм 1970 года о фестивале в Вудстоке. На волне успеха Алексей Учитель в 1991 году основывает киностудию «Рок», существующую и сейчас. Однако через 20 лет после выхода фильма на экраны того рока, о котором он был снят, больше не существует. Возможно, именно поэтому теперь режиссер в интервью предпочитает делать акцент на другом, немзыкальном значении слова «рок» – «судьба».

Литература

Алексеев, А. Алексей Учитель. Сыграем в пиратов // Российская газета. – № 4255, 22.12.2006. <http://www.rg.ru/2006/12/22/uchitel.html>

Васильева, Е. Рок // (онлайн-рецензия). Запись в блоге. <http://vasilek.livejournal.com/2004/08/20/>

Егорова, Т. Рок – Музыкальная жизнь – №14 (736) – 1988 – С. 12.

Житинский, А. Путешествие рок-дилетанта. Музыкальный роман. – Л.: Лениздат, 1990. – С. 92.

Интердевочка (1989)

Ларс Лингсгаард Фьорд Кристенсен

После того, как Владимир Кунин в 1987 году опубликовал свою повесть «Интердевочка», она мгновенно стала бестселлером. Миллионы советских читателей буквально проглатывали ее, с удовольствием погружаясь в мир проституции высокого класса, скрытого от них в повседневной жизни. Официально проституции в Советском Союзе не существовало, против нее даже не было закона, а в советской литературе «интердевочки», валютные проститутки в гостиницах и барах Интуриста, считались персонами нон грата. Книга Кунина «подтвердила» то, что многие знали по слухам: советские женщины предлагают себя иностранцами в обмен на твердую валюту. Последовавшую два года спустя экранизацию ожидал не меньший успех: 40 миллионов зрителей посмотрели ее только за первый год; журнал «Советский экран» назвал «Интердевочку» лучшим фильмом года по опросам читателей – возможно, визуализация «блистающего мира» повести содержала дополнительную притягательную силу для массовой публики. Если жизнь валютных проститутки, щеголяющих в «спецодежде» от «Нины Риччи» или от «Кардена» и в косметике от «Шанель» и «Кристиан Диор», живо рисовалась в воображении читателя, то в фильме эти картины воплощаются на большом экране. Уже благодаря своей популярности «Интердевочка» могла бы претендовать на место в пантеоне российского кинематографа. Однако существуют и другие, более глубокие причины рассматривать эту картину в числе наиболее знаковых российских фильмов: она не только продолжает долгую традицию русской и советской трагической мелодрамы, но и обращается в своем повествовании к таким актуальным проблемам, как эмиграция и любовь-ненависть к Родине, приглушая тему женской эмансипации.

Аккуратно следуя литературной фабуле, фильм рассказывает историю Татьяны Николаевны Зайцевой, которая уже в первых кадрах фильма помещается в фешенебельную гостиницу с видом на Неву. Раннее утро, время белых ночей, она одевается, в то время как ее клиент, в миру Эдвард Ларсон, наблюдает за ней. Завязкой действия служит предложение стать его женой, которое делает ей Эдвард и которое

повергает Таню в состояние безумной радости, ибо это именно то, к чему она стремилась, выбрав свою ночную профессию. Брак с Эдвардом означает для Тани билет из Советского Союза на Запад, объект заочного восхищения многих советских граждан. Таня настраивается на эмиграцию, потому что, как она объясняет своей матери, она не собирается прожить жизнь в бедности советского «среднего класса», чьи доходы не оставляют надежды на шикарные дизайнерские наряды. Она хочет дом, машину и магазины с изобилующими товарами прилавками. Таня хочет посмотреть мир – и она хочет этого так сильно, что, любит она Эдварда или нет, не имеет никакого значения: «Если надо, полюблю», – говорит она матери. С содействием упорством Таня преследует свою цель переселения за границу, ставя нужные штампы в нужных инстанциях; при этом наиболее тяжелым и достоящим препятствием становится ее отец..

В своем стремлении эмигрировать Таня жертвует своей профессией медсестры, друзьями и, что наиболее важно для повествования, своей матерью. Оказавшись в Швеции, она получает свой дом, свою собственную машину и изобилие в магазинах – все, казалось бы, говорит в пользу того, что эмиграция была правильным выбором. Впрочем, не все так лучезарно, ибо Таня начинает скучать в западном раю, так как ей абсолютно нечего делать: шведские власти не признают ее диплом медсестры, и, наткаясь на грузовик Совтрансавто, который обычно парковался в ее родном дворе в Ленинграде, она начинает скучать по своей матери(-Родине). После секса с водителем грузовика Таня осознает свою ошибку и покупает билет домой. По дороге в аэропорт и под музыку народной баллады «По диким степям Забайкалья» она разбивается на машине и погибает, так и не побывав снова на Родине. Толчком к Таниному отъезду служит ее телепатическая реакция на самоубийство матери, которое вместе с аккомпанементом баллады указывает на Танину автомобильную катастрофу как на сознательный акт. То, что ожидает Таню дома, слишком невыносимо: смерть матери, вызванная ее эмиграцией, и грозный тюремный приговор за хранение иностранной валюты (ложное обвинение подружки-интердевочки). Таким образом Танина траектория окончательно прерывается на шведской дороге, что, по мнению Карин Сарсенов, возвышает ее путешествие, превращая его из предательской эмиграции в трагическое изгнание.

Фильм был снят по сценарию самого Кунина режиссером Петром Тодоровским на «Мосфильме». На фоне других советских фильмов, в которых герои выезжали за рубеж, «Интердевочку» отличал тот факт, что действие, происходящее в Швеции, было снято «на натуре», а не в «фальшивой загранице» на «дружественной» отечественной территории (как, например, в «Бриллиантовой руке»). Это служило дополнительной приманкой для публики, так как давало зрителю возможность взглянуть на реальный Запад глазами эмигранта. Несмотря на то, что картина имела статус «совместного производства», основной целевой аудиторией «Интердевочки» была отечественная публика. И действительно, фильм не получил проката в Швеции, потому что, по словам шведского продюсера Андерса Биркенланда, часть, снятая в Швеции, была слишком грубым упрощением, чтобы быть показанной шведской аудитории. Шведы, сконструированные в фильме, ничего не имеют общего с тем, как себя ощущают сами жители страны. Биркенланд в данном автору статьи интервью также не подтвердил, что было снято два финала (один для России и другой для зарубежной аудитории), рассеяв слухи о второй, счастливой концовке для Запада. Помимо этого, само решение не выпускать фильм в Швеции и его популярность у российской аудитории достаточно красноречиво говорят о том, что шведские эпизоды удалась не слишком достоверно, представляя собой своеобразную советскую проекцию «Другого». Поэтому «Интердевочка» скорее является мелодрамой об открытии любви к Родине, чем реалистичной историей эмиграции в Швецию.

Финал «Интердевочки», согласно преобладающему в критической рецепции мнению – как в академических, так и в журналистских кругах – определяет весь фильм. В рамках западных исследований российского кино к фильму относятся – в достаточно пренебрежительной манере – как к типичной мелодраматической истории а-ля «Москва слезам не верит» (1979). Этот ход мыслей поддерживается также внутри российской интеллигенции: Виктор Гульценко писал об «Интердевочке» как о новой версии старой сказки про Золушку, идущей по стопам «мосфильмовского бестселлера», упрекая Тодоровского за то, что он предлагает только мещанское счастье и материализм, а также демонстрирует потребительское безразличие к своей героине. Такая реакция подчеркивает неравномерность в восприятии мелодрамы как жанра, которая в определенной степени продолжается

до сих пор: ее часто любят массы, но ненавидит элита. Прорыв сквозь обывательскую систему координат всегда стоял на повестке дня почитаемого интеллектуалами кинематографического арт-хауса, однако «Интердевочка» не предлагает нам такого решения вопроса. Вместо этого, она делает ставку на один из наиболее традиционных элементов мелодраматического жанра – брак по расчету как субститут любви.

Что же может сказать нам этот фильм о современном российском кинематографе? Прежде всего, он наглядно демонстрирует, что кинематографисты (обычно мужчины) всегда с удовольствием берутся за тему проституции (или инсценируют женское рабство), и российский кинематограф тут не является исключением. Российских кинематографистов можно также рассматривать как продолжателей литературной традиции, восходящей к знаменитому образу Сонечки Мармеладовой, воспетому Достоевским (среди новейших российских фильмов сюжет женской проституции мы обнаруживаем, например, в «Точке» Юрия Мороза). Во-вторых, «Интердевочка» содержит определенную оппозицию доминантной советской идеологии, открыто заявляя о пороговом положении этих «несуществующих» женщин-проституток внутри социалистической системы – они как перманентное бревно в глазу властей, которое невозможно искоренить из-за отсутствия соответствующего законодательства и из-за того, что сами власти пользуются их услугами. Поэтому наш русский зайчик (Зайцева!) и ее подружки-коллеги занимают сильную позицию, которая дает им определенную долю эмансипации. Таня полностью контролирует свою жизнь и сама решает продавать свое тело за иностранную валюту. Эмигрировать, несмотря на все связанные с этим жертвы, – это тоже ее собственное решение. В принципе ничто не толкает ее на этот путь – ни воспитание, ни образование, – скорее сама социалистическая система, которая ее взрастила. Зайцева просто хочет получить определенные потребительские блага, свой дом и машину, и единственный путь к этому – продавать свое тело. И мы можем рассматривать Зайцеву как икону феминизма позднего советского периода, так как она достаточно устойчива и деятельна, чтобы строить свою собственную жизнь за рамками доминирующей патриархальной системы. Но мы не должны забывать, что у Зайцевой есть одна слабость – она любит свою страну, хотя осознает это уже только будучи в самом сердце шведского предместья. Такова Родина в

большинстве ее российских кинорепрезентаций: она выгалкивает тебя за границу по множеству уважительных причин, но затягивает потом обратно с помощью могучей невидимой силы, имплантированной в тебя с рождения. Именно благодаря родине, имплантированной в душу Зайцевой, «Интердевочка» окончательно превращается в мелодраму, переставая быть повествованием о женской эмансипации.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Гульценко, В. Стокгольм слезам не верит // Искусство кино. – № 1. – 1990. – С. 62–68.

Gilliespie, D. Russian Cinema, Harlow, Essex, Pearson Educational Limited, 2003.

Graffy, J. Todorovsky, Petr // The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema / R. Taylor and oth. (eds.). BFI Publishing, London, 2000. P. 243.

Lawton, A. Imaging Russia 2000. Film and Facts. New Academia Publishing, Washington DC, 2004.

Lawton, A. Kinoglasnost. Soviet Cinema in Our Time, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Sarsenov, K. Kann denn Reisen Sünde sein? Drei russische Romane über mobile Frauen // Osteuropa, 6, 2006. S. 123–138.

Бакенбарды (1990) Алисса ДеБласио

1990 год, Заборск на грани катастрофы. Неформальные молодежные группировки, вооруженные лозунгами перестроечной эпохи, вышли на улицы, захватывая контроль над городом. Самое крупное из объединений, Капелла, терроризирует жителей Заборска и совращает местную молодежь своей установкой на сексуальную распушенность, рок-н-ролл и злоупотребление наркотическими веществами, призывая к полному подчинению моральной, социальной и политической анархии перед лицом стремительно разваливающейся советской империи.

Эта близкая к хаосу исходная ситуация преподносится зрителю в начале фильма «Бакенбарды», третьей игровой картине Юрия Мамина, как хроникальный материал, отснятый одним из заборских журналистов. Ведя свой репортаж перед кулисой, сравнимой с раблезианским карнавалом в фильме «The Rocky Horror Picture Show» / «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (Джим Шарман, 1975), журналист следует за адептами Капеллы, пересекающими нетрезвой процессией улицы города в разорванной одежде с обшаренными вырезами, неся в руках красные кресты, сооруженные, очевидно, из отслуживших коммунистических транспарантов. Провожая их в одну из «дискотек» – заброшенное здание, превращенное ими в клуб, – камера документирует их варварские ритуалы, включая «хоровое пение» под аккомпанемент шлепков по голым ягодицам, грудным клеткам и лицам. Такая комбинация высокой и низкой культуры – переплетение отсылок к академическим жанрам и телесных отправлениям, элитарного и гротескного – преобладает в начале сценария петербургского поэта Вячеслава Лейкина, заключающего в себе то, что Мамин в одном из интервью назвал «эстетикой безобразного». Впрочем, эта «сырая смесь образов» является не только авторским стилем Мамина, но одновременно и отражением насыщенности кинематографа гласности и перестройки «чернухой» – эстетикой, очевидной во многих других фильмах того периода, включая «Маленькую Веру» (1988) Василия Пичула и «Интердевочку» (1989) Петра Тодоровского.

Дезориентирующая стилистика первых эпизодов фильма, тематически отвечающих тенденциям «чернухи», дополняется «грязными»

экранными образами. Мы слышим команды журналиста («Володя, бери камеру!»), адресованные оператору; сама камера неустойчива; разнообразные кадры быстро сменяют друг друга, имитируя типичное для видеожурнализма чередование между короткими съемками с места событий (презентация истории) и более длинными вставками с интервью (контекстуализация истории). При этом шокирующее поведение Капеллы контрастно противопоставляется высказываниям жителей города, выражающих целую палитру чувств по поводу своей социальной ситуации. В результате первые восемь минут фильма оказываются окрашенными внутренним диссонансом, отражающим царящую в Заборске атмосферу хаоса.

Вскоре недоразумение рассеивается: фильм оказывается вовсе не документальным. И действительно, журналист – это сам режиссер Юрий Мамин, играющий в своем собственном, тщательно сконструированном мокьюментари, каждая деталь которого, вплоть до дрожащей камеры оператора Сергея Некрасова, инсценирована с целью достичь видимость репортажного материала. Во многих отношениях смесь кинематографических стилей (мокьюментари, карнавал, «чернуха») в «Бакенбардах» рефлектирует наследие учителя Мамина, Эльдара Рязанова, и его собственное жанровое непостоянство. Инсценировку документального материала у Мамина можно также рассматривать как аллюзию или даже сатиру на подъем документального кино времен перестройки и гласности, представленного такими картинами как «Легко ли быть молодым?» (1986) Юриса Подниекса или «Власть Соловецкая» (1988) Марины Голдовской.

Именно в тот момент, когда кажется, что Заборск (название города отсылает к Загорску, ныне Сергиеву Посаду, входящему в так называемое «Золотое Кольцо России») вот-вот погрузится в полную анархию, фильм переходит от документальной стилистики к обычному повествованию, сохраняя, однако, дрожание камеры. Перед нами панорама реки, два человека неожиданно появляются на пароходе, прибывшем из Ленинграда, оба с бакенбардами и в пальто с фалдами, щеголяющие в белых перчатках и широкополых шляпах. Эти двое молодых людей – Виктор (Виктор Сухоруков) и Александр (Александр Медведев) – прибыли в «Абортск» (как теперь благодаря анархическому «творчеству» Капеллы гласит щит с названием города), чтобы основать свою собственную организацию – клуб АСП (акроним

от Александра Сергеевича Пушкина) или Бакены, как их называют за ярко выраженные бакенбарды. Имея перед глазами цель реанимации наследия великого русского имперского поэта в качестве образцового примера для толп разбушевавшихся городских юнцов, АСП быстро растет. Вскоре к ним присоединяются члены конкурирующей с Капеллой группы Бивни: отряд узколобых бодибильдеров, качающих свои мускулы с помощью старых батарей в обшарпанном помещении бывшего общественного туалета. Через некоторое время Виктору и Саше даже удается привлечь на свою сторону местные власти обещаниями восстановить мир и порядок, а также получить исключительные полномочия по очистке города – как в физическом, так и в моральном плане. Ибо, как сокрушается Виктор, «не только прекрасные здания порушены», но и «мозги порушены».

Эти «порушенные мозги» – Бивни и Капелла – в буквальном смысле «дети перестройки», как их называют язвительные наблюдатели. Их присутствие в фильме отсылает к взрыву субкультур и неформальных объединений в 1980-х и ранних 1990-х период, во время которого эти группы наконец получили возможность публично выражать свои, зачастую экзотические, интересы. Эти тенденции, кроме всего прочего, шли в Советском Союзе рука об руку с подъемом фашиствующих движений, таких как основанное в 1987 году общество «Память». Фильм затрагивает тему фашизма напрямую. Сам режиссер с самого начала подчеркивал в интервью, что его фильм «о русских фашистах». Несмотря на то, что изначально в негативном свете представлены в основном члены Капеллы и Бивней, Виктор и АСП вскоре начинают превосходить их своим все более жестоким поведением. Кульминацией террора становится разгром Капеллы, так называемая «ночь длинных тростей» (отсылка к «ночи длинных ножей»), во время которой члены АСП маршируют в такт поэмы «Евгений Онегин», избивая при этом членов Капеллы тростями по моде XIX века, что вызывает некоторые ассоциации с молодежной бандой из «ClockWork Orange» / «Заводного апельсина» (1971) Стенли Кубрика. Фильм «Бакенбарды» берется за достаточно полемическую тему, давая ей необычное преломление, поэтому неудивительно, что, хотя Мамин и утверждал в интервью 1993 года, что фильм сделан для отечественного зрителя, он до сих пор не был в России в широком прокате.

Пушкинская тема появлялась на экране и ранее, например, в «Разбудите Мухина!» (1967) Якова Сегеля, однако фильм Мамина не просто очередное заклинание пушкинского образа или размышление о фашизме: это прямой комментарий к идеологии, культуре и политике перестроечной эпохи. Превращение Виктора из имперского просветителя в диктатора в белом пиджаке (реминисценция белоснежного кителя Сталина) содержит в себе один из наиболее важных посылов фильма – недоверие к идеологическим постулатам перестроечного проекта. Один из таких популярных лозунгов («Новое время – новое мышление») появляется в газете «Заборские зори» в пародийном парафразе: «Новое время – всем все можно». Перестроечные лозунги оказываются всего лишь модными фразами, лишенными всякого смысла.

Подобным же образом по ходу действия фильма выясняется, что Виктор так же беспомощен, как и идеология, которую он проповедует. В своем белом пиджаке он начинает декламировать «пушкинские» стихи, неизвестные даже самым пытливым ученым: «Из ненаписанного», – как саркастически замечает один из членов Капеллы. Кажется, что даже «наше все», как Виктор, цитируя известное изречение, называет Пушкина, всего лишь одно из средств для продвижения власти и идеологии. В финале фильма у городской милиции нет другого выбора, кроме как арестовать лидера организации – «фюрера в бакенбардах» – и насильно побрить его перед лицом соратников.

Акция бритья дает фильму повод для финального срыва масок. Без своих бакенбард (метонимия власти в АСП) Виктор не может руководить людьми именем Пушкина. Однако в Заборске ничто не остается неизменным, даже идеология. Подобно тому, как Сашин родственник, скульптор, специализирующийся на изображениях Ленина, демонстрирует, с какой легкостью недоделанный бюст Владимира Ильича превращается в Александра Сергеевича, с помощью всего нескольких взмахов резца, новая прическа позволяет АСП превратиться в ВВМ – новый клуб вокруг наследия Владимира Владимировича Маяковского. В заключительной сцене фильма, когда ВВМ марширует перед камерой, скандируя стихи своего кумира, становится очевидным, что кто угодно и что угодно может быть «нашим всем». АСП, ВВМ или любой другой акроним – все это всего лишь разные лики фашизма.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Володимерова, Л. Интервью. Юрий Мамин. Часть вторая. – 5 декабря 2004. http://lit.lib.ru/w/wolodimerowa_1_w/yuriymamin2.shtml (дата обращения: 19.05.2008)

Horton, A. Carnivals bright, dark, and grotesque in the glasnost satires of Mamin, Mustafayev, and Shakhnazarov // Andrew Horton (ed.): Inside Soviet Film Satire. Laughter with a Lash. Cambridge UP, 1993. P. 138–148.

Horton, A. One should begin with zero. A discussion with satiric filmmaker Yuri Mamin // Andrew Horton (ed.): Inside Soviet Film Satire. Laughter with a Lash. Cambridge UP, 1993. P. 154–156.

Mamin, Iurii: Interview. 39 Degrees C // Soviet Film, 11, 1990. P. 14–17.

Астенический синдром (1990)

Нэнси Конде

«Астенический синдром» Киры Муратовой, как никакой другой фильм позднесоветского периода, демонстрирует программный диагноз страхов, пронизывающих культуру той эпохи. Это восьмой фильм Муратовой, считая две «спорных» работы: дипломную короткометражку «У крутого яра» (1961), снятую в соавторстве с ее тогдашним мужем Александром Муратовым, и отвергнутый ею фильм «Среди серых камней» (1983), в титрах которого фигурирует фиктивное имя режиссера Ивана Сидорова. Часто «Астенический синдром» называют лучшим из восемнадцати существующих на сегодняшний день фильмов Муратовой.

Сюжет фильма делится на две части. Героиня первой, сорокаминутной части, снятой на черно-белую пленку, – Наташа (Ольга Антонова), врач средних лет, только что потерявшая своего мужа. В центре второй, более продолжительной и снятой в цвете части, находится Николай (Сергей Попов), школьный учитель английского, мечтающий о карьере писателя. Обе части связаны между собой определенными формальными приемами. В структурном отношении Наташина история, как выясняется, интегрирована в историю Николая: относящееся к ней повествование оказывается черно-белым «авторским» фильмом, демонстрирующимся в кинозале, где мы впервые видим спящего Николая. Тематически обе части контрастно дополняют друг друга как проявления астенического синдрома, состояния аномии или возбужденной усталости, которым оба персонажа страдают через различные симптомы. Повышенная возбудимость представлена в образе Наташи ее агрессивностью и вызывающими выходками, которые обычно подпадают под стереотипы мужского поведения, в то время как пассивность и нерешительность Николая – симптомы, которые принято связывать с женскими чертами характера.

Свободная повествовательная структура фильма позволяет этим симптомам раскрыться в серии кажущихся импровизированными эпизодами. Наташа демонстрирует вспышки агрессии на похоронах своего мужа, на улице и на работе в больнице; на Николая находят приступы апатии на рабочем месте, на вечеринке и в общественном транспорте. Однако сам фильм не поддается краткому изложению, в

особенности это касается трех сцен, маркирующих значение картины в рамках дискуссий о социальных разочарованиях. Первая из них – так называемая «толстовская сцена» в самом начале первой части, где три пожилых женщины вразнобой декламируют: «В детстве, в ранней юности я думала, что стоит всем людям прочесть Льва Николаевича Толстого, и все все поймут и все станут добрыми и умными». Вторая – сцена на живодерне (приблизительно в середине второй части) – показывает вопиющую ситуацию, когда человек позволяет себе мучить беспомощных, бродячих животных. Третья сцена, в метро – напичканная обценными ругательствами в исполнении ассистентки Муратовой Надежды Поповой – доводит до логического конца прямые и косвенные высказывания режиссера об обывательских иллюзиях, высокомерии и лживой благопристойности городской интеллигенции.

Эти три ключевых сцены инсценируются с помощью трех различных форм прямого обращения: фронтальный хоровой речитатив (толстовская сцена), полемический титр (сцена на живодерне) и поток ругательств, бросаемых в лицо зрителю (сцена в метро). Помимо двоякой формальной связи (через форму и прямое обращение), эти три сцены связаны на концептуальном уровне, обнажая нарастающую нетерпимость режиссера к обывательской самодостаточности.

Картине Муратовой досталась сомнительная честь стать последним советским фильмом, положенным на полку. Законченный в октябре 1989 года «Астенический синдром» сразу же столкнулся с трудностями, в основном из-за откровенных непристойностей. После горячих дискуссий в прессе, переговоров с инстанциями и вручения «Серебряного медведя» на Берлинском кинофестивале в феврале 1990 года фильм вышел на экраны не как обычно, через Госкино, а в основном благодаря недюжинному энтузиазму Федерации кино клубов, в апреле 1990 года, через шесть месяцев после окончания съемок.

Будучи экспериментальным фильмом, не вписывающимся ни в какие жанровые категории, «Астенический синдром» использует ряд характерных приемов, определяющих с тех пор авторский стиль Муратовой. Среди них такие структурные элементы, как объединение нескольких самостоятельных эпизодов (как, например, позже в «Трех историях», 1997) и наслаивающиеся друг на друга линии повествования (как в недавнем фильме «Два в одном», 2007). Фирменный стиль Муратовой также узнается в определенных визуальных лейтмотивах: куклах, трупах, «парных» актерах (близнецах или же антиподах).

Вербальные и кинетические повторения – наиболее ярко выраженные приметы муратовского почерка – контрастно противопоставляются неожиданным и очевидно немотивированным атакам на мещанскую респектабельность, как, например, в сцене в метро.

Любительское творчество – живопись, танцевальные вставки, непрофессиональное пение – также является важной составляющей киноязыка Муратовой. «Астенический синдром» содержит один из абсолютно незабываемых музыкальных номеров – исполняемую на трубе актрисой Александрой Свенской вариацию на тему «Strangers in the Night», на которую позже накладывается профессиональное соло. Это чествование любительского музицирования можно рассматривать как своеобразный эстетический манифест, отдающий дань неформальной творческой активности, конденсирующей в себе своего рода культурные резервы, на которые Муратова вынуждена была полагаться, начиная с момента своей профессиональной дисквалификации в 1971 году до начала перестройки (приблизительно 1986–1988 годы) – период, охватывающий пятнадцать лет, когда ее фильмы подвергались суровым цензурным сокращениям, клались на полку или получали ограниченный прокат. Хотя с 1986 по 1988 годы зритель мог увидеть снятые с полки провинциальные мелодрамы Муратовой «Короткие встречи» (1967), «Долгие проводы» (1988), а также «Перемену участи» (1987), только с выходом «Астенического синдрома» Муратова была признана на постсоветском пространстве одним из ведущих деятелей кино международного значения, наряду с Александром Сокуровым и Алексеем Германом, на что она сама иронически намекает устами ведущего киноведа в коротком эпизоде «Астенического синдрома», маркирующем переход от первой ко второй части.

Фильмы Муратовой обычно попадают под одну из категорий – сюжетный или несюжетный. Хотя так называемые сюжетные фильмы следуют свободному повествовательному развитию с большим количеством отступлений и визуальной орнаментацией, они сохраняют сюжетную линию в том смысле, в котором она теряется в более «симфонических» фильмах, таких как «Увлеченья» (1994). «Астенический синдром» – несмотря на многочисленные сюжетные отступления – относится к группе повествовательных картин, которая до того включала в себя провинциальные мелодрамы «Короткие встречи» и «Долгие проводы», а также «Познавая белый свет» (1978), «Среди серых камней» и «Перемена участи».

Противники Муратовой находят ее фильмы в целом жестокими, однообразными, недостаточно просветленными или даже просто бесчеловечными. Ее поклонники, напротив, ценят черный юмор и беспощадность, с которой она обходится с (отечественной) «элитарной культурой». Неудивительно, что «Астенический синдром» фигурирует в этих дебатах в качестве показательной модели: к примеру, отношение к сцене с матерной бранью разделяет российскую кинокритику на два лагеря не столько вдоль поколенческой линии, как можно было бы ожидать, сколько в зависимости от ожиданий, которые каждая из сторон связывает с культурной миссией России, и в особенности от приверженности нормативной или дескриптивной функции кинотворчества.

Отказываясь от мессианства любого рода – идеологического, этического, культурного, религиозного, – «Астенический синдром» Муратовой – это провокативная констатация актуального состояния эпохи, характеризуемого режиссером как яростная меланхолия, возбужденное изнеможение или враждебная подавленность. Непреклонная верность Муратовой неконформизму и субверсивному жесту сравнима в некоторой степени со стилем принадлежащего к более молодому поколению режиссера Алексея Балабанова, в особенности в его фильме «Груз 200» (2008). Однако Муратова позиционирует себя как независимый режиссер, не относящийся ни к какой религиозной концессии, Балабанов в большой мере работает в области коммерческого, жанрового кинематографа и, с философской точки зрения, – несмотря на все нарушения табу – является практикующим верующим. Если сравнить ее с товарищами по цеху авторского кино – в составе «триумвирата» Муратова, Герман, Сокуров – она не затрагивает таких ключевых тем (в творчестве Германа), как историческое сознание и идеологически насаждаемая слепота. Она также не обращается к таким мотивам (типичными для Сокурова), как духовная ценность культуры, бессмертие художника или идеальные человеческие отношения. Вместо этого, если в творчестве Муратовой и присутствует вообще какой-либо интерес к этим проблемам – в «Астеническом синдроме» или где-то еще, – он граничит с анархической пародией на подобные дискуссии, ведущиеся в рамках русской культуры.

Именно поэтому попытки определить место творчества Муратовой в каноне русско-советского кинематографа обречены на провал. В своих необузданных визуальных играх, формализме и нарочитом

орнаментализме фильмы Муратовой временами напоминают ранний монтаж аттракционов Эйзенштейна, в то же время – как можно увидеть в «Астеническом синдроме», – сопротивляясь такой однозначной категоризации. Являясь ученицей Сергея Герасимова, Муратова, уже начиная с «Коротких встреч», упорно настаивала на своем уникальном стиле. Ее фильмы иногда сравнивают с картинами чешского режиссера Веры Хитиловой, разделяющей ее пристальное внимание к обывательскому быту. Хотя некоторые критики, стоящие на позициях феминизма, пытались объявить Муратову своей союзницей, мало что в ее творчестве говорит об особом интересе к вопросам гендера, сексуальной идентичности или феминизма. Более продуктивный подход к Муратовой, возможно, заключается в попытке увидеть в специфическом стиле ее фильмов знак неотвратимой «аварийности» сменяющих друг друга исторических периодов: как «Короткие встречи» и «Долгие проводы» свидетельствуют о непоследовательности культурной политики 1967–1971 годов, так ее «Астенический синдром», двадцать лет спустя, распатывает дискурсивные рамки перестройки. В этом отношении Муратова может восприниматься как флюгер, указывающий на новые веяния в современном кино и провоцирующий свою мягкотелую публику на моральное негодование.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

- Абдуллаева, З. Кира Муратова. Искусство кино. – М.: НЛЮ, 2008.
- Диагноз: Астенический синдром. Документы, цитаты без комментариев // Экран и сцена. – 11 января 1990. – С. 10.
- Камшалов, А.М. Поле брани // Комсомольская правда. – 22 декабря 1989.
- Шлегель, Г.-Й. Ритм // в кн. З. Абдуллаева. Кира Муратова. Искусство кино. – М.: НЛЮ. – 2008. – С. 147–151.
- Ямпольский, М. Муратова. Очерк киноантропологии. – СПб.: Сеанс-Амфора, 2009.
- Condee, N. Muratova: The Zoological Imperium // The Imperial Trace. Recent Russian Cinema. Oxford University Press, 2009. P. 228–272.
- Taubman, J. Kira Muratova. I. B. Tauris, New York, 2005.

Такси-блюз (1990)

Ева Биндер

«Такси-блюз» – режиссерский дебют Павла Лунгина (начинавшего в середине 1970-х как сценарист), принесший ему международный успех. Фильм был реализован как советско-французское совместное производство и получил на Международном кинофестивале в Каннах в 1990 году приз за лучшую режиссуру. В своей картине, созданной в последнюю фазу перестройки, Лунгин соединил изобразительную эстетику перестроечного кино с жанровыми элементами и цитатами из американских фильмов. Так режиссер эффективно использовал возможности адаптации интернационального жанрового кино и вписался в тенденцию, ставшую, начиная с 1990-х годов, направляющей в российском кинематографе.

В центре сюжета стоят построенные на двусторонней зависимости отношения между русским пролетарием и евреем-интеллектуалом. Фильм начинается кадрами, показывающими ночную Москву из окна едущей машины. Веселая, подвыпившая компания во главе с саксофонистом еврейского происхождения Лешей Селиверстовым (Петр Мамонов) едет в такси. Высадив своих приятелей по пути, Селиверстов скрывается в одном из жилых домов и оставляет таксиста Ивана Шлыкова (Петр Зайченко) внизу ждать обещанных денег за проезд, которые он на самом деле не может заплатить. Обманутый таксист вскоре находит музыканта и отбирает его инструмент в качестве залога. Когда Шлыкову не удается получить на «черном рынке» ожидаемую цену, он превращает своего алкоголезависимого должника в раба. Подобрал Селиверстова на улице, Иван селит его в своей коммунальной квартире, где музыкант-алкоголик все сильнее попадает в зависимость от Шлыкова. Между обоими развивается любовь-ненависть, в которой Шлыков сначала имеет преимущество, наслаждаясь унижениями своего должника. Он дважды вытаскивает Селиверстова из тюрьмы, куда тот попадает из-за нарушения общественного спокойствия, останавливает его попытку самоубийства и даже прощает ему флирт со своей подругой. Но когда Селиверстов в один прекрасный день просыпается знаменитым, их «крепостные» отношения переворачиваются.

Такая расстановка персонажей позволяет действию фильма сконцентрироваться на двух героях, конструируемых как социальные типы. Таксист Ваня Шлыков репрезентирует тип пышущего здоровьем и силой прямолинейного «работяги» – грубого снаружи и мягкого внутри. Он неразговорчив, выглядит закаленным и укрепляет свое тело силовыми упражнениями. В противоположность этому худощавый саксофонист Леша Селиверстов представляет собой интеллектуально-артистический тип. В сравнении со Шлыковым Селиверстов кажется болтливым и склонным к красноречию; при этом ему недостает физической силы. Однако жажда общественного признания и желание выделиться в массе советских людей в качестве индивида объединяет обоих героев как две стороны медали единой советской чеканки.

Центральное место в тематической канве своего кинодебюта Лунгин отдает проблематике власти, доминирования и порабощения, помещая ее – через столкновение пролетария и интеллектуала – в специфический советский контекст. Тактики подчинения и унижения, которые попеременно испытывают друг на друге оба героя, можно интерпретировать как инверсию пропагируемого, в особенности в период оттепели, симбиоза рабочего класса и интеллигенции. Любовь-ненависть обоих передается на уровне диалогов с помощью крепких выражений и непристойной брани. При этом «ненормативная лексика» одновременно представляет собой неотъемлемую составляющую эстетической шоковой терапии перестроечного кино с характерными для него нарушениями табу и общей деконструкцией утопии советского общества.

Насыщенным ругательствами диалогам на невербальном уровне коммуникации соответствуют сцены всплесков физического насилия. Насилие определяет не только обращение героев друг с другом, но также и отношения мужчин с женщинами: Шлыков насилует свою подружку после ее флирта с Селиверстовым, а Селиверстов применяет силу, чтобы получить деньги от своей бывшей жены. Тематизацией и демонстрацией насилия Лунгин формально следует эстетическим параметрам перестроечного кино, одновременно на смысловом уровне символически вынося на обсуждение вопрос о власти советской культуры над индивидом. Невозможность освобождения субъекта из культурно-идеологической сверхзаданности Лунгин наглядно

показывает на примере Шлыкова. В противоположность Селиверстову, нашедшему в джазовой музыке с ее свободными импровизациями возможность индивидуального самовыражения, шофер Шлыков остается заложником советской стереотипизации. Когда эта мысль осеняет его во время празднования дня рождения в подсобке склада, где работает его подруга, он дает волю своему отчаянию, бросаясь с топором на мясо в холодильной камере. Что касается Селиверстова, то хотя ему и удастся раскрыть свою индивидуальность, физически и морально он полностью оказывается рабом своего пристрастия – за глоток алкоголя он готов стерпеть любое унижение.

Невозможность освобождения от личных и социальных зависимостей получает в финале итоговое подтверждение. В эпизоде концерта в заключительной части фильма мы видим параллельно смонтированные кадры растворяющегося в своей импровизации саксофониста и лица Шлыкова, со слезами наблюдающего из публики за этим актом индивидуального самовыражения. Затем следует сцена унижения Шлыкова, инсценированная как карнавальная ритуал, в котором шута венчают на царство: Селиверстов врывается в квартиру Шлыкова, осыпает его подарками и исчезает со своей возбужденной, веселящейся компанией, даже не обменявшись с ним ни единым личным словом. При этом камера медленно надвигается на одариваемого, доводя до нашего сознания картину человеческого унижения и беспомощности: Шлыков, одетый в красное кимоно и цилиндр, стоит неподвижно и держит в руках голую надувную секс-куклу в натуральную величину. Так перехлестывающее через край карнавальное веселье оборачивается угнетающим чувством отчуждения и оскорбленного достоинства. В заключительных титрах, из которых зритель узнает о дальнейшей судьбе героев, расставленные оценки, однако, снова подвергаются пересмотру: Селиверстов страдает от белой горячки, в то время как Шлыков открывает таксистский кооператив.

Основной эстетический принцип Лунгина состоит в инсценировке кинематографических клише и обнажении культурных стереотипов. Типизации героев соответствует работа камеры, которая хоть и постоянно приближается к персонажам, портретируя их многочисленными крупными планами, но одновременно всякий раз довольствуется исключительно поверхностным видением. Не только герои, но и вся их среда раскрывается зрителю через стереотипизированные приемы

изображения. Вскрытие социальных недугов – один из центральных импульсов перестроечного кино – при этом также превращается в клише повторяющиеся с инфляционной частотой приметы унылой советской повседневности, такие как грязные задние дворы, мусорные кучи, тесные коммуналки, алкоголики в очередях за водкой, драки, бунтующие в камере проститутки, или такие конъюнктурные темы, как алкоголизм и антисемитизм, теряют у Лунгина свой обличительный пафос. С помощью трагикомической иронии они смягчаются и получают пародийный характер.

Кроме многочисленных отсылок к кинопродукции перестроечного времени, эстетика Лунгина обнаруживает также близость к американским образцам. Сопровождающиеся саксофонной музыкой, снятые из движущейся машины кадры, которыми начинается фильм, ориентируются на «Таксиста» (1975) Мартина Скорсезе, хотя в последующем ходе фильма Лунгин больше не ссылается на эту драму. Как и вступительная цитата, финальная сцена погони и следующего за ней автомобильного взрыва, очевидно заимствованная из американских боевиков, выпадает из контекстуальной канвы. В то время как «импортированные» формальные и изобразительные приемы еще выглядят чужеродными в конкретном кинотексте, музыкальные стили джаз и блюз составляют интегративный элемент картины. Так блюз усиливает основное трагикомическое звучание киноповествования и тематически указывает на рабство и угнетение.

После скромного успеха своего дебютного фильма на родине и сравнительно большого интереса к нему на Западе советская кинокритика обвинила Лунгина в том, что он снял – как в эстетическом, так и в тематическом плане – фильм для западного зрителя. К примеру, Юрий Богомолов упрекнул режиссера за то, что тот изобразил советскую жизнь с помощью иностранного (то есть западного) языка. Лунгин, по мнению Богомолова, дает западным кинозрителям чувство, будто они смотрят через окно в Россию, хотя на самом деле перед ними зеркало, в котором Запад видит себя сам. Подобные оценки прежде всего бросают свет на культурные и политические дискурсы перестроечного и постперестроечного времени, для которого характерна смесь представлений об «особости» России с долго культивировавшимися предрассудками о западном стиле жизни, которая отчасти остается актуальной и по сей день.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Бернар, Ж.-Ж. Экстремистский фильм // Советский экран. – № 7. – 1991. – С.10–11.

Вайль, П., Генис, Г. Нетрадиционный взгляд на таксиста и джазиста // Литературная газета. – 28.11.1990.

Демин, В. Слеза на полях // Советский экран. – № 7. – 1991. – С. 10–11.

Истомина, Е. Город-шоу // Искусство кино. – № 8. – 1997. – С. 64–67.

Такси-блюз заказывали? // Искусство кино. – № 1. – 1991. – С. 62–68.

Шпагин, А. Из соцарта – в Моцарты! // Советский экран. – №7. – 1991. – С.10–11.

Утомленные солнцем (1994)

Стивен М. Норрис

Удостоенный «Оскара» фильм Никиты Михалкова «Утомленные солнцем», как его описывает Андрей Плахов, «это и есть наши “Унесенные ветром” – консервативный киноман с любовной интригой, спроецированной на плоскость истории». Переводя исторические события 1930-х на максимально личный уровень, фильм Михалкова служит своеобразным микрокосмосом, дающим представление о целой эпохе. Снятая в постсоветский период картина стала культурным событием, стартовой площадкой для общественных дискуссий на тему прочитываемых в ней значений. Александр Архангельский в «Искусстве кино» верно определил основной фокус этих дебатов, говоря о том, что в фильме «суд вершится». Верша суд над сталинским временем, «Утомленные солнцем» концентрируются на двух мужчинах, двух представителях государства: Котове (Никита Михалков), красном генерале-патриоте и пропагандистском символе, и Мите (Олег Меньшиков), сражавшемся во время Гражданской войны против большевиков, но позже примкнувшем к НКВД. Оба были причастны к построению сталинизма. Оба любят одну и ту же женщину, Марусю (Ингеборга Дапкунайте), жену Котова и бывшую возлюбленную Мити.

Фильм обнажает историю этих двух мужчин и последствия их столкновения жарким летним днем в июне 1936 года. Котов проводит время на даче, принадлежащей семье его жены, в чеховском мире, населенном представителями дореволюционной интеллигенции. Этот мир, в котором «председательствует» Всеволод Константинович Головин (Вячеслав Тихонов), – частное пространство Котова, доставшееся ему в качестве «приданого». Однако фильм обнаруживает, что Котов не вполне принадлежит этому кругу: он грубоватый, патристически настроенный солдат-пролетарий, живущий среди образованных художников-космополитов, которые разговаривают и думают, как будто 1917 года никогда не было.

Митя, напротив, здесь вполне свой. Когда-то любимец отца Маруси, он в 1916 году ушел в армию. После Гражданской войны, его завербовало НКВД, чтобы выйти с его помощью на бывших

белых генералов. На короткое время вернувшись в дом Головина и влюбившись в Марусю, Митя опять вынужден уехать по новому поручению НКВД. Человеком, стоявшим за его второй вербовкой, был Котов, впоследствии вытеснивший Митю из семьи Маруси. В результате порученная отвергнутому любовнику миссия арестовать Котова дает ему возможность отомстить.

Фильм Михалкова не предлагает нам однозначного ответа на вопрос, кто несет ответственность за эпоху и за события, показанные на экране. Должны ли зрители чувствовать жалость к Мите, у которого Котов отнял все, который, однако, сам так легко разрушает жизни Маруси и Нади, дочери Котова? Должны ли мы испытывать симпатию к Котову, мужественному герою и одновременно личности, ответственной за разрушение Митиной жизни в 1920-е годы? Или же фильм оправдывает всех, живших в сталинский период, показывая, что все они попали в ловушку истории? Позже в интервью Михалков настаивал на последнем варианте: «Да, большевизм не принес нашей стране счастья. Но разве нравственно, исходя из этого непреложного факта, ставить под сомнение жизнь целых поколений только на том основании, что людям довелось родиться не в лучшие для них времена?»

Благодаря своей теме и своему появлению вскоре после краха СССР, «Утомленные солнцем» дали толчок для обсуждения обширного поля проблем, связанных со значением советской истории и роли в ней отдельной личности. Публика стекалась в кинотеатры и активно расхватывала видеокопии фильма, все крупные издания посвящали ему рецензии и дискуссии, а российские телеканалы освещали его премьеру и интернациональные успехи (в дополнение к «Оскару» он также получил в Каннах главный приз жюри). В целом, «Утомленные солнцем» послужили основой для плодотворных дебатов не только о 1930-х годах, но и о значении всего советского опыта. Критики, впрочем, склонялись к тому, чтобы рассматривать идею фильма как одностороннюю, в основном из-за все более открыто проявляющегося публичного национализма Михалкова в комбинации с тем фактом, что фильм был адресован широким массам. Архангельский, отметивший, что «суд вершится», заключил: «суд абсолютно несправедный», так как, с его точки зрения, «Михалков, возмущенный Митиной мстительностью, тем не менее сам мстит неудачникам-хлюпикам, побежденным и не погибшим». Котов, как считает Архангельский, «немало пролил

крови, но – заметим – пролил ее в честном бою», сражаясь за свою страну. Митя, напротив, совершенно другой, не только потому, что он примкнул к тем, кого презирал, но также и потому, что «он – что совсем подло – мстит возлюбленной; он в конце концов мстит и Небу, убивая себя».

Другие отзывы были еще более радикальны в своей критической оценке. Марк Кушникович озаглавил свою рецензию «Сказка о глупом мышонке по имени Котов», что подытоживало его позицию. Юрий Богомолов в «Искусстве кино» отметил, что «самоубийство – один из самых назойливых мотивов в картине» и что это «род сокрытия вины». Интересно его утверждение, что «от выбора окажется свободным Сергей Котов благодаря покровительству своего лучшего друга – товарища Сталина. Комдиву не придется казнить себя – его казнят товарищи по партии и революции. Тоже род самоубийства». Биргит Боймерс поддерживает эту точку зрения: «ни Михалков, ни Котов (который верит, что у него есть выбор), ни Митя (который верит, что у него нет выбора) не контролируют свою судьбу. Так что в конечном итоге “Утомленные солнцем” – это в равной мере оправдание действия и бездействия в период террора и тирании». Большинство критиков посчитали, что фильм не возлагает ни на кого ответственность за сталинское насилие: как лаконично выразился Максим Андреев, «зло борется со злом, добра нет вообще, виноваты все».

Призрак, витающий над фильмом и вершащимся в нем судом, естественно, Сталин или скорее его иконографический образ. Лицо Сталина (в профиль) впервые появляется на полотнище транспаранта на фасаде «Дома на набережной», рядом с профилями Ленина, Маркса и Энгельса, непосредственно перед тем, как мы встречаем Митю. Транспарант как символ сталинистской пропаганды служит знаком того, что должно произойти, фиксируя Митину среду обитания в том месте, где живут те, кто построил Систему, а также указывая на контролирующее присутствие Вождя. Далее мы видим, как портрет Сталина несут пионеры, марширующие мимо дачи Головиных. Будучи агентом смертельной системы диктатора, Митя играет отведенную ему роль, прибывая в замаскированном виде в рядах пионеров, чтобы увести Котова и буквально возникая при этом из-под портрета Сталина. После того, как Митя рассказывает сказку, включающую в себя ключевые детали из его биографии, он смотрит на знакомые семейные фотографии на стенах дачи.

К ним прибавились новые фото – Котова, Маруси и Нади со Сталиным. Так же, как портрет Сталина в качестве эмблемы в начале фильма маркирует роль Мити в сталинской политической системе, эти фотографии указывают на причастность Котова к частному и общественному пространству, находящемуся под влиянием Вождя. Позже, когда Митя и сотрудники НКВД собираются увести Котова, он смотрит на другую фотографию, запечатлевшую его самого вместе со Сталиным, что снова напоминает зрителю о близких отношениях между этими двумя мужчинами и их роли в построении советской системы (близкие отношения, озвучиваемые Котовым в машине, когда он говорит своему конвою частный номер телефона Сталина). Наконец, ближе к финалу Сталин возникает как пропагандистский образ, когда дирижабль, который строился на протяжении фильма, развертывает огромный стяг с портретом Сталина. Митя отдает ему честь, и затем машина, везущая Котова на смерть, буквально проезжает под ним. Образ Сталина и его размещение в фильме показывает, как сложно переплетены судьбы обоих мужчин с Системой; Митя появляется и исчезает как часть официальной пропагандистской машины сталинизма, в то время как публичное и частное пространство Котова также находится под властью Вождя.

Тщательная расстановка изображений Сталина помогает понять и факт двукратного появления на экране шаровой молнии. Вопреки мнению многих критиков, это не аморфный символ системы, беспорядочно уничтожающей людей и неодушевленные объекты. Первая шаровая молния появляется как знамение, проникая на дачу, когда Митя рассказывает свою историю, задерживаясь на фотографиях, которые он вскоре будет изучать, и затем молния уходит в поле, где убивает сокола и ударяет в дерево. Вторая – появляется в Митиной квартире наутро после ареста Котова, когда он лежит в ванне со вскрытыми венами истекающий кровью; затем она вылетает из окна, рассеиваясь на фоне Боровицкой башни Кремля. Шаровые молнии кажутся непредсказуемыми, точно так же, как надвигающийся рок и террор, характеризующий сталинское время начиная с 1936 года. Однако – как демонстрирует заключительный эпизод и как на то указывает стратегическое размещение в фильме образа Вождя – между двумя героями нет абсолютно никакой разницы: оба они – выходцы из сталинского гнезда в Кремле и представляют собой людей,

ответственных за участие в строительстве этой системы насилия, подобно рабочим, непрерывно сооружающим дирижабль. Трагедия Котова и Мити в том, что они оба несут ответственность за свои поступки, расплатой за которые для обоих оказывается смерть. Цитируя слова из танго, звучащего на протяжении фильма и перекликающегося с ним своим названием («Утомленное солнце»), «виноваты в этом ты и я». И Митя, и Котов – жертвы и преступники одновременно.

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Андреев, М. Безусловный эффект прощального крика сокола, сраженного шаровой молнией на лету // Сегодня. – 10 августа 1994.

Архангельский, А. Десница и шуица Н.С. Михалкова // Искусство кино. – № 3. – 1995. – С. 5–8.

Богомолов, Ю. Концы в воду – комплексы наружу // Искусство кино. – № 3. – 1995. – С. 13–18.

Ибрагимбеков, Р. Утомленные солнцем и другие киносценарии. Сеанс, СПб, 2007.

Кушнирович, М. Сказка о глупом мышонке по имени Котов // Литературная газета. – 14 декабря 1994.

Павлючик, Л. Никита Михалков, утомленный кинопрокатом // Известия. – 26 января 1995.

Плахов, А. Михалков против Михалкова // Сеанс. – № 9. – 1994.

Beumers, B. Burnt by the Sun. I.B. Tauris, London, 2000.

Beumers, B. Nikita Mikhalkov. Between Nostalgia and Nationalism. I.B. Tauris, London, 2005.

Деревянная комната (1995)

Барбара Вурм

Два характерных колорита преобладают в кино перестроечного периода: с одной стороны, можно вспомнить такие культовые фильмы, как «Маленькая Вера» (1988, Василий Пичул) или «Интердевочка» (1989, Петр Тодоровский) с их интенсивной, яркой, кричащей, хотя и подернутой универсальной «советской» пастелью, палитрой (непременно включающей красный), с другой стороны – разнообразные оттенки черно-белого, в большинстве случаев – сепия. Ко второй категории относятся все фильмы основателя некрореализма и *enfant terrible* того времени Евгения Юфита. Идет ли речь об анархических, снятых подпольно, т. е. на собственной студии «Мжалалафильм», короткометражных фильмах, о фильме средней длины «Рыцари поднебесья» (1989), снятом на «Ленфильме» под руководством Александра Сокурова, или о первой полнометражной картине «Папа, умер Дед Мороз» (1991), кинематограф Юфита, являющийся ленинградским оплотом «параллельного кино» (представленного в Москве андеграундной деятельностью братьев Алейниковых), – всегда эксперимент в области минимализма, в частности, в том, что касается оттенков и цветов.

Как бы широко ни был распространен приглушенный, задумчивый, созерцательный оттенок сепии в конце 1980-х, начале 1990-х годов (прототипические примеры – «Дни затмения» (1988) Александра Сокурова или «Панцирь» (1990) Игоря Алимпиева), в 1995 году, когда снималась «Деревянная комната» Евгения Юфита и Владимира Маслова, он уже снова должен был восприниматься как необычный ход. Как и другие элементы этой совместной работы, являющейся также вторым полнометражным фильмом Юфита, указывают на то, что речь здесь идет о произведении, полностью стоящем под знаком поиска определенных принципов кинематографа как художественного средства. Во-первых, это касается выдающейся визуальной точности фильма, выражающейся, например, в медленном движении камеры, фиксирующей такие же спокойные, волнообразные движения воды (следуя при этом то вместе с течением, то против него); во-вторых, его ауторефлексивность, т. е. тот факт, что главный герой фильма (Владимир Маслов) одновременно является и режиссером, а все, что мы как

зрители видим, – уже само по себе «фильм в фильме», безукоризненно оформленный как *mis-en-abyme* (повествование, выводящее за рамки самого себя).

«Существует ряд указаний на то, что фильм следует понимать как жутковатую историю о людях искусства, не соблюдающих необходимой дистанции к своему материалу. И действительно, фикциональный режиссер так тесно приближается к фиксируемым им событиям, что в конце концов между ними не остается уже никакого зазора и он сам становится своим объектом и жертвой», – писал журнал *Variety*. Большинство обзоров фильма в фестивальных каталогах (среди них и каталог фестиваля в Роттердаме, внесшего, пожалуй, наибольший вклад в интернациональное признание работ Юфита, а также поздней и постсоветского кинематографа) утверждают, что «Деревянная комната» – фильм, повествующий об угрожающей близости режиссера к своему объекту. Несколько иную интерпретацию предлагает сам Юфит: «Деревянная комната» по-своему исследует негативное влияние цивилизации на сознание человека». Другие оценки, имеющие фундаментальный характер, намекают на то, что и здесь – как и в общем контексте некрореализма – речь идет о проникновении в оба пороговых феномена, определяющих человеческое существование: смерти и ее логических и физиологических условий, с одной стороны, и патологии как поведенческой модели наделенного разумом человека – с другой.

Находящаяся в непосредственной близости от водоема деревянная изба – это одно из тех «отпавших мест» (по-немецки «*Ab-Ort*»), одна из тех зон, которые вносят свой вклад в специфическую картографию некрореалистической «промежуточной области» – между фильмом и жизнью, между человеком и животным, мертвым и живым, одержимостью и упадком. В этой избе живут режиссер и его жена. Как и все другие живые существа, появляющиеся здесь, они не разговаривают между собой, они только прикасаются друг к другу, сталкиваются друг с другом, избегают друг друга через взгляды и жесты, движения рук и предметы. Слово, Логос, в этом мире не существует; вообще, весь символический порядок кажется странным образом ликвидированным. Мы находимся на другом свете – причем не только в географическом смысле, т. е. вне урбанных центров (как и в случае с арт-группой «Коллективные действия», периферия является колыбелью движения некрореализма).

С самого начала происходящее находится во власти специфической тактильности. «Кино наощупь» – так назвал кинокритик и культуролог Сергей Добротворский этот очень русский кинематографический феномен. Режиссер скользит руками по своим волосам, потом по киноплёнке, которую он вставляет в проектор; позже его руки гладят женскую спину. Из мелькания кинопроектора выкристаллизовывается второй классический биотоп – болотистый водоем, в котором сначала «научно-популярный» бобр обстоятельно умывается, а затем предаётся ритуальным боевым играм с другим бобром. Впрочем, практически бесконечная цепочка тактильных прикосновений относится и к самому движению камеры: она неспешно движется вдоль структуры поверхностей избы и воды, пробирается наощупь, вытягивает щупальца, чтобы прикоснуться к текстурам и фактурам мира, если и постижимого, то только чувственно. Переживается то, что подсознательно ищется, причем всеми возможными чувствами, будь это (почти) неудержимая тоска по шумам и звукам (бессловесную и преимущественно бедную на звуки инсценировку доминирует шум проектора, плеск воды и наконец звон колокольчика) или настоящая алчность зрения, осторожно проявляющаяся в тенях и контурах (деревьев, кустов, растений, водоемов и т. д.).

Жутковатая сила, даже притяжение, ощущается в этих процессах (импульсах) подсознательного. Проекция фильма, за которой мужчина и женщина молча наблюдают, становится символом этого вождения, но одновременно и площадью сечения, в которую сама пара погружается (наподобие того, как Маслов в снятой три года спустя картине «Серебряные головы» в качестве ученого стремится к материальному слиянию с деревянной сваей и претворяет это желание в жизнь в построенной им самим лаборатории). Странное поведение в этом фильме – абсолютная прерогатива героев-мужчин: полубогаженные, они гладят и моют друг друга (как бобры), стоя по пояс в воде; прохожий присматривается к принесенному легким течением телу человека с бородой, о котором мы не знаем – жив он или мертв; другой персонаж обстоятельно намазывает себя кремом. Маленький мальчик – с черными кругами под глазами и зомбиобразной походкой, уже знакомой нам по раннему вампирскому фильму Юфита «Папа, умер Дед Мороз» – поколенчески дополняет этот парад мужских персонажей. В экспериментах на себе и в имитированных

боях (игровой характер постоянно присутствует) тестируют они свои телесные границы: один вешается на импровизированной виселице, другой протыкает вилами горло. Герои рамочного действия также оказываются в круговороте смерти. Женщина первой попадает в ловушку, спотыкаясь о натянутую проволоку и разбиваясь. Мужчина вслед за этим видит зловещие сны, в которых (очень по-кафкиански) прилизанные господа из своеобразной академии наряду с анархическими дикарями появляются в пространстве вокруг избы. Он пытается посвятить себя изобретению странгулирующего аппарата, однако терпит неудачу и в конце концов оказывается там, где уже собрались остальные члены мужского клана – на берегу водоема, откуда доносится звон колокольчика...

Проникновенную работу Юфита и Маслова можно трактовать в свете многих аспектов. Психологическая интерпретация могла бы уделить внимание бесконечности развернутого здесь ландшафта инстинктов, скрупулезно сконструированному гомоэротическому контексту, в рамках которого для женщины не остается места, а также специфически цикличной темпоральности, отсылающей к разработанной Лаканом и Жижекком идее имманентной логики повторения. С антропологической точки зрения интерес представляют зооморфные существа, чье существование наводит на мысль об абсолютно иных формах человеческого бытия (разрушительной цивилизации Юфит противопоставляет «экологию человеческой психики», поддержка которой объявляется задачей искусства). И разумеется, в «Деревянной комнате» можно также обнаружить основополагающие идеологические позиции контр- и субкультуры 1980–1990-х, как, например, решительный отказ от унаследованных от соцреализма мифов героизма и счастья или бездумно принимаемых формул витальности и бессмертия.

Предложенная здесь, лишь коротко очерченная кинофеноменологическая перспектива, исходя из теории Лауры Маркс, изложенной в книге «The Skin of the Film» («Кожа кино»), как раз идет навстречу обоим крайностям, заостренным в «Деревянной комнате»: с одной стороны, освобожденным от всякой кровавой и провокативной эстетики некрореалистическим мотивам – уставшие от жизни зомбиобразные болотные существа, изможденные и израненные мужские тела, «обряды перехода» и т. д. (возможно, уже известные из короткометражных фильмов, однако еще не виданные в такой цельной

структуре антилинейного повествования), с другой – той медийной специфике – медленное движение камеры, эстетика поверхностей, фактуры – которая, благодаря этим мотивам, становится видимой... или лучше сказать – осязаемой.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

- Доброворский, С. Кино на ощупь. – СПб, 2001.
- Мазин, В. Кабинет некрореализма. Юфит и. Серия Психо/Техно. – СПб, ИНАПРЕСС, 1998.
- Мазин, В. О некрореализме. http://www.glazychev.ru/alternativa.msk.ru/neo/stolytsa/txt_mazin.html
- Campbell, Th. The Bioaesthetics of Evgenii Iufit. <http://www.kinokultura.com/2006/11-campbell.shtml>
- Necrorealism. Contexts, History, Interpretations. S. Graham (ed.) Pittsburgh, 2001.
- Marks, L. The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham, 2000.
- Mazin, V. Das große Bild verschwindet. Yufit erscheint am Horizont // B. Barsch, B., K. Becker u. E. Fischer (hrsg): Neues Moskau. Kunst aus Moskau und St. Petersburg. Berlin, 1999. S. 120–125.
- Wurm, B. Ab-Ort der Bilder. Zum filmischen Oeuvre Evgenij Jufits // Schwerpunktthema: 300 Jahre St. Petersburg. Berliner Osteuropa-Info (BOI), 20, 2004. S. 20–26; die horen. Zeitschrift für Lit., Kunst und Kritik 214, 49. Jg., 2004. S. 117–120.

Особенности национальной охоты (1995)

Ольга Климова

Фильм Александра Рогожкина «Особенности национальной охоты» является знаковым фильмом российского кинематографа постсоветского периода, доказательством чему служит его широкая популярность среди российской аудитории, состоящей из разных возрастных групп, и его пластичное вписывание в русскую популярную культуру, которую он обогатил многочисленными фразами и поговорками, до сих пор цитируемыми российскими зрителями. «Особенности национальной охоты» получил признание не только у зрительской аудитории, но также в 1995 году был отмечен призом Гильдии киноведов и кинокритиков на ОРКФ в Сочи, главным призом кинофестиваля «Окно в Европу», премией «Ника» за лучший игровой фильм и лучшую режиссуру, специальным призом жюри на МКФ в Карловых Варах, призом «Золотой Остап» и многими другими.

После создания таких достаточно сложных и противоречивых фильмов, как «Караул» (1989), «Чекист» (1991) и «Жизнь с идиотом» (1993) по рассказу Виктора Ерофеева, комедия «Особенности национальной охоты» с Виктором Бычковым, Вилле Хаапасало, Алексеем Булдаковым, Сергеем Русскиным, Семеном Стругачевым и Сергеем Куприяновым в главных ролях представляет собой попытку режиссера развить в себе умение апеллировать к особому чувству юмора, лишенному сатирического элемента, но связанному с самоиронией, а также способность вырисовывать почти карикатурных героев. Рогожкин выступил здесь не только как режиссер, но и как сценарист, как и во всех последующих фильмах, продолжающих нарративную линию и жанровую структуру «Особенностей национальной охоты». В 1996 году была снята новогодняя комедия «Операция “С Новым годом!”», в 1998 году на российские экраны вышел фильм «Особенности национальной рыбалки», а в 2000-м Рогожкин завершил свой цикл комедий положений картиной «Особенности национальной охоты в зимний период». Популярность всех четырех фильмов среди российских зрителей вызвала интерес у других режиссеров, и в 2003 году Дмитрий Месхиев и Юрий Конопкин сняли продолжение «Особенностей» Рогожкина, назвав свой фильм «Особенности национальной политики», а режиссер

Алексей Рудаков привнес новую атмосферу в рогожкинский цикл, дополнив его двумя эротическими комедиями «Особенности русской бани, или е-банные истории» (1999) и «Особенности банной политики, или баня 2, или е-банные истории» (2000).

Сюжетная линия «Особенностей национальной охоты» довольно проста. Группа мужчин, включающая пять русских и одного финна, историка, собирающего материалы для своей книги о традиции русской охоты с имперских времен по сегодняшний день, отправляется на охоту, прихватив огромное количество ящиков, набитых водкой. К большому разочарованию финна Райво, охота постоянно откладывается в связи с тем, что охотники проводят все свое время выпивая или опохмеляясь. События фильма становятся все более фантастичными и гротескными, когда одного из приятелей замуровывает в сарае надувной лодкой, егеря Михалыч и финский ученый начинают понимать друг друга, не зная языка, на огороде у егеря вырастает ананас, а корова Михалыча остается в живых, растопырив ноги в люке самолета-бомбардировщика при попытке сброса ее как ненужного балласта. Неудачные опыты охоты и рыбалки заканчиваются случайным подстрелом коровы и признанием со стороны охотников, что все-таки «Охота удалась».

С одной стороны, фильм Рогожкина продолжает давнишнюю традицию советской кинокомедии с ее запоминающимися героями и цитатами, известную, например, по таким фильмам, как «Бриллиантовая рука» (1968), «12 стульев» (1971), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) Леонида Гайдая и «Афоня» (1975), «Мимино» (1977) и «Кин-дза-дза» (1986) Георгия Данелии. С другой стороны, «Особенности национальной охоты» представляют собой попытку осознания и конструирования новой российской идентичности после распада Советского Союза, или, как отмечают многие отечественные и зарубежные кинокритики и кинотеоретики, построения русского национального характера. Сам Рогожкин считает свой фильм «кратким курсом ненаучного коммунизма», который включает в себя обилие водки и отсутствие каких-либо серьезных проблем.

Несомненно, неограниченное употребление водки в мужской компании, состоящей из представителей разных социальных стратов: генерала, следователя уголовного розыска, молодого бизнесмена, инженера, финского ученого, провинциального милиционера и егеря, — является одним из главных лейтмотивов «Особенностей

национальной охоты». События фильма происходят в карельских лесах, недалеко от границы с Финляндией. Социальные, финансовые и интеллектуальные различия между главными героями фильма стираются за счет помещения их не в урбанистическую среду Москвы или Санкт-Петербурга с достаточно четким разделением на классы и социальные группы, а в мирное пространство российской глубинки, где «все равны перед медведем», цитируя одного из героев фильма. Британская исследовательница Биргит Боймерс считает, что совместная выпивка в «Особенностях национальной охоты» лишена какой-либо изначальной цели и необходима для ретуширования социальных и национальных различий, являясь важным механизмом «стирания временных рамок, соединения прошлого и настоящего и уничтожения каких-либо границ между людьми и животными». Размывания временных границ режиссеру, помимо прочего, удастся достичь и за счет введения закадровой музыки и звуков имперской охоты в эпизодах современной охоты и распития водки.

Переосмысляя и стирая социальные и временные границы, фильм Рогожкина в то же самое время определяет и фиксирует гендерные различия. В начале фильма участниками русской охоты XIX века становятся представители аристократии и мужики, взрослые и дети, мужчины и женщины, но к современной российской охоте доступ открыт только мужчинами. В «Особенностях национальной охоты» Рогожкина интересуют сугубо «мужские» занятия, такие как охота на лося и рыбалка, употребление алкоголя в больших количествах, русская баня с парилкой и вениками и поход в деревню к дояркам. В этом фильме мир, представленный Рогожкиным, является воплощением мужских интересов и мужских ценностей, где дружба измеряется количеством выпитого совместно алкоголя, а женщины оцениваются согласно размерам определенных частей их тела. В своей книге о постсоветском кинематографе американская исследовательница Яна Хашамова, однако, утверждает, что водка представляет собой угрозу для традиционной маскулинности героев фильма, поскольку употребление ее оупляет, «делая их импотентными в том смысле, что они теряют хваленую мужскую способность доминировать». С ее утверждением можно согласиться, учитывая тот факт, что на протяжении всего фильма ни один из участников охоты не может достичь изначальной общей цели их поездки: ни одно лесное животное не убито, ни

одной рыбы не поймано, ни одной утки не застрелено. В бане все герои фильма полностью обнажены и одинаково беспомощны перед медведем, забредшим полакомиться их едой и водкой. Все приятели по охоте попадают в абсурдные ситуации и становятся жертвами – либо в результате атаки медведя, либо вследствие неудачной рыбалки с помощью динамита, либо при попытке разделать пристреленную корову Михальча. Из-за большого количества выпитого алкоголя Райво засыпает в хлеву и оказывается не способным самостоятельно выполнить «мужские» обязанности, что ставит под вопрос его «традиционную» маскулинность. Он просыпается после пьянки и смущенно улыбается доярке, сидящей перед ним в плотно застегнутом халате и строго на него смотрящей. Через несколько секунд Райво обнаруживает, что нижняя часть его гардероба полностью отсутствует. Растерянность Райво и суровость доярки намекает зрителям, что, возможно, молодая женщина воспользовалась бессознательным состоянием финна для удовлетворения своих сексуальных потребностей.

Несмотря на то, что в результате потребления слишком большого количества водки маскулинность героев становится проблематичной, водка имеет в фильме еще и другое важное символическое значение. Алкоголь выступает не только своеобразным связующим звеном между различными социальными группами, между «своими» и «чужими», между прошлым и настоящим, но также заменяет деньги в системе обмена услугами. Молодой медведь оставляет охотников в покое только после получения авоськи с водкой; Михальч организывает переправу своей коровы родственнику на самолете-бомбировщике в обмен на несколько бутылок водки; милиционер Семенов снимает все обвинения с охотников и прощает им отсутствие лицензий на охоту, как только ему наливают стакан водки. Водка является вездесущей и всемогущей субстанцией: она присутствует почти в каждом кадре «Особенностей», и почти каждый эпизод фильма так или иначе завязан на ее потреблении, поиске или обмене на необходимые услуги.

Распитие спиртного в мужской компании приобретает фантазийный характер, что отражается в последней сцене фильма, когда две охотничьи компании – из XIX века и современная – сталкиваются в одном пространстве. Алкоголь является неотъемлемой частью как имперской охоты, так и охоты конца XX века. Во время охоты русские аристократы время от времени опрокидывают рюмочку коньяка, который

подается на серебряном подносе с нарезанными ломтиками лимона. В «Особенностях национальной охоты» фантазия о совместном потреблении водки возникает не на пустом месте, а представляет собой защитный механизм, включающийся в действие в результате распада Советского Союза как социальной и культурной травмы. Французский постструктуралист Ролан Барт в одном из своих эссе «Вино и молоко» обсуждает мифическое значение вина во Франции. Он пишет, что при потреблении вина стираются классовые и экономические различия, и для французов сам процесс питья в компании является символическим, социальным актом, который формирует особый французский национальный характер. В «Особенностях» водка имеет схожее значение, что и вино во Франции. Рогожкин, как и многие другие режиссеры постсоветского периода, предпринимает попытки заместить чувство пустоты и недостатка некой фантазией о братстве, равенстве и совместном распитии алкоголя среди людей разного социального и экономического положения, которая приходит на смену потерянной советской идентичности. Поэтому фильм «Особенности национальной охоты» Рогожкина не нашел должного внимания со стороны зарубежной аудитории, апеллируя в первую очередь к русскому зрителю, пережившему события 1991 год и пытавшемуся осознать свое новое положение в истории и культуре.

Литература

Рогожкин, А. Краткий курс ненаучного коммунизма // Искусство кино. – 1995. – № 12. – С. 82.

Barthes, R. Wine and Milk. Barthes, Roland. Mythologies. Transl. Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972. P. 58–61.

Beumers, B. To Moscow! To Moscow? The Russian Hero and the Loss of the Centre. Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema. B. Beumers (ed.) London: I.B. Taurus Publishers, 1999. P. 76–87.

Hashamova, Y. Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film. Bristol: Intellect, 2007.

Larsen, S. In Search of an Audience: The New Russian Cinema of Reconciliation. Consuming Russia: Popular Culture, Sex, and Society Since Gorbachev. A.M. Barker (ed). Durham: Duke UP, 1999: P. 192–216.

Брат (1997)

Екатерина Лапина-Кратасюк

Молодой, не обезображенный интеллектом и не испорченный образованием парень из глубинки приезжает в Санкт-Петербург к брату, чтобы после армии найти свое место в изрядно изменившейся с приходом перестройки жизни. Старший брат вполне успешно адаптировался к действительности второй столицы, став киллером. Без тени сомнения он сначала отправляет младшенького вместо себя на опасное задание, а потом и выдает бандитам, обрекая тем самым на неминуемую смерть. Но паренек оказывается живуч: молчаливо и оперативно он в одиночку расправляется с целой бандитской группировкой. Помимо крушения плоти с помощью самодельных пуль, младший брат успевает еще довольно много: познакомиться с кучей знаковых людей – от философствующего гробовщика до Вячеслава Бутусова и Насти Полевой собственными персонами, довести до логического завершения роман с прекрасной вагоновожатой, подарить миру с десяток хлестких фраз и, наконец, покинуть покоренный город на проезжающем дальше «в Москву» КАМАЗе.

Трудно ответить на вопрос, является ли фильм «Брат» лучшей работой Алексея Балабанова. С эстетической точки зрения «Брат», проигрывает картине «Про уродов и людей», по внятности сюжета – фильму «Война», по экспрессии и нонконформизму ему далеко до «Груза 200». И тем не менее «Брат» – фильм, несомненно, культовый и его кинематографические шероховатости это только подчеркивают. Картине суждено было стать культовой поневоле: у режиссера, снимавшего до этого художественное кино «не для всех», было мало денег и агрессивный замысел: снять боевик по-русски, рассчитанный не только на российскую аудиторию, но и на международную популярность.

Маргинальной группой, в рамках которой и происходит иногда артикуляция культовости, становится в случае с «Братом» часть российского общества, которое в 1990-е страдало комплексом неполноценности и самолюбованием в пессимизме. Малобюджетная гангстерская комиксодрама Балабанова стала самой успешной картиной 1997 году и шарадой для киноведов – профессионалов, высмеивавших абсурдность сценария и неубедительность актерской игры, а также выражавших опасение по поводу идеологии экстремизма, якобы присущей «Брату». Еще более негативная оценка была дана в

исследовательских кругах фильму «Брат-2», когда наиболее мягким эпитетом было определение этой картины как пародии.

Международный успех «Брата» звучал некоторым диссонансом по отношению к настороженной реакции российской критики. Балабанова называли «первым постсоветским режиссером, удостоившимся международного признания», а фильм «Брат» был помещен в списки и энциклопедии «культовых фильмов». В Америке картину сравнивали с историями про Дикий Запад, находили сюжетные и стилистические аналогии с фильмами Оливера Стоуна и Мартина Скорсезе: то, что раздражало отечественных критиков – соединение голливудских стандартов и «местного колорита», – наоборот, признавалось достоинством картины.

Сам Балабанов демонстративно отказывался серьезно обсуждать оба фильма. В одном из интервью, отвечая на вопрос по поводу «Брата-2», он определил свою позицию достаточно четко: «Это не пародия, это обыкновенное попсовое кино. Попсовым был и «Брат-1». Серьезная тема тоже может быть поповой. Да и должна быть таковой на самом деле. Люди платят деньги и хотят получить за них удовольствие. Замечательно, если вместе с этим они о чем-то задумаются».

Вопрос о наличии какой бы то ни было отчетливо выстроенной идеологии в «Брате» более чем сомнителен, но в любом случае, как отмечает Н. Самутина, «культовость всегда действует вопреки идеологии; она склонна задействовать не “продаваемые” основные значения произведения, а его наименее включенную в идеологическую ткань составляющую; если угодно, в меньшей степени сюжет фильма и его смысл, и в большей – костюмы, особенности диалогов, атмосферу». Ключ к загадке культовости «Брата» – это некий замес художественного и «документального», который, вдруг совпал с разделяемым многими ощущением действительности того, уже исторического, времени. Балабанов уловил карикатурность и гиперболизированность, которая и была самой настоящей повседневностью конца 1980-х – начала 1990-х (еще более отчетливо, чем «Брат», это демонстрирует другой более поздний фильм Балабанова, кровавый ситком «Жмурки»), и поэтому, несмотря на очевидную жанровую и сюжетную эклектику, нестройную полифонию фильмов «Брат» и «Брат-2», стало возможным говорить, что «на фоне содержательной мути, мировоззренческой хляби и путаницы ельцинского десятилетия оба балабановских “Брата” дают жесткую и целостную картину мира, предельно ясную схему объяснения происходящего».

Реальность была настолько разорванной, что любое ее конструирование воспринималось как более достоверное, чем повседневный опыт, а фрагменты повседневного опыта так мало соответствовали представлениям о нормальной жизни, что их прямое воспроизведение в художественном произведении казалось более чем органичным. В «Брате» Балабанову удалось совместить капустник, драму, гангстерский боевик и новостной репортаж, но такая жанровая избыточность и нарочитая сконструированность фильма смотрится почти как документальная съемка. Последнее подчеркнуто и «репортажной» поэтикой: затемнениями между кадрами, съемками улиц (герой в толпе невольных статистов) и приглашением неофициальных «звезд» на роли самих себя (в списке исполнителей в конце фильма фигурирует персонаж Бутусов, которого играет Вячеслав Бутусов, лидер группы «Наутилус Помпилиус»).

У фильма Балабанова оригинальная рецептура: немного арт-хауса; непрофессионализм актерской игры, нарушающий ритмические ожидания, монтаж и планы улиц соотносящиеся если не с неореализмом, то с «новой волной»; немного стрельбы, немного вседозволенности и очень много Сергея Бодрова-младшего – всеобщего любимца и героя эпохи.

Сергей Бодров – актер, не играющий, а присутствующий на экране. Сделавший бренд из своего непрофессионализма, создавший целый визуальный сюжет из интриги наивной белозубой улыбки на хмуром и неподвижном лице, Бодров – если и не главная причина успеха «Брата», то весьма существенная его составляющая. Главный парадокс центрального персонажа – это то, что эту роль исполняет «неиграющий» актер, который, в то же время, не представляет публике самого себя. Непрофессиональные актеры неореалистических фильмов, взятые с улиц, органичные месту и времени действия фильма, были призваны вернуть кинематографу утраченную достоверность. Но Сергей Бодров-младший, сын успешного режиссера, должен был уметь очень хорошо вживаться в роль, чтобы достоверно сыграть потенциального работягу, ставшего наемным убийцей. Бодров в роль не вживался, а Балабанов понял, что минус на минус дает плюс, и вот уже Бодров, будто случайно зашедший на съемочную площадку (как и его персонаж в начале фильма), выглядит органичнее, чем окружающие его лицедеи-профессионалы. Короткая жизнь исполнителя главной роли – стремительный взлет, звездная популярность и неожиданная смерть под глыбами ледника Колка – сюжет почти неправдоподобно героический (есть ли еще те, кто не верят власти дискурса?), закрепивший за «Братом» статус культового фильма.

Центральный персонаж «Брата» – Данила Багров – существо странное и, вопреки распространенному мнению, мало узнаваемое. Сходство фамилий исполнителя Бодрова и персонажа Багрова – видимо, очередная многозначная шутка авторов фильма, заменивших оптимистичные ассоциации на хмурые и мрачные, как питерское небо, метафоры – багор, багровый и т. п. Данила – это современный российский Кандид, невинный, простодушный, живущий вразрез с социальными конвенциями, по природным законам.

Одновременно, главный герой «Брата» обладает многими чертами протагониста нового российского боевика и главной его характеристикой – «добровольной и полной отстраненностью от мира, независимостью, самоуправляемостью. Он – «фланер», легко создающий любые социальные связи, но нигде не задерживающийся. У Данилы – свой темп, резко отличающийся от темпа всех других персонажей: он спокоен, когда все вокруг суетятся и становится смертоносно стремителен, когда другие растерянно замирают.

Багров говорит короткими рубленными фразами, но это не сентенции, не афоризмы и даже не метафоры (изобретенные «под народные поговорки» рифмы – основная речевая характеристика антагониста «Брата») – а почти бессодержательные, но знаковые, «сигнальные» фразы: «Я слово свое – держу», «Хотел бы свалить – свалил бы» и, конечно, знаменитая «Не брат ты мне, гнида черножопая», процитированная, кажется, в каждой статье, посвященной «Брату». Но отчетливо прописанной идеологии в «Брате» нет. И нет смысла искать ее в ксенофобских высказываниях героя, которые есть просто способ добиться эмоциональной реакции аудитории экономными средствами и растормошить зрителя-интеллигента.

Данилой движет не рация, не эмоции, а чистый природный инстинкт. Неслучайно, практически во всех статьях, посвященных «Брату», это слово вскользь, но упоминается – инстинкт и является главной смыслообразующей составляющей образа главного героя. Секрет успеха фильма в том, что режиссер позволил зрителю не притворяться, а отдаться экстазу дорациональных побуждений, подтверждая, что такое действие – верный путь к победе. Воспевая в «Брате» свободу быть сильным и красивым животным, Балабанов уже тогда, в 1997-м, сомневался, что таким, как он сам, будет уютно в таком мире. Персонажи, конструирующие мозаичное «альтер эго» автора – живущий на кладбище Немец, насмерть перепуганный и чуть не убитый Режиссер, брататься с Данилой не спешат.

Второй главный герой «Брата» – это Город. Не Ленинград-Санкт-Петербург, а город как тесное, но параллельное сосуществование множества

миров, город, «отнимающий силы», пространство войны, окруженное кладбищем. Балабанов виртуозно komponует галерею «лиц поколения». Жители и «небожители» Города – персонажи фильма, все они – культурные цитаты. Именно многочисленные эпизодические роли составляют основу эстетической ткани фильма. Созданный Балабановым поликультурный и антиполиткорректный Город – другая ипостась «природного» мира, пробивающегося сквозь развалины Империи, но, вопреки герою, несущему смерть, он – пусть не очень счастливая, но жизнь.

Фильм «Брат» – странное, почти оптимистическое доказательство того, что в мире, где выжить можно, только обладая сильным природным инстинктом, выпеснившим разум и чувства, насилие становится не идеологией, а метафизикой. «Насилие, – как говорит Л. Гудков, – это код, алгоритм социальности, основное правило отношений между людьми». В ситуации перестроечного плюрализма Балабанов предложил рассмотреть насилие как вариант существования и, неожиданно, сделал кассу и создал нового героя.

Литература

Брат во фрагментах. Эссе о репрезентации постмодерной маскулинности // Социокультурный анализ гендерных отношений. – Саратов: Саратовский гос. ун-т, 1998. – С. 24–32.

Гудков, Л. Расползающееся общество // Искусство кино. – № 7. – 2007. – С. 26–31.

Гусятинский, Е. Брат жил, брат жив, брат будет жив // Искусство кино. – № 3. – 2001.

Дондурей, Д. «Вы гангстеры?» – «Нет, мы русские» // Искусство кино. – № 11. – 2000.

Дубин, Б. Испытание на состоятельность. К социологической поэтике русского романа-боевика // Новое литературное обозрение. – 22. – 1996. – С. 252–274.

Зельвенский, С. Где я не буду никогда // Сеанс. – 27/28. – 2006.

Липовецкий, М. Всех люблю на свете я! // Искусство кино. – № 11. – 2000.

Манцов, И. Звезды и солдаты // Искусство кино. – № 11. – 2000.

Романов, П. По-братски. Мужественность в постсоветском кино // О муже(Н)ственности. Сб. статей / под ред С. Ушакина. – Новое Литературное Обозрение. – 2001. – С. 609–629.

Самутина, Н. Культовое кино. Даже зритель имеет право на свободу // Логос. – № 5–6 (35). – 2002. – С. 1–9.

Сиривля, Н. Братва // Искусство кино. – № 8. – 2000.

Щиголев, А. Дежа-вю или куда приводят мечты // Искусство кино. – № 3. – 2001.

Небо. Самолет. Девушка (2001)

Альмира Усманова

В 2002 году на российские экраны вышел фильм Веры Сторожевой «Небо. Самолет. Девушка», снятый по мотивам известной пьесы Эдварда Радзинского «104 страницы про любовь». Многие критики и зрители снисходительно отнеслись к нему всего лишь как к римейку известного советского фильма «Еще раз про любовь» (Георгий Натансон, 1968). Между тем, учитывая, что в советском кино традиция римейков отсутствовала (в отличие, например, от голливудского кинематографа), вопрос о том, в каком смысле этот фильм является «римейком», заслуживает отдельного рассмотрения, поскольку на уровне и сценария, и визуальной стилистики сходство между оригиналом и римейком в данном случае весьма сомнительное.

Фильм Сторожевой обращается к публике с другим культурным опытом и иначе структурированной памятью. Сегодняшний, особенно молодой зритель, не знает ни исходного «текста», ни сопутствовавших его появлению обстоятельств и потому воспринимает римейк как совершенно самостоятельный «текст». Так что в каком-то смысле картину можно считать своего рода «псевдоримейком», который появился для того, чтобы сказать нечто иное.

Элементы «повторения и различия» отчетливо проступают при сравнении пространств, представленных в обоих фильмах, через сопоставление которых мы можем сравнить не только обстоятельства знакомства, встреч, свиданий, но в целом – сложившиеся в данной культуре формы коммуникации (в том числе и между влюбленными) и способы артикуляции социальных отношений, что позволит нам также выявить и специфику «женского взгляда» на однажды рассказанную историю любви между мужчиной и женщиной.

Фильм «Еще раз про любовь» открывается общими планами вечернего города, снятыми в движении. Урбанистический, модернизированный образ большого города передает нам ощущение как современности, так и единства большого организма. В римейке – непродолжительный общий план в аэропорту практически без перехода к средним планам сменяется крупным планом главной героини. Атомизация и фрагментаризация социального пространства задается здесь с первых

кадров мы видим Лару в абсолютно безлюдном коридоре аэропорта и затем таком же безлюдном баре, а сам ее образ представлен как серия крупных планов, фрагментирующих ее тело – пальто, руки на перилах эскалатора, красные сапоги, лицо, аккуратно уложенная прическа. В первом фильме героини знакомятся в ресторане, наполненном людьми, музыкой, суетой – более того, люди там не столько для того, чтобы поесть, но скорее для того, чтобы потанцевать, пообщаться и, при желании, послушать поэзию. Лара и Георгий знакомятся в баре аэропорта, цель их прихода совершенно «функциональна» – что-нибудь поесть, и здесь присутствуют всего три персонажа – он, она и бармен. Аэропорт в римейке представлен как безлюдное и дегероизированное пространство, что резко контрастирует с оживленным, людным аэропортом в фильме-оригинале.

Местом свиданий в обоих фильмах становится квартира главного героя – территория мужчины. Однокомнатная, маленькая, но своя квартира коннотирует не только более высокий социальный статус и более солидные доходы Евдокимова, но и его социальную автономность, обусловленную как полом, так и профессией. Наташа же бездомна и «несамостоятельна», ибо живет с мамой, а когда в результате ссоры с ней уходит из дома, то больше ей жить негде. Характерно, что Лара, встречаясь с Георгием на его территории – в большой двухуровневой (хотя и безликой по сравнению с индивидуализированным жилищем Евдокимова) квартире так же бездомна, как и ее «предшественница»...

Архитектурное пространство по-разному представлено в обоих фильмах, но по большому счету разницы в 30 лет особенно не ощущается: аэропорты, стадионы, метро, витрины магазинов, огни большого города, дизайн интерьеров – все это сохраняет память о советском модернизме. Фильм с его функциональными и технологичными пространствами словно напоминает нам о том, что минимализм и хай-тек были рождены в 1960-е. Но смысл сегодняшнего обращения к минималистской эстетике 1960-х с ее желанием обновления и потребностью в освобождении от вещей (от груза истории), от всего, что мешает сосредоточиться на главном, состоит в том, что, доводя эту эстетику до крайнего выражения, удастся раскрыть ее антропологические подтексты – рационализм и технологическая модернизация сопровождаются распадом социальных связей и растущим отчуждением индивида. Любое пространство в 1960-е немедленно становилось публичным, в 1990-е публичного пространства

фактически нет, оно разрушено. То, что в 1960-е называли «нехваткой социального чувства», в «нулевых» становится своеобразной нормой. Мы имеем дело с постсоветским субъектом, в сознании и поведении которого личное и общественное перестали быть единым целым.

«Небо. Самолет. Девушка» – это фильм-ностальгия по любви, а значит, и по утопии, но в качестве объекта ностальгического «припоминания» избирается советская культура, причем именно 1960-е годы. Может быть, это ностальгия по советскому как подлинному. И, следует сказать, что авторы фильма отнеслись к этому прошлому максимально бережно, не стремясь извлечь «прибавочную стоимость» из растиражированного образа «советского» – фактически устранив его из кадра, но освоив эту культуру и порожденные ею ценности в терминах современного киноязыка.

Название оригинального фильма уже предполагало и возможность бесконечного повтора, и почти постмодернистской усталости – «Еще раз про любовь». В названии же римейка – утвердительно и автономно – появляется девушка, и это многое меняет, поскольку с самого начала дает понять вдумчивому зрителю, что изменилась точка зрения, даже если история в целом подверглась только «незначительным» модификациям. Осуществленная Верой Сторожевой и Ренатой Литвиновой инверсия «взгляда» состоит в том, что мужской взгляд на положение вещей, на гендерные отношения и на феномен любви, уступает место женской точке зрения – и это изменение осуществляется в первую очередь посредством повествовательных техник и на уровне визуальной репрезентации.

То, что в этом фильме кадр «очищен» от всего постороннего – поначалу кажется обедняющим эстетику фильма моментом (по сравнению с фильмом Натансона, у которого, напротив, пространство кадра очень насыщено), но, во-первых, эта пустота позволяет сконцентрироваться на главном (артикуляция женской любви), пустая форма способна передать сильное чувство. Во-вторых, как уже было показано ранее, она гомологически передает идею социальной дезинтеграции.

Далее камера приходит в движение именно тогда, когда это необходимо для выражения внутреннего, эмоционального потрясения. В фильме «Еще раз про любовь» сцена неудавшегося соблазнения (поцелуя) снята с точки зрения мужского персонажа (перед этим

он провожает взглядом перемещения Наташи по комнате, ее руки, протирающие пыль с гитары), а психологическая нюансировка обескуражившей Евдокимова реакции героини передается с помощью фиксации камеры на усевшемся посреди комнаты (и в самом центре кадра) на ковре Евдокимове, вокруг которого осторожно перемещается испуганная женщина. В римейке мы занимаем позицию камеры, которая показывает это событие с точки зрения Лары: сначала, к нам приближается (точнее надвигается на нас) снятое крупным планом лицо Георгия, а в момент, когда он пытается поцеловать ее, камера неожиданно «срывается» и приходит в хаотическое движение, создавая эффект головокружения.

Далее, сцена признания в любви в фильме-оригинале снята с помощью классического (характерного для немого кинематографа) приема – «каше» (*cache*): световым потоком выхватывается центральная «деталь», все остальное «съедается» пульсирующей черной рамкой, напоминающей по форме «подсматривающий глазок», подчеркивающей связь «каше» как нарративного приема и вуайеристских практик. В римейке вместо «каше» используется другой прием: мужчина остается в рамке кадра, но становится фоном благодаря размытому фокусу, в то время как лицо Лары, напротив, оказывается четко сфокусированным, разделяя пространство повествования на «тут» и «там». Мне кажется, это «формальное» различие имеет дополнительный смысл: в оригинале субъективность героини все время под вопросом (в том числе и для нее самой, не только для зрителя), поскольку субъект там, собственно говоря, один – Евдокимов, тогда как в фильме Сторожевой женщина изначально позиционирована как центр повествования.

Ассоциативная связка женщина-природа, столь настойчиво проводимая в фильме-оригинале посредством целого ряда визуальных метафор и диалогов, если и не исчезла полностью в римейке, то в любом случае была переосмыслена. Мир Наташи и мир Эла (как мир женского и мужского) выглядели диаметрально противоположными. Героиня Литвиновой, напротив, наводит на мысль о том, как много не-природного (искусственного или сконструированного) в женщинах – одежда, косметика, всевозможные «гаджеты» (вроде маленькой вешалки, которую Лара закрепляет на краю столика в кафе, чтобы повесить на нее свою сумочку), позы, интонации, манера говорить: все это метки культуры и истории, которые носит на/в себе каждая

из нас. И создаваемое ее не-игрой остранение, дистанцированное отношение к героине (кому и зачем она все время «кривляется»?) еще более рельефно обозначает наличие «маски», становящейся вторым Я женщины.

Однако в отличие от Наташи – женщины, которой «не повезло», утнетаемой ощущением собственной неправильности и неловкости (глупый смех, разговоры «не о том», невнятные сны), героиня Литвиновой самодостаточна, и ее индивидуальность воспринимается ею как единственно возможная форма существования; ее прошлое – не травматично: во всяком случае если у Лары и был опыт неудачной любви, то ощущение собственной («гендерной») вины ее не гнетет. Одиночества или «неподлинности» мира – возможно, но не вины.

Литература

Барабаш, Е. Про меня, дорогую Ренату // Независимая газета. – 8 октября. – 2002.

Костылева, Е. Рената Литвинова. «Мы живем в ожидании гения» // Время новостей. – № 108. – 21 июня. – 2002.

Трофименков, М. Рената Литвинова. «Мою героиню унесли высшие инстанции» // Коммерсант. – 7 марта. – 2003.

Усманова, А. Повторение и различие: или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение. – № 69. – 2004. – С. 179–213.

Усманова, А. Политическая эстетика женского кино в контексте феминистской кинотеории // Гендерные исследования. – № 3. – 1999. – С. 225–235.

De Lauretis, T.: *Rethinking Women's Cinema. Aesthetics and Feminist Theory // Issues in Feminist Film Criticism* / P. Erens (ed.). Indiana University Press, 1990. P. 288–308.

Doan, M.A., Mellencamp, P. *Re-Vision. Essays in Feminist Film Criticism* / L. Williams (eds.). University Publications of America and the American Film Institute, 1984.

Zizek, S. *From Courtly love to the Crying Game* // *New Left review*, Nov.-Dec. 1993.

Рыбоптица // Время новостей, www.rambler.ru/db/news/msg.html

Русский ковчег (2002)

Иен Кристи

Исходная ситуация в «Русском ковчеге» представляет собой вариацию истории Марка Твена о янки, который, очнувшись после удара по голове, оказывается при дворе короля Артура. Актер Сергей Дрейден играет персонажа, смоделированного по образу и подобию маркиза Де Кюстена, французского автора популярных путевых заметок о России, опубликованных в 1840 году. Вместе с невидимым собеседником (которого озвучивает режиссер Александр Сокуров), он осматривает 1300 метров выставочных залов и коридоров в санкт-петербургском дворцовом комплексе, известном ныне как Эрмитаж, в котором размещается коллекция более трех миллионов произведений искусства всех культур и эпох. Эта прогулка одновременно является и путешествием во времени: пара то и дело натывается на драматические сценки, начиная со времен Петра Великого и императрицы Екатерины II, основавшей коллекцию, включая XIX и начало XX века, и заканчивая большим балом накануне Первой мировой войны. Однако своей гарантированной славой фильм обязан тому факту, что мы имеем здесь дело с одним непрерывным планом, длящимся 96 минут и достигнутым средствами видеосъемки высокой четкости.

Как и все культурные институты в постсоветской России, Эрмитаж ощущал необходимость искать более широкую поддержку со стороны государства; очевидно, исходя именно из этих антрепренерских соображений, его директор Михаил Пиотровский согласился на то, чтобы фильм, изначально запланированный как документальный, стал полнометражной продукцией, полностью занявшей музей на один съемочный день 23 декабря 2001 года. Подготовка к этому дню и его единственному цельному дублю длилась несколько лет; в качестве ресурсов были задействованы более восьмисот актеров, три оркестра, двадцать два ассистента режиссера и тридцать специальных осветительных «студий», распределенных на пути движения камеры. Видеокамера, стабилизированная системой Стедикам, была в руках у немецкого оператора Тильмана Бюттнера, уже известного по съемкам длинных планов у Томаса Тыквера в фильме «Lola rennt» / «Беги, Лола, беги» (1998), и соединялась с диском большого объема, в кото-

ром картинка не нуждалась в «сжатии». После устранения возникших вначале компьютерных проблем, действие фильма и его запись были реализованы по плану, хотя получившаяся в итоге картинка – не просто результат живой видеозаписи, как утверждали некоторые. Работая с немецкими продюсерами, Сокуров имел возможность улучшить и отретушировать с помощью цифровых технологий всю видеодорожку. И, что не менее важно, он мог добавить к оригинальному, записанному вживую звуку много слоев дополнительных шумов и музыки, развивая оригинальный подход к звуковому оформлению, впервые опробованный им в более ранних фильмах, «Тихие страницы» и «Мать и сын», в которых была использована музыка Малера с характерными для нее эффектами изменения «дистанции».

Принимая во внимание высказывания, сделанные Сокуровым в интервью, вывод, что он своим закадровым голосом просто говорит от самого себя, представляется поспешным. Сокуров всегда настаивал на том, что в фильме нет ничего автобиографического, и напоминал, что в титрах «Русского ковчеха» перечислены три соавтора сценария. Точнее будет сказать, что он создал иронический диалог между двумя полуфиктивными персонажами – путешествующим во времени французом и невидимым русским Автором, помещенными в безвременное настоящее. С той же осторожностью следует подходить и к интерпретации новаторского использования в фильме цифровых технологий. Эксперименты с тем, чего в наше время можно добиться с помощью непрофессиональной цифровой видеокамеры, известны по фильмам британского режиссера Майка Фиттиса «Timecode» / «Тайм-код» (2000) (с его четырьмя непрерывными 90-минутными планами, направленными на развитие одной и той же истории) и «Hotel» / «Отель» (2001). В обоих этих фильмах присутствует относительно тривиальный импровизированный рассказ, подчиненный цели раскрытия возможностей скромной цифровой видеозаписи. Тема Сокурова далека от того, чтобы быть тривиальной, и режиссер поспешно отклоняет любые подозрения в намерении поэкспериментировать с видеотехникой в «Русском ковчеге», настаивая на том, что идея снять фильм «на одном дыхании» пришла к нему за пятнадцать лет до того, как появились соответствующие технические средства.

Маркиз и Автор идут по Эрмитажу, встречая по пути самого Пиотровского вместе с двумя его предшественниками (одним из них был

его отец), которых играют актеры, таким образом локализуя фильм за пределами или даже «поперек» времени. В этой центральной части фильма среди других посетителей музея из различных эпох мы встречаем слепую женщину, способную понимать великих живописцев так же, как зрячий. Маркиз втягивает носом запах холстов Рембрандта и Рубенса («Ах, как хорошо пахнет! О масло, масло!..») и упрекает современного посетителя за незнание библейских историй, которые стоят за великими полотнами. Это священные реликвии заложения фундамента европейской культуры в России. Внезапно мы оказываемся в холодной комнате, заставленной пустыми рамами, возле которых несет вахту человек в телогрейке, напоминая нам о том, как Эрмитаж пережил блокаду Ленинграда. После этого мы возвращаемся к имперской истории, к эпохе Николая I, попадая на официальную государственную церемонию в честь приема царем персидских посланников, а затем встречаем последнего царя Николая II, который предстает перед нами в интимной обстановке за столом вместе со своей семьей. Мы в 1913 году, идет большой императорский бал, на котором сотни гостей танцуют под музыку, исполняемую современным оркестром Мариинского театра, которым дирижирует Валерий Гергиев. Когда бал заканчивается, гости устремляются наружу, любезно переговариваясь друг с другом.

Элегический характер развернутого финального эпизода дал многим повод интерпретировать фильм как консервативную сказку, часть постсоветского ностальгического обращения России к радужно обрисованному имперскому прошлому, что без сомнения упрощает намного более сложные размышления режиссера о времени, истории, искусстве – и о кино. Два импульса к созданию фильма – идея фильма на одном дыхании и приглашение снять фильм об Эрмитаже – срастаются в единый концепт, в котором форма сложно сплетена с содержанием и смыслом; отсюда и неприятие Сокуровым попыток западных критиков похвалить одно отдельно от другого. Для него искусство не нуждается в «эксперименте», являясь скорее процессом обретения «классической формы и содержания» с использованием доступных средств. Не побывавший на монтажном столе, непрерывный фильм давал Сокурову возможность органично влиться в реку времени.

Подобно Тарковскому, Сокуров не тратит время на чисто кинематографические эксперименты. Так как он верит, что классическое искусство в том виде, как оно обильно собрано и щедро представлено

в Эрмитаже, по своим достижениям стоит намного выше, чем кино, и счастлив поставить кинематограф ему на службу. Эрмитаж – это «ковчег», инструмент более высоких целей, который хранит не только ценности прошлого, но и ценности, необходимые в будущем. Как сам Санкт-Петербург, основанный Петром I для того, чтобы дать России «окно в Европу», музей, созданный Екатериной II, воплощает в себе противоречие культуры, которое можно выразить словами Пиотровского о том, что любить Европу – еще не значит быть ее частью. Для Сокурова это лабиринт, и его художественная задача – увлечь нас его очарованием.

Концепция истории, лежащая в основе этого фильма, а также большинства других работ Сокурова, отчасти восходит к трудам философа Николая Бердяева (1874–1948), покинувшему Россию после революции и поселившемуся во Франции. Бердяевская философия истории была сформирована апокалиптическим опытом русских революций; об истории он говорил как об исключительно трагической судьбе, которая, как и все трагедии, должна разрешиться катарсисом. Это один из источников убеждения Сокурова в том, что время показанных им исторических персонажей не закончилось, так как историческое время не может исчезнуть или обрушиться. Для Бердяева, так же, как для Сокурова, русская культура обладает потенциалом вернуть духовные ценности развращенному Западу, потерявшему контакт с корнями своего величия. Поэтому «Русский ковчег» адресован не только – и, может быть, вообще не русским людям, но и всему миру, нуждающемуся в реставрации своего наследия.

Фильм Сокурова можно также соотнести с более ранним российским контекстам, не ставя при этом под сомнение его оригинальность. Тематически он реанимирует жанр, забытый на протяжении большей части советской эпохи: использование иностранного гостя для того, чтобы дать комментарий к происходящему в России, как будто бы с точки зрения стороннего наблюдателя. Лев Кулешов открыл этот прием в период политического туризма в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924), Александр Мачерет и Всеволод Пудовкин продолжили его в политически более напряженном климате 1930-х в «Дела и люди» (1932) и «Дезертир» (1933), в которых американец и иностранец из неопределенной страны «открывают» советскую Россию сами для себя. Пятьдесят лет спустя, в конце 1980-х,

когда советское кино отбросило навязываемую ему на протяжении долгого времени сдержанность и открыло анархическую склонность к фантазии в обращении с табу сталинского прошлого, многие режиссеры обратилось к теме прошлого, проникающего в настоящее, как Тенгиз Абуладзе в «Покаянии» (1987), или консервировали его в своеобразном музее, как Карен Шахназаров в «Городе Зеро» (1988).

Десятилетие спустя «Русский ковчег» появился, когда имидж России в мире утратил то значение, которое он имел в эпоху Горбачева и Ельцина, деградировав до незатейливого репертуара бандитских разборок и хищного неокapитализма. По контрасту с фильмами, отражающими эти темы, он предлагает образ преемственности русской истории и культуры, начиная с эпохи Петра I до настоящего времени, рассматривая эту преемственность через призму Санкт-Петербурга и Эрмитажа. При этом он радикально деконструирует традиции «фильма о наследии», постоянно обращая внимание зрителей на эстетическую условность исторической репрезентации и конфронтируя их с физической структурой Эрмитажа как исторического памятника с помощью приемов авангарда. И даже если кинематографический образ или звук не так просты, как иногда утверждали критики (недавняя работа Давида Родовика задается вопросом, может ли «Ковчег» вообще быть назван фильмом), его доминантным тропом остается идея одного единственного плана. В аннотации на Каннском фестивале 2002 года было сказано, что фильм «уже гарантировал себе место в истории кинематографа, подхватывая эксперименты таких картин, как “Rope” / “Веревка” Альфреда Хичкока и “The Player” / “Игрок” Роберта Олтмана».

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Berdyayev, N. The Meaning of History, tr. George Reavey, Geoffrey Bles: The Centenary Press, 1936.

The Hollywood Reporter. Cannes edition. 22 May 2002.

Rodowick, D. The Virtual Life of Film. Harvard University Press, 2007.

Кукушка (2002)

Екатерина Лапина-Кратасюк

«Кукушкой» называли прикованного снайпера-смертника на русско-финской границе. «Кукушка» – это тщательно, с языческой убежденностью скрываемое имя героини фильма. Кукушка в русской традиции – птица, подбрасывающая яйца в чужие гнезда или мать, оставившая своих детей. Кукушка – символ природы, уводящий от военного содержания картины. Ассоциации множатся, как монотонное «ку-ку, ку-ку», отсчитывающее годы жизни и сроки смерти случайному лесному путнику.

В 1944 году на финско-русской границе на пустынной территории между тремя армиями оказываются двое мужчин и одна женщина. Мужчины – почти покойники, – чудом избежавшие казни солдаты финской и советской армий. Женщина – почти ведьма, в полном одиночестве ведущая большое хозяйство и мечтающая о плотской любви. Все трое говорят на разных языках, все трое находятся в страстном взаимодействии любви и ненависти и в банальной рутине повседневных дел, все трое в какой-то момент оказываются между жизнью и смертью. В конце концов, мужчины уходят, а женщина остается и производит на свет генетическое чудо – белокурых близнецов, плод любви трех, не доверяющих друг другу людей.

Александр Рогожкин, чье имя в сознании российской аудитории намертво связано с «национальными особенностями», снял до «Кукушки» не только трилогию эксцентричных комедий о русском характере и первые сезоны культовых сериалов, но и почти фантастический фильм «Третья планета», а также две серьезных, недооцененных публикой и критиками картины «Чекист» (1991) и «Блокпост» (1998), обе – о границах между воюющими мирами и о мирной жизни, которая не мешает войне и не исключает кошмара.

У «Кукушки» – счастливая фестивальная судьба, не связанная, впрочем, ни с одним из крупнейших кинофорумов за пределами России. 17 призов и 5 номинаций: премии за лучший фильм, за лучшее исполнение главных ролей, призы зрительских симпатий на фестивалях по всему миру, приз гильдии кинокритиков и т. д. И все же «Кукушку» не выдвинули на «Оскар» как лучший иностранный

фильм. Вместо нее от России в Америку отправился «Дом дураков» Андрея Михалкова-Кончаловского, который не попал в пятерку номинантов. Фильм, в котором «Другой» – это житель сумасшедшего дома, и понимание его сводится к умилению и жалости, показался более экспортным вариантом кино, чем фильм, трактующий понимание как онтологическую неизбежность. Сборы «Кукушки» в США составили около 250 тысяч долларов, что для российской картины с бюджетом в четыре миллиона – не очень высокий показатель, зато лестные рецензии на фильм Рогожкина появились во многих крупных американских журналах.

В российском прокате «Кукушка» заметно уступила другому военному фильму 2002 года, глянцево-патриотическому римейку известной советской картины, фильму Николая Лебедева «Звезда», что доказывает: российская аудитория все еще рассматривает Вторую мировую войну в терминах «враг» – «победитель» и логике метанарративов, а вглядываться в ткань ее повседневности не готова. «Война» Алексея Балабанова, вышедшая все в том же 2002 году и так же не высоко оцененная широкой аудиторией, вызвала гораздо более развернутую дискуссию среди кинокритиков и киноведов. Любопытно, что два первых раздела одного из выпусков журнала «Киноведческие записки» за 2002 год были посвящены фильмам «Война» и «Звезда». О «Кукушке» в «Киноведческих записках» практически не упоминается, а в другом академическом издании, журнале «Искусство кино», фильму посвящена лишь одна статья и сопутствующее интервью с режиссером.

«Кукушка» осталась на вторых ролях и в рамках российского арт-хауса со всеми положительными и отрицательными следствиями такого определения. Ее многие оценили, но мало кто назвал лучшей. Между тем, как минимум, два взаимосвязанных эстетических приема, использованных в «Кукушке», делают этот фильм заметным явлением современного кинематографа. Это, во-первых, присутствие на звуковой дорожке фильма трех равноправных языков, и во-вторых – антропологическая, почти этнографическая установка режиссера, сделавшая фильм о войне произведением «экологического пацифизма». И первое как прием, отрицающий иерархию этничностей, и второе как нелинейный взгляд на события прошлого, подводят авторов, а значит, и зрителей фильма, к новому взгляду на логику истории и делают

картину свидетельством таких способов репрезентации и рецепции прошлого, которые не только в академических дискуссиях, но и в непосредственных представлениях уже вытесняют традиционный «имперский» подход. Рогожкин, историк по образованию, точен не только в воспроизведении историко-культурной реальности, но и в реконструкции исторических представлений.

Лингвистическое решение фильма, названное Рогожкиным «Вавилонская башня наоборот», вписывается в традицию, достаточно широко представленную в мировом кинематографе 1990–2000-х и включающую как авторские фильмы, такие как «Пес-призрак» Джима Джармуша и «Трудности перевода» Софии Копполь, так и почти мэйнстрим – «Реальную любовь» Ника Ньюэлла. В этих фильмах персонажи разговаривают на разных языках, и, тем не менее, понимают друг друга. Появление этой тенденции можно объяснить тем, что старые условности кино, вроде римлян, общающихся с варварами на оксфордском английском – не удовлетворяют новые каноны реализма. Но языковое многоголосие – не только дань ставшему реальностью мультикультурализму. Язык в кино перестает быть просто средством коммуникации, становится важным элементом киноязыка, что подтверждают такие эксперименты, как, например, запрет Стенли Кубрика дублировать свой последний фильм или установка Мела Гибсона снимать картины на мертвых или редких языках.

Языковая полифония у Рогожкина (Анни говорит на языке саами, Вейко – на финском, а солдат Красной Армии Картузов («Пшолты») – на русском; кроме того, в фильме звучит немецкая речь) символизирует все существующие между героями оппозиции: политические, социальные, гендерные. На своем языке каждый из персонажей получает возможность высказаться. Понимание здесь – не высокая этическая или философская категория, а неизбежное состояние, естественная интенция, реализуемая наравне с удовлетворением жажды и желания секса. Трехчастное лингвистическое многоголосие – главный художественный элемент картины, основа двух его жанровых составляющих: комедийной (основная часть гэгов строится на курьезах неправильного перевода героями друг друга) и драматической (или даже определяемой некоторыми кинокритиками как трагической (неправильная трактовка незнакомых слов приводит к тому, что один из героев чуть не убивает другого)).

Третья жанровая составляющая фильма Рогожкина – антропологическая или этнографическая, и именно она делает рецептуру картины оригинальной, непохожей по жанру на другие военные фильмы, даже такие сложные и многослойные, как «Война». При общей антимилитаристской направленности фильма Балабанова и Рогожкина противоположны по своей идеологии. Если у Балабанова война неизбежна, рассуждения – губительны, выбор прост – воевать или погибать, то взгляд камеры в «Кукушке», позаимствованный из техники антропологического кино, подчеркивает обратное – войны нет, она – в головах некоторых персонажей, есть только бесстрастная природа, в прекрасных статичных ландшафтах северного края и в бесконечных мелких движениях выживания, совершаемых человеческими руками.

Совершенно неоправданным представляется упрек, сделанный «Кукушке» американскими и некоторыми российскими критиками, в немотивированной «растянутости» двух эпизодов фильма – открывающей картину сцене освобождения финского солдата Вейко, в которой подробно показано, как с помощью воды и огня можно вытащить из камня железный гвоздь, удерживающий кандалы; и одного из заключительных эпизодов, в котором Анни «вытаскивает» Вейко с того света. Эти сцены, демонстрирующие монотонное человеческое упорство, движение в ритме природы ключевые в фильме. В них уже нет рассказчика – есть только камера-наблюдатель, а слияние времени фильма со временем реального действия является гипнотизирующим, увлекающим в другую логику приемом.

Стремясь к «документальности», Рогожкин не стал использовать модную безштативную съемку: камера у него – не участник событий, а инструмент антрополога. Но в «Кукушке» она подвижна, взгляд оператора то скользит вниз и вверх, фиксируя множество деталей в крупных планах, то панорамирует неподвижные горные и лесные пейзажи. Фильм снят длинными кадрами, что делает мягкое скольжение камеры еще более выразительным. Такая техника съемки имитирует расслабленный взгляд восхищенного красотами природы туриста и создает особый зрительский комфорт, не нарушаемый даже жестокими – а в фильме есть и кровь, и оторванные конечности – или фривольными сценами. Совсем иначе снят эпизод потустороннего путешествия Вейко: камера вращается вокруг героя, замыкая открытое пространство кадра в дурную бесконечность человеческой

субъективности. Этим же приемом пользовался Вернер Херцог, чтобы показать ограниченность человеческой природы на фоне природы нечеловеческой. Но камера у Рогожкина не просто вращается – она совершает ритмичные падающие движения, ассоциирующиеся с биением сердца или мерцающей диаграммой жизни на мониторе в реанимации. Это, наряду со звуковым рядом, смонтированным из почти бесшумных кадров путешествия Вейко в страну мертвых, ударов шаманского бубна и пронзительного воя Анни, позволяет, с помощью минимальных средств добиться уникального эффекта: только кинематограф может до такой степени дать почувствовать границу мира живых. Образ белокурого мальчика – проводника Вейко в страну мертвых, отсылает к многочисленным кинематографическим детям-демонам его молчаливый зов и пугающие мертвые глаза – один из самых экспрессивных элементов изобразительной ткани фильма.

«Кукушка», как и предыдущие ленты режиссера, содержит пассажи на тему «особенностей национальной идентичности»: саамка и финн оптимистичны и деятельны, русский тоскует, ревнует и собирает грибы. Но от этнических стереотипов Рогожкин переходит к этнолингвистическим наблюдениям. Так, финн Вейко, когда его приковывают к скале, говорит: «Красивое место...» Немецкий же офицер переводит эту фразу: «Отличная позиция для снайпера».

В конце фильма герои уходят из дома Анни – кукушки, взрастившей птенцов из мифологического времени вновь перемещаются в современность, чтобы следовать логике своей официальной истории. В определенном смысле герои возвращают себе не только бремя смертных, но и судьбы смертников, хотя опасности одинокого зимнего пути, ждущие Вейко, ничто по сравнению с ожидающим Пшолты-Ивана возвращением на родину, где он, скорее всего, будет признан предателем. Но грустная интонация сцены связана не с этим реалистическим додумыванием событий фильма. Герои совершают бегство из рая. Существование мира даже не без, а вне войны – случайный подарок мироздания, который ни один из них не смог оценить по достоинству – доказывает, что вся официальная история не стоит и мгновения, прожитого за ее пределами.

Литература

- Рогожкин, А. Человек – это звучит // Искусство кино. – 2002 – № 11.
Иенсен, Т. Незлые надежды // Искусство кино. – 2002 – № 11.

Отец и сын (2003)

Лариса Листютина

Несмотря на то, что «Отец и сын» – тематически и эстетически – имеет много параллелей с вышедшей в том же году картиной Андрея Звягинцева «Возвращение», судьба этих фильмов сложилась очень по-разному: дебютант Андрей Звягинцев привез из Венеции два Золотых льва, а маститый мастер Александр Сокуров в пух и прах рассорился с прессой и дал зарок никогда больше не приезжать на Каннский фестиваль. Кинокритик Валерий Кичин писал в «Российской газете»: «Фильм [...] не привлек внимания прессы – журналистов на встрече с режиссером, его актерами и продюсерами собралось мало. Обращались только к режиссеру, не интересуясь другими». Хотя там было чем поинтересоваться. В главных ролях у Сокурова непрофессиональные актеры: Отца сыграл Андрей Щетинин, он продюсер культурных программ, а Сына – курсант военного училища Алексей Неймьшев. Из них сложился идеальный актерский дуэт. Но на пресс-конференции журналистов и кинокритиков волновал главным образом один вопрос, который, несмотря на протесты Сокурова, возникал снова и снова: «Что означает неясная сцена в начале фильма, которую все поняли как гомоэротическую?». Действительно, что должен думать зритель, если в первых кадрах постель, двое нагих мужчин сплетены в объятиях, борьба, стоны, вскрик экстаза, шепот, уговоры. Потом успокоение, и младший шепчет старшему: «Я тебя люблю». Возмущение режиссера вопросами кинокритиков кажется несколько неискренним. Трудно поверить, что он, снимая такой пролог, ожидал другую реакцию.

«Отец и сын» – часть сокуровской трилогии, посвященной внутрисемейным отношениям. Ее первая часть – «Мать и сын», в планах «Два брата и сестра». А до семейного цикла Сокуров снял цикл об исторических личностях: Гитлере, Ленине и японском императоре Хирохито. Один из любимых приемов Сокурова – замедленный темп действия. Он использован и в этом фильме, правда, не в такой крайней форме, как в предыдущих. Из фрагментов разговоров о прошлом постепенно вырисовываются общие контуры сюжета: Отец и Сын – потомственные военные. Матери давно нет в живых, она представлена только черно-белой фотографией и иногда, как тень, проскальзывает в невротических снах Сына. Отец уволен в отставку

по болезни. Возможно, что он не жилец на этом свете. Сын – курсант военно-медицинского института. Он живет со страхом потерять отца. Хотя Сын и так поставлен перед выбором между Отцом и Женщиной: у него есть девушка, она рвнует его к Отцу и бросает ради более зрелого мужчины.

Сюжет Сокурова тот же, что и у Звягинцева: взросление. Сыну пора выходить из лона родной семьи, из-под отцовской опеки, надо брать на себя всю ответственность, надо мужественно принимать экзистенциальное одиночество. Отец и Сын осознают эту неизбежность. Но их сосуществование, наверное, из-за отсутствия матери, приняло форму физического и духовного симбиоза: сам Сокуров говорил на пресс-конференции в Канне, что Отец и Сын – это одна личность. Сокуров символически документирует это рентгеновскими снимками Отца, которые Сын рассматривает с почти чувственным вниманием, а также постоянным присутствием Отца в снах сына, и общей постелью в прологе, вызывающем гомоэротические ассоциации. При таком сочлененном бытии близкий уход Сына из дома неотвратимо превращается для обоих в драму. Оба этого боятся. Метафора ухода: сын постоянно бросает все двери в квартире открытыми, а отец ходит за ним следом и закрывает их.

И Отец, и Сын внешне сильные и красивые, с накачанными мышцами, но это только видимость. А на самом деле в легких у Отца сидит осколок, Сын же страдает приступами страха и производит впечатление аутиста. У него явно проблемы с психикой, с речью, с коммуникацией. Девушка, с которой он был близок, не знает и не понимает его, он не смог ей открыться. Мужская жизнь, по Сокурову, всегда висит на волоске: мужчины воюют на незримых для общества войнах; бесследно пропадают, как фронтовой друг Отца; затевают чреватые гибелью игры на узком дощатом мостике, перекинутом на крыше от одного окна к другому – над бездной..

В фильме практически нет женщин, а все мужчины одиноки, все травмированы, все пережили утрату: Отец и Сын потеряли Мать, Сын потерял любимую девушку, Отец потерял боевого друга, а сын этого друга потерял своего отца. У молодого соседа Саши тоже нет отца, он одинок и несчастен со своей матерью, а нехватку любви ему компенсирует пушистый рыжий котенок – Саша не спускает его с рук. Саша хотел бы уйти от матери и присоединиться к «мужскому союзу» Отца и Сына.

Некоторые критики писали, что в фильме «Отец и сын» Сокуров в полной мере проявил свою нелюбовь к женщинам, что, конечно, несправедливо, если учитывать другие работы режиссера. На самом деле Сокуров дегероизирует патриархатную «мужественность» в ее крайней форме семейного союза мужчин-военных; на их примере он инсценирует инверсию гендерных ролей. Его герои явно «спроектированы» как анти-Рембо и анти-мачо. Нежная мужественность Отца и Сына, их зависимость друг от друга, телесная уязвимость, эмоциональная незащищенность и социальная неприспособленность делают их антиподами «крутого» героя-войки. Их судьбы переведены в типично женский паттерн: вместо матери-одиночки – одинокий Отец; он не просто заменяет мать, но как бы становится ею; телесная близость Отца с Сыном, их ласки, касания, объятия по традиции скорее допустимы в отношениях с матерью, чем с отцом. Фоном мужской жизненной драмы становится у Сокурова романтическая «женская» музыка, сентиментальный Чайковский. Редукция гендерной оппозиции мужского-женского нарушает каноны многих традиционных киножанров, например, блокбастера, мелодрамы и притчи – мне кажется, именно в жанре последней снят «Отец и сын», хотя на официальном сайте он титулируется как драма/мелодрама.

Притча может опираться на самые разные символические структуры, отсылающие конкретное повествование к области Больших Нарраций, с которыми идентифицируют себя члены культурной общности. У Сокурова, как и у Звягинцева, текстовая и визуальная символика отсылает зрителя к библейскому контексту и к фрейдизму. В прологе режиссер ставит зрителю когнитивную ловушку: то, что затертым глазом образованного обывателя сразу прочитывается как пошлый инцест, разворачивается в фильме в возвышенную, романтически идеализированную семейную любовь. Такая семья из двух любящих мужчин выглядит сегодня как драгоценный реликт. Меланхолический тон киноповествования, грустная сентиментальная музыка – это форма оплакивания невосвратно утраченных традиционных ценностей, за которые режиссер страстно ратовал на своей пресс-конференции. А может, это тоска по утраченному детству, если предположить, что все действие – это всего лишь сон повзрослевшего сына.

В тексте сценария есть патетическая, многозначительная и довольно трудная для убедительного произнесения фраза: «Любовь отца распинающая. Любовь сына распинаемая». Это цитата из

митрополита Филарета (Дроздова), православного богослова XIX в. У нее есть продолжение: «Любовь Духа – торжествующая силою крестною», но у Сокурова эта часть изречения опущена. Молодому непрофессиональному актеру Алексею Неймшеву в роли Сына удалось сыграть сцену с такой фразой и не сфальшивить – это высший пилотаж. Ибо это не разговор Отца и Сына. Это идеологическая и философская декларация авторов картины, заставивших актера перевести на разговорный язык явно неразговорный текст. Косноязычие персонажей настолько бросается в глаза, что его можно воспринимать только как художественный прием. По смыслу фраза о распинающем Отце и распинаемом Сыне всего лишь указывает на распределение ролей в двух из трех ипостасей святой Троицы: Бог-Отец ради спасения человечества посылает в мир на муки и на распятие своего единственного возлюбленного Сына. И эта архетипическая библейская драма извечно повторяется между каждым человеческим Отцом и Сыном, когда взрослый сын должен уйти от любящего Отца в полный боли и угрозы земной мир.

Библейские коннотации заметны и в сцене на смотровой площадке, когда кажется что не только фантастический город Петербон (гибрид Петербурга и Лиссабона), но и весь мир положен к ногам двух молодых людей (Сына и его друга), ушедших из дому – пока еще не навсегда. Это иносказательная инсценировка искушения Христа дьяволом в пустыне: «Я положу к твоим ногам все царства мира». В залитых солнцем холмах на горизонте можно при желании опознать известный по мировой живописи контур Голгофы.

Пространство в фильме выстроено параллельно разворачиванию сюжета. Оно нарастает и расширяется в строгом порядке: интимное – частное – социальное – Универсум. От кокона ночной постели и физического слияния, подобного сексуальному, к выходу в мир, к дистанции и к индивидуации. Близость между Отцом и Сыном то сокращается, то возрастает. Пространство, соответственно, то сворачивается, то раскрывается. После постели – дом, квартира, потом социальное пространство – военное училище. А затем – панорама города с вершины холма. Фантастический городской пейзаж играет у Сокурова ту роль, которую у Звягинцева играют природные ландшафты. В городе аккумулированы мистические силы добра и зла, он и привлекает, и устрашает. Этот город существует вне времени, по его

узким, извилистым улочкам увертливо скользит антикварный трамвай, фасады домов ничего не говорят об их возрасте. У пространства есть и внутреннее измерение: это пространство снов и памяти. Но качественной разницы между сном и реальностью нет. А иногда возникает ощущение, что все действие – это сон взрослого Сына об Отце, которого он потерял еще в детстве. Эта версия меняет смысл их телесной близости, ибо она – всего лишь эхо детской памяти: объятия и утешение были адресованы испугавшемуся маленькому мальчику, а видит сон он же, но 20-летний.

Заклочительная сцена – одинокий Отец на заснеженной крыше. Настали другие времена: Сын ушел из дому, и на этом жизнь Отца кончилась. Он не женат, он выходит, как и в летних сценах, с обнаженным торсом на крышу и сидит в снегу, которым его постепенно запорошивает. Это цитатно напоминает финальную сцену другого великого фильма европейского кинематографа: «Стрелочник» Йоса Стеллинга. В нем жизнь оставшегося в одиночестве мужчины заканчивается, после того как от него уходит Женщина. Он ложится на лавку, и его постепенно затягивает слой паутины.

У Сокурова и Отец, и сын – трагические фигуры. Но почему? Главный вопрос у зрителя: почему Сын должен уходить от Отца? Он же не хочет этого. И Отец не хочет. Ну и жили бы вместе до счастливой старости! Но очевидно, что уйти он должен. Иначе его жизнь не состоится. В других культурах – исламской, буддисткой – нет такого паттерна, там люди живут родом, большой семьей, кланом. И только в западной цивилизации существует принуждение к индивидуации, культурное давление, вынуждающее покидать дом и обрести самость: ты должен стать индивидуумом, личностью, отдельной и отличной от всех остальных. Ты ни с кем не можешь разделить ответственность за самого себя. Это – христианство. Правда, сам Сокуров говорит, что история Отца и Сына – это сказка, в жизни так не бывает.

Литература

Плахов, А. Муки интерпретации // Искусство кино. – № 9. – 2003.

Секацкий, А. Сокуров. Части речи. – СПб, 1994.

Ташиян, А. Новое озарение Сокурова // Искусство кино. – № 9 – 2003.

Прогулка (2003)

Стивен М. Норрис

Снятый на портативную видеокамеру в то время, когда город преображался, готовясь к своему трехсотлетию, фильм Алексея Учителя «Прогулка» служит как бы окном в постсоветский Санкт-Петербург. Фильм открывает молодая женщина по имени Ольга (Ирина Пегова), выходящая из машины на Невском проспекте недалеко от Фонтанки. Она обменивается репликами с невидимым мужчиной и затем начинает свою прогулку вдоль знаменитой улицы, схватывая на ходу виды и звуки обновляющегося города. Почти сразу к ней присоединяется нацеленный на флирт молодой человек по имени Алексей (Павел Баршак). Алексей звонит своему другу Пете (Евгений Цыганов) и встречается с ним на Дворцовой площади. Оставшуюся часть фильма, образовавшаяся троица болтает, дискутирует, флиртует, спорит о жизни и об отношениях между мужчинами и женщинами в современной России.

С одной стороны, «Прогулка» задумывалась как контрапункт к видению Петербурга Алексея Балабанова, в особенности в фильмах «Брат» и «Про уродов и людей». Сценаристка Дуня Смирнова утверждала, что «Прогулка» рисует энергичный, солнечный город, противостоящий превратившимся в клише образам темного, холодного Петербурга. С этой точки зрения давшая фильму название прогулка интерпретируется как визуальное экспонирование Петербурга и перемен, произошедших здесь с 1991 года: в то время как герои гуляют по городу, мы наблюдаем одетых по последней моде людей, рутинно использующих мобильные телефоны; перед нами мелькают современные кафе и западные иномарки. Троица проходит мимо плакатов, рекламирующих, помимо других продуктов, компанию сотовой связи «Мегафон», новую гостиницу «Рэдиссон», пепси-колу и концерт Джерри Холливелл (бывшей участницы группы «Spice Girls»). Более того, вездесущее присутствие мобильных телефонов делает этот, наиболее постмодерновый способ коммуникации характерной чертой фильма: Алексей звонит Пете, чтобы встретиться с ним на Дворцовой площади, в то время как Оле периодически звонит мужчина, высадивший ее из машины. «Прогулка» показывает Петербург как «завернутый» город, как если бы художник Христо навестил его в

рамках своего перформанса и упаковал целиком все пространство. Среди бесчисленных укутанных зданий и достопримечательностей мы видим Генеральный штаб и Александровскую колонну, Дом Зингера на Невском и Исаакиевский собор. В своей визуализации «упакованного» Петербурга «Прогулка» предлагает образ города, готовящегося ко второму рождению, территории, которую и местные жители, и туристы с равным удовольствием могут «распаковать». Другими словами, перед нами отнюдь не Петербург-миф, не город, воспетый Достоевским, Белым или Балабановым.

Визуальный образ Петербурга в «Прогулке» резко контрастирует с традиционными картинками города, то же относится и к его языку. Представляя, с одной стороны, прогулку по динамичному, живому пространству, фильм Учителя также открывает перспективу на лексику посткоммунистической молодежи. «Петербургский текст», описанный такими теоретиками, как Владимир Топоров и Юрий Лотман, постулирует, что город на Неве сам по себе является большим текстом, местом дворцов и трущоб, созданным писателями и прочитываемым обычно исключительно в утопическом или апокалиптическом ключе. По контрасту с этим, вербальный текст городских обитателей, звучащий из уст героев «Прогулки», несет в себе не философский смысл, а заряд веселья. Можно сказать, что речевые практики в фильме представлены с такой же солнечной стороны, как и сам Петербург: Алексей, Оля и Петя флиртуют, ссорятся, шутят и мечтают. Петербург «Прогулки» – не душный город Достоевского, наводящий на мысли о (само)убийстве; вместо этого он порождает любовь. При этом Петербург остается местом, в котором рассказывают истории: трое гуляющих разговаривают о себе и о своих мечтах, и в этом городе тоже фанатично стремятся к лучшей жизни. Оля может с полным правом утверждать, что она «самая счастливая девушка в Петербурге».

Учитель, успешно дебютировавший когда-то в качестве документалиста такими фильмами, как «Рок», привносит и в «Прогулку» элемент документальности. В титрах названы только двадцать актеров, которые играют свои роли среди почти сотни других, не имеющих понятия, что они принимают участие в фильме. Будучи окном в современный Петербург, «Прогулка» также предлагает нам визуальные и звуковые образы реальных петербуржцев в один из летних дней. Гул транспорта, шумы стройки, скейтбордеры, другие гуляющие, туристы на

колоннаде Исаакиевского собора и молодожены у Медного всадника – все это обеспечивает квази-документальную картину одного дня из жизни обновляющегося города. По всему фильму рассеяны «повседневные разговоры» – между переругивающимися костюмированными реинкарнациями Петра и Катерины, аккордеонистом и зазывалой на автобусную экскурсию напротив Казанского собора, строителями на Дворцовой площади, двумя охранниками на колоннаде Исаакия и новобрачными, садящимися на катер, чтобы отплыть на водную прогулку по городу. Санкт-Петербург в фильме Учителя – это живое место, в котором обитают разнообразные люди, играющих самые разные роли.

Фильм вызвал в России обширные дискуссии. Никита Михалков, к примеру, вспоминая, видимо, свою звездную роль в фильме Георгия Данелии «Я шагаю по Москве» (1963), объявил «Прогулку» прорывом в российском кинематографе. Критики спорили по поводу значения и влияния картины, некоторые отвергали ее как производную от фильма Данелии, другие сравнивали с «Русским ковчегом» и другими петербургскими фильмами последних лет (причем не в ее пользу), в то время как третьи приветствовали триумф «Прогулки» на Выборгском кинофестивале как победу «энергичного Петербурга». Один из журналистов даже предположил, что все, кто критикует фильм, заодно с теми силами в российском кинематографе, исходящими из столицы, которые отвергли показ «Прогулки» на Московском международном кинофестивале. Елена Кутловская, критик «Искусства кино», отметила, что фильм предлагает не модный, плоский взгляд на российскую действительность, а путешествие в любовь и юность, что может быть одновременно простым и сложным, особенно в Петербурге. Рецензия Натальи Сиривли в том же журнале признает, что фильм схватывает энергетику петербургской жизни, однако рецензентка утверждает, что «если это фильм о городе, то в этом городе жить нельзя» из-за хаоса и шума, которым окутывается в фильме Санкт-Петербург. Для Екатерины Барабаш «Прогулка» репрезентирует окно в «глупость, молодость и ее же мудрость», но также и «фальшивую раскрепощенность». В конечном итоге показанная в фильме прогулка в глазах Барабаш однообразна и скучна, как «в тюремном дворике». Предлагая кусок из современной российской жизни, фильм находится во власти шумовых эффектов и модных деталей, характеризующих «упакованный» город – это мнение разделило большинство критиков.

Дистанцируясь от традиционного взгляда на Петербург как на темное и апокалиптическое место, «Прогулка» все-таки ассимилирует другие мифы Северной Пальмиры. В конце фильма мы узнаем, что у Оли есть жених и что ее прогулка – часть спора, заключенного с ним по поводу того, куда отправиться в свадебное путешествие. Она хочет в Тибет, но чтобы получить согласие от будущего супруга Всеволода, должна доказать ему, что сможет ходить по городу пешком в течение целого дня, ни разу не присев, и привести двух свидетелей в доказательство этой прогулки. Флирт, признания в любви и соперничество между двумя молодыми людьми рассеиваются после того, как проясняются настоящие причины Олиной заинтересованности в обоих. Когда троица переступает порог дорогого боулинг-клуба, заполненного богатой публикой, они встречаются со Всеволодом, а также с «реальной» Ольгой, щеголяющей в дорогих нарядах и пьющей martini. Выясняется, что это Всеволод звонил ей на протяжении всего фильма и преследовал ее, в одной сцене чуть сбив трех гуляющих на своей дорогой машине.

Как пишет Дэвид МакФайден, в заключительной сцене «она [Ольга] предстает ленивой, избалованной, надменной и манипулятивной». Или, как утверждает Сириля, «если это кино про поколение, то к поколению нужно срочно вызывать психиатра». Петя и Алексей, напротив, осознают, что их использовали, и Алексей восклицает: «Я вообще не знал, что люди такие бывают!» Таким образом, Петербург по-прежнему соответствует гоголевскому описанию: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!»

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Барабаш, Е. «Прогулка» в тюремном дворе // Независимая газета. – 25 сентября 2004. <http://www.ng.ru/printed/42281>

Кутловская, Е. Вдоль по Питерской // Искусство кино. – № 10. – 2003.

Лотман, Ю. Символика Петербурга и проблема семиотики города // Избранные статьи. Статьи по истории русской литературы XVIII – первой половины XIX века. – Т. I. – Таллин. – 1992.

Мясоедов, Иван. Триумфальная «Прогулка» // Новые известия. – 18 августа. – 2003. http://www.newizv.ru/print/?id_news=580

Сириля, Н.: По улицам ходила // Искусство кино. – № 10. – 2003.

Топоров, В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995.

MacFadyen, David: Aleksei Uchitel. The Stroll (Progulka, 2003) // KinoKultura 5: <http://www.kinokultura.com/reviews/R74stroll.html>

Norris, Stephen M.: Strolls Through Postmodern Petersburg. Celebrating the City in 2003 // Helena Goscilo, Stephen M. Norris (eds.): Preserving Petersburg. History, Memory, Nostalgia. Indiana University Press, 2008. P. 197–218.

Коктебель (2003)

Николь Гроше

Первый полнометражный фильм молодых московских режиссеров Бориса Хлебникова и Алексея Попогребского стал фестивальным хитом и завоевал не только призы и интернациональный интерес, но и сердца зрителей во многих странах. Вписывающаяся в жанр *road movie* картина рассказывает историю развития отношений отца и сына и убеждает в равной мере актерским ансамблем, атмосферной кулисой и специфической, моделирующей пространство работой камеры.

Идея фильма возникла еще в 1995 году, первый вариант сценария появился в 1998-м, но получить финансирование и реализовать проект удалось только к осени 2002-го. В промежуточное время Хлебников, Попогребский и их оператор Шандор Беркеша многократно объездили Украину и в частности Крым, чтобы найти подходящие съемочные места для маршрута героев «Коктебеля».

Фильм повествует о путешествии разочарованного, овдовевшего мужчины со своим одиннадцатилетним сыном. Их имена остаются не названными. Только постепенно зритель узнает отдельные детали их предыстории. Отец – безработный авиаконструктор, потерявший квартиру из-за пристрастия к спиртному, в результате чего оба странника со своим немногочисленным имуществом теперь находятся на пути в Крым, где надеются получить приют у его сестры. Они путешествуют пешком, в товарных вагонах или автостопом. Во время этой одиссеи им встречаются самые разнообразные человеческие типажы; при этом все оказывается не таким, каким представлялось вначале. Так, они неожиданно получают дружескую поддержку от железнодорожника, поймавшего их как нелегальных пассажиров, в то время как владелец дома, нанявший отца чинить крышу, после общей попойки ранит его из ружья. К счастью, оба антигероя находят убежище у доброй женщины, деревенского врача, но возникающие между ней и отцом любовные отношения воспринимаются сыном как угроза. В конце концов он принимает решение продолжить свое путешествие в одиночестве.

Встречи с разными людьми придают фильму эпизодическую структуру. Особенно упоминания заслуживает мотив полета,

проходящий через весь фильм и провоцирующий разнообразные интерпретации. В первом эпизоде зритель узнает об особенном, фантастическом даре мальчика: подобно птице, он может, оторвавшись от своего тела, с огромной высоты рассматривать Землю, лежащую перед ним как на карте. Особенно интересуют подростка техника планирующего полета, имитирующего полет альбатроса. Отец рассказывает, что на одной из вершин в Коктебеле стоит памятник планеру и что там царят особенные воздушные потоки. Это вдохновляет сына, который непременно хочет попасть на это место.

После того как в эпизоде с женщиной-врачом отчуждение и дистанция между отцом и сыном становятся очевидны, предоставленный с этого момента самому себе ревнивый подросток берет свою судьбу в собственные руки и решительно продолжает начатый путь. Цель его путешествия – «вершина планеров». Но и это место, как и все предыдущие, принесет ему разочарование. Памятник самолету исчез, остался только унылый, полуразрушенный постамент. Особенности воздушные потоки тоже, кажется, иссякли: листок бумаги, который многократно пытается запустить мальчик, никак не хочет улетать вдале. После этого подросток направляется в город, к своей тете, чтобы узнать об ее отъезде. Он получает только конверт с коротким посланием и небольшой суммой денег. Его влечет дальше, к морю, которое он до путешествия в Крым еще ни разу не видел. Шезлонг и вышедший из строя солнцезащитный зонт служат ему ночным убежищем. Развещающаяся парусина шезлонга на фоне ночного прибоя – только одна из многих атмосферных сцен «Коктебеля».

Конфронтация с чайкой на следующий день может, на мой взгляд, рассматриваться как ключевой эпизод фильма. В то время как мальчик сидит на пристани и смотрит на море, к нему приближается чайка и в поисках еды пытается клонуть его руку. В ответ на это мальчик хватается за птицу и сжимает бьющемуся животному горло, но отпускает, прежде чем оно успеет задохнуться. Схватка с чайкой символизирует борьбу подростка со своей судьбой и жестокой земной реальностью. Он как бы переворачивает свою роль жертвы и марионетки взрослых, становясь активным действующим лицом и поступая с чайкой так же, как жизнь и судьба, бросающие его из стороны в сторону, обходятся с ним. Однако тот факт, что он не убивает чайку, а в конце концов отпускает ее на волю, подчеркивает вновь обретенное им понимание жизни: бегство в

алкоголь, любовные приключения или насилие лишено смысла. Быть взрослым означает самостоятельно и ответственно распорядиться собственной жизнью.

Финальная сцена, в которой отец и сын, сидя бок о бок, смотрят в открытое море, напоминает концовку фильма «Четыреста ударов» (1959) Трюффо. Критики и зрители вольны сами решать, является ли финальный образ визуализацией хэппи-энда или нет. «Коктебель» рассказывает не только историю отца и сына: страна и ее обитатели также являются темой картины. После распада Советского Союза ситуация в стране претерпела сильные изменения. Нищета, безработица, (боевое) искусство выживания стали с тех пор элементами повседневности. Как на упомянутом выше холме, ветер изменил свое направление, несущих течений больше не существует (по крайней мере, обязательных для всех), и нет такого пути, который вел бы обратно.

Долгие панорамные планы в начале фильма вызывают в памяти кинокадры Андрея Тарковского. В то же время в инсценировке «Коктебеля» просматриваются параллели с детско-юношескими фильмами по сценариям Александра Александрова («Голубой портрет», 1976 или «Деревня Утка», 1975). Операторский стиль «Коктебеля», ориентирующийся на документальное кино и примечательный своими статичными кадрами, а также режимом реального времени и детальной съемкой повседневных действий и предметов, оба режиссера обозначают как «забытая камера». Ненавязчивый взгляд камеры и неспешный темп повествования оставляют достаточно пространства для интерпретаций.

Диалоги и музыкальный фон в виде фортепианных пьес Чика Кория используются в фильме очень экономно, в результате чего пейзажи могут беспрепятственно развернуть свою визуальную силу. Хотя природа в «Коктебеле», на первый взгляд, выглядит достаточно скупой и унылой, при помощи особого ведения камеры авторам удается передать изобилие деталей и естественное богатство природной кулисы. Пейзаж к тому же служит опорой действия в качестве питательной почвы, на которой постепенно вырастает история. Дома и деревни кажутся странно потерянными, что дополнительно акцентирует изоляцию и одиночество героев. Природа здесь выглядит как независимая, вечная сущность, на фоне которой разгрызаются человеческие судьбы со своими житейскими невзгодами, трагедиями и судьбоносными моментами.

В отличие от завоевавшего многочисленные призы «Возвращения» Андрея Звягинцева, также разрабатывающего в своем сюжете тему отношений отцов и детей (но с трагическим финалом), «Коктебель» подкупает ненавязчивой стилистикой и приглушенной тональностью. Такие ценности, как свобода, индивидуальность и самоопределение в меняющемся обществе, рассматриваются здесь как обобщенные величины. Взросление и связанная с ним личная ответственность и инициатива, как было показано выше, в «Коктебеле» не зависят напрямую от биологического возраста и позиции в иерархии отцов и детей. В то время как мнящие себя взрослыми поддаются страстям и зависимостям, играя в свои игры, исполненный любопытства и скепсиса мальчик выглядит намного взрослее.

После успеха «Коктебеля» оба режиссера приняли решение реализовать свои идеи в «сольных» проектах. Первым появился в 2006 году фильм Хлебникова «Свободное плавание», удостоившийся похвалы критиков и различных наград. Через несколько месяцев последовал фильм Попогребского «Простые вещи» (2007), также привлечший к себе внимание и отмеченный на фестивалях. А в 2010 году его новая картина «Как я провел этим летом» получила три приза на Берлинале. Можно считать, что обоим авторам удалось укрепиться в рамках российского киноландшафта и заинтриговать зрителей в отношении их будущих работ.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

Быков, Д. Коктебель офф-лайн // Искусство кино. – № 10. – 2003. <http://kinoart.ru/2003/n10-article4.html>

Михалкович, В. Куда поклажи тянут воз? «Возвращение», «Коктебель», «Прогулка» // Искусство кино. – № 7. – 2004. <http://kinoart.ru/2004/n7-article14.html>

Секацкий, А. Отцеприимство // Сеанс. – № 21/22. <http://seance.ru/n/21-22/novyiy-geroy-otets-i-syn/ottsepriimstvo/>

Sheehan, H. Koktebel. <http://www.henrysheehan.com/reviews/jkl/koktebel.html>

Возвращение (2003)

Лафиса Лисюткина

Фильм Андрея Звягинцева «Возвращение» – одно из самых значительных событий в российском кинематографе первой декады XXI века. Награды сыпались на него, как из рога изобилия: наиболее значительной из них стал венецианский «Золотой лев» в 2003 году. На том же фестивале он удостоился и нескольких призов «За лучший дебют». Дебютантами в «Возвращении» были все: режиссер, сценарист, исполнители мужских ролей, композитор и продюсер Дмитрий Лесневский, сын и наследник Ирины Лесневской, совладелицы Ren Media Group. Это одна из немногих женщин, пробившихся в бурные 1990-е годы на вершину российского финансово-олигархического Олимпа. Актер Константин Лавроненко, дебютировавший в «Возвращении» в роли Отца, удостоился на 60-ом Каннском фестивале приза за лучшую мужскую роль, которую сыграл во втором фильме Звягинцева «Изгнание» (2007).

Тема «Возвращения» – мужская идентичность и отцовство. Беспощадная статистика наглядно демонстрирует ее актуальность: в середине 1990-х годов средняя продолжительность жизни у мужчин составляла в России 56 лет. У женщин – 72 года. Это самый большой разрыв в мировой статистике. Десять лет спустя, когда страна вдруг стремительно разбогатела за счет нефтяного бума, продолжительность жизни мужчин выросла на три года. Но и нынешние 59 лет – одна из самых низких отметок на международной шкале.

В целом критика была благосклонна к фильму. Отмечались его философская глубина, вневременной характер действия, символичность, прекрасная операторская работа, талантливый актерский ансамбль, особенно работа детей: Владимира Гарина (Андрей) и Ивана Добронравова (Иван). Противники фильма упрекали Звягинцева в эстетстве а-ля Тарковский, размытости позиции «религиозность – светскость», демонизации Отца, перенасыщенности символикой, пафосности, декоративности, искусственности диалогов, недостоверности конфликтов и мотивов.

Фабула основной части фильма нанизана на ось road movie: в семью, где двоих мальчишек воспитывают мать и бабушка, возвращается отец,

12 лет пропадавший неизвестно где. Он берет сыновей в путешествие на дикий остров на дальнем озере, и по ходу путешествия обучает их суровым правилам мужской жизни. Этим он выполняет свою отцовскую миссию, формируя сыновей по собственному образу и подобию.

Ключом к фильму является двойной семиотический код: библейско-мифологический и фрейдистский. Композиционно он тоже выстроен по двум осям. Во-первых, фильм разделен на три части – Дом, Дорога, Остров, – что соответствует завязке, развитию и финалу. Во-вторых, действие дробится на отдельные дни, с воскресенья до субботы, и этим воспроизводит Страстную неделю – не доведенную, впрочем, до Воскресения.

Первые кадры настраивают на сказку, мистику, фантастику: камера отвесно ныряет вглубь зеленовато-голубого подводного мира и на самом дне натывается на полусгнившую лодку; ее контур то расплывается, то фокусируется в разных ракурсах, но так же резко происходит «перескок» камеры на водную поверхность, только выныривает она не в озере с таинственными глубинами, а на вполне обозримом городском пляже с вышкой для прыжков в воду. Братья Андрей и Иван в компании подростков – на верхней площадке вышки. Мальчишки играют в ритуальную инициацию: прыгают в воду и после этого испытания считают себя взрослыми мужчинами: «А кто не прыгнул, тот козел и дурак». Не прыгнул, естественно, самый маленький Иван. Он исключается из числа «мужчин», он не причастен пока к фаллической культуре, основанной на культе силы и преодоления. Он еще остается в материнском лоне: мать снимает его с фаллической вышки, но он уже знает, что он не сдал экзамен на «мужчину».

Второй эпизод – на чердаке, где происходит сходка «мужского союза», в данном случае той самой компании подростков. По правилам фаллического сообщества, наказать Ивана исключением должен его старший брат Андрей. Драка между братьями – библейская аллюзия борьбу Иакова и Исава: «Сыновья в утробе Ревекки боролись между собой». Братья бегут к матери, в странный мистический дом, стоящий на отшибе. В этом доме внешне идет обычная жизнь, но она как бы не имеет с ним ничего общего – он кажется заброшенным, невзирая на обитателей. Такая странная атмосфера характерна для полотен Эдварда Хоппера, где одиночество людей ощутимо даже на внешних стенах их домов. Мать должна рассудить спор братьев, она – высший

авторитет. Вместо этого она сталкивает их с событием Возвращения. Дети хотят видеть Отца. Они проходят по комнатам мимо безмолвной мумии-бабушки; у нее за спиной радиолы, пластинка с классической оперой, а справа камера фиксирует тлеющие угольки в печи. Бабушка-хранительница этого очага, связанная с незапамятными временами, когда в их доме звучала такая музыка. В фильме женщины одиноки в своем доме. Между Отцом и Матерью мальчиков нет близости. Красивая, женственная мать (Наталья Вдовина) одна в своей спальне. И Отец тоже один. Образ спящего Отца в фильме воспроизводит картину Андреа Мантеньи «Мертвый Христос». Уже в этой точке ясно, что Отец умрет, но не просто так, а жертвенно, продолжая библейскую нить.

Но дети не знают этого Отца. Он затерялся в странствиях, инверсивно перекроив притчу о Блудном сыне. Нужна верификация его отцовства. Тема верификации проходит через весь фильм. На первом этапе она осуществляется через Архив. Он расположен вне пространства повседневной жизни, на чердаке, но дети безошибочно находят семейный фотодокумент. Фотография оказывается вложенной в иллюстрированное издание Ветхого Завета. Единичное приобщено ко Всеобщему, индивидуальная история семьи позиционирована как часть истории человечества. Более того, снимок с Отцом семейства лежит на фоне картины «Жертвоприношение Исаака», на которой изображен тот критический момент, когда Авраам занес нож над своим первенцем. Эта же сцена будет дословно процитирована на Острове, в том эпизоде, когда борьба между Отцом и его сыновьями дойдет до высшей точки.

Семейная трапеза стилизована как Тайная Вечеря – преломление хлеба и причащение вином. Домашняя иерархия меняется: во главе стола Отец, он отныне решает, что можно, а что нельзя, он распределяет Добычу (руками рвет на куски курицу), он разливает и раздаст вино. После промежуточного эпизода последней ночи в доме, экспозиция заканчивается и жанр фильма переходит в фазу road movie.

В дороге Отец ускоренным темпом лепит из своих сыновей «настоящих мужчин», наверстывая упущенные 12 лет. Один учебный эпизод сменяется другим, причем Отец учит жить не по законам, а «по понятиям»: разведать в незнакомом городке источники пропитания; в ресторане сделать заказ, позвать официантку, расплатиться; разругать

ЧП – вернуть украденный кошелек и покарать злодеев; выгащить застрявшую машину; в меру пить за рулем; не ныть; просмолить лодку; грести артелью на раз-два-три; поставить палатки; развести костер; самому сделать деревянную миску, и т. д. Попутно сыновья наблюдают, как отец делает дела: звонит по телефону, принимает и меняет решения, покупает у барыги лодочный мотор. В единственном эпизоде всплывает тема сексуальности: Иван следит в боковом зеркале машины за типично мужским взглядом Отца, устремленным на тело проходящей мимо женщины. Безликая женская фигура режется в зеркале на фрагменты.

Road movie обрывается в четверг у кромки воды: «Мы здесь одни. Мы переправимся на Остров». История катится навстречу трагическому финалу. В начале фильма была символическая подсказка: Отец отсюда не вернется. В куртке с капюшоном, оплаканный проливным дождем, Отец, сам себе Харон, он везет себя на заклание, ибо таков порядок вещей: как только его миссия по инициации сыновей будет исполнена, он станет ненужным на этой земле.

Остров становится ловушкой, если прохулился хилый челн. И в то же время Остров – это мир тайного и скрытого, идеальное место для обрядовых инициаций. Как отмечает Ангелика Эбрехт, «... вылазки в непроницаемое и мощное царство звериной и растительной дикости отнюдь не редкость в западной истории идей. [...] В литературной традиции дикость тесно ассоциируется с приключениями, вырабатываемыми мужеством, и со сферой страстных мужских влечений».

Что происходит в четверг на Острове? Отец рубит топором колья, натягивает с Андреем палатки, все трое сидят у костра. Иван в третий раз отвергает водку, предложенную Отцом, и тем самым остается за пределами символического мужского союза. Ночью в палатке Иван, сомневающийся в отцовстве невесты откуда взявшегося монстра, дает клятву убить этого Отца.

Страстная Пятница – день смерти Христа, в образе которого нам был явлен Отец, Иван крадет отцовский нож. Утопив отцовскую миску, Иван символически «вычеркивает» его из числа живых. Он неохотно следует за Отцом во время прогулки по Острову, и все трое вдруг оказываются у подножия Башни. Теперь обрядом фаллического восхождения руководит Отец, Иван и здесь отвергает инициацию. Отец и Андрей поднимаются на Башню, Отец показывает сыну просторы,

открывающиеся с ее вершины. Со всех сторон вода. Фаллическая власть поднимает на высоту и одновременно ввергает в одиночество и изоляцию. Мужской мир замкнут на самом себе.

Андрей, прошедший инициацию, отвечает за первое самостоятельное плавание братьев по волнам жизни. Но реально командует Иван. Андрей поддается на все его уговоры, и в результате они оба нарушают взятые на себя обязательства. Наказание со стороны Отца неотвратимо. Он избивает Андрея, предавшего перед этим младшего брата и впервые за все время взбунтовавшегося против Отца. После инициации они оба – соперники на равных. В руках у Отца оказывается топор, он валит Андрея на землю и замахивается на него – визуальнo эта сцена отсылает к картине «Жертвоприношение Исаака», промелькнувшей на той странице альбома, где лежали старые фотографии Отца с детьми. В ответ Иван выхватывает нож. Дальше погоня, Башня, Иван взбирается на ее вершину – там точка трансценденции. «Я не боюсь! Я прыгну!» Иван прошел инициацию. Отец выполнил свою миссию. Он больше не нужен. И, в соответствии со структурой мифа, он умирает в тот момент, когда оба его сына становятся мужчинами. А сыновья исполняют свой долг перед покойным отцом, предавая его погребению. Теперь по старшинству Андрей – Харон. Это он, стоя с веслом в руках, ведет траурный челн к берегу – опять отсылка к живописи: на этот раз к картине Арнольда Беклина «Остров мертвых». А под лавкой, на которой лежит Отец, спрятан ларец с неведомым сокровищем, добытым на таинственном Острове. Ясно, что там итог всего дела жизни Отца. То, что он сберег для своих сыновей, за что он, возможно, отсидел в тюрьме долгие 12 лет. Но сыновья ничего не знают о ларце. Он погружается в водную пучину вместе с лодкой и мертвым Отцом. Вода символически амбивалентна. Она – горизонтальная граница между двумя мирами – земным и подземным, живым и мертвым.

Предав Отца воде, сыновья возвращаются в материнский дом. Экран долго держит старую колею – раздолбанная отцовская «Волга» едет обратно по своему же следу. Только за рулем уже не Отец, а Андрей. В фильме, таким образом, два Возвращения. Оба – в один и тот же Дом. Сначала Отец, потом сыновья. По наезженной колее. По кругу. Сыновья уходят детьми, возвращаются мужчинами. Заместителями Отца. От фаллического Отца они получают в наследство чувство вины – Эдипов комплекс, неотъемлемый атрибут западной цивилизации. А

сам Отец историзируется и перемещается в Архив как воспоминание: фотодокументы путешествия с Отцом сменяются перед глазами зрителя более ранними семейными снимками, и последней на экране стоит фотография, на которой тонкая детская ручонка протянута вверх и подхвачена крепкой мужской рукой.

Христианская символика используется режиссером как универсальный язык культуры, в котором есть такие необходимые для фильма понятия как Ветхозаветный Отец и дохристианский Ветхий Адам, Иисус как жертва, вода как символ крещения и причастия, и т. д. На равных с религиозной символикой работает и фрейдистская. Налицо также использование смыслов, связанных с Архивом, Складкой, Следом, т. е. типичного культурного словаря постмодерна, указывающего на Сокровенное. В целом фильм смотрится как притча о закате фаллической культуры, о крахе исторического типа мужской идентичности, о мучительном Возвращении на круги своя, когда общество, как старая цирковая лошадь, не может сойти с привычного маршрута. Андрей полностью перевоплощается в Отца, действует по его науке, говорит его формулами, с его интонациями, и даже голос его становится похожим на отцовский. Иван же, всю дорогу бывший заводилой и «протестантом», несмотря на успешную инициацию, вдруг становится опять маленьким ребенком и безоговорочно подчиняется Андрею. Почему? Он еще раз возвращает инициацию, совершенную Отцом? Он другой? Может, он тот гностический Иоанн, который не укладывается в три синоптические версии Священного Писания?

Литература

Фрейд, З. Достоевский и отцеубийство.

Эбрехт, А. Власть диких парней. О дикости, власти и насилии в отношениях между полами.

Ночной дозор (2004)

Маттиас Шварц

В течение всего нескольких недель после своей премьеры в конце июня 2004 года фантастический фильм «Ночной дозор» режиссера Тимура Бекмамбетова завоевал ранг самого коммерческого фильма в истории российского кинематографа. «Ночной дозор» и вышедшее в прокат в начале 2006 года продолжение фильма под названием «Дневной дозор», имевшее еще больший успех, образуют вместе законченный сюжет. Этот первый блокбастер постсоветского периода привлек больше зрителей, чем, например, экранизация «Властелина Колец» (2001–2003) режиссером Питером Джексоном, и стал неотъемлемой частью молодежной культуры. У профессиональной критики фильм вначале вызвал активное отторжение, а затем недоумение и растерянность. Рецензенты пытались объяснить невиданный зрительский успех картины хорошо продуманной рекламной кампанией, а также эстетикой, заимствованной из западной фантастики, популярных видеоклипов и компьютерных игр. И все же, «Ночной дозор» – это нечто большее, чем российский аналог «Гарри Поттера» или «Матрицы».

Фантастическая предпосылка фильма состоит в том, что существует некий Мир Сумрака, о котором обычным смертным неизвестно. Он визуально обозначен такими образами, как паутина или роящиеся насекомые, и доступен лишь так называемым Иным. В качестве магов, оборотней, вампиров, ведьм и колдунов они имеют власть над судьбами людей. Все, начиная от великих исторических катаклизмов и заканчивая мимолетной сменой настроения, может быть объяснено их тайным влиянием.

Среди Иных царит раскол. Светлые и Темные Иные борются между собой за власть над человечеством, сдерживаемые лишь условиями достигнутого в древние времена перемирия, за неукоснительным соблюдением которого с пристрастием следят: со стороны Светлых – Ночной дозор, со стороны Темных – Дневной дозор. После пролога, описывающего уходящую в века предысторию, действие переносится в Москву 1992 года, где начинается сюжетная коллизия фильма, сконцентрированная вокруг главного героя Антона Городецкого. Антон отправляется к ведьме, занимающейся частной практикой в одной из

новостроек столицы, и просит ее приворожить свою бывшую подругу. Колдунья сообщает ему, что девушка беременна от нового любовника, но она готова вернуть ее Антону, умертвив при помощи черной магии неродившееся дитя, при условии, что он, Антон, возьмет этот грех на себя. Антон дает согласие, но в последний решающий момент из мира сумрака появляется Ночной дозор, чтобы предотвратить это нарушение договора со стороны Темных. При этом выясняется, что Антон и сам Иной, поскольку обладает способностью проникать в сумеречный мир.

Основное действие фильма разворачивается двенадцать лет спустя, в настоящем 2004 году. К этому времени Антон уже работает в Ночном дозоре и осуществляет охоту на вампиров, занимающихся своим кровавым ремеслом «без лицензии». В ходе одной из операций Антон знакомится с 12-летним мальчиком Егором, к которому силы зла необъяснимым образом проявляют повышенный интерес. Параллельно тучи сгущаются на другом фронте: на некоей молодой женщине по имени Светлана лежит такое страшное проклятие, что это может стать причиной глобальной катастрофы. Антону удается выяснить, что Светлана прокляла себя сама, после того как отказалась отдать на пересадку свою почку для спасения жизни матери. Егора же Городецкий спасает в последний момент от заточения в вечный сумрак, рискуя жизнью, и при этом узнает, что Егор – его собственный сын, то есть тот самый ребенок, которого Антон пытался уничтожить с помощью обманувшей его ведьмы двенадцать лет назад.

В основу описанной коллизии легли эпизоды и элементы сюжета романа «Ночной дозор» (1998), автор которого Сергей Лукьяненко совместно с режиссером Тимуром Бекмамбетовым написал также сценарий к фильму. В то время как между этим романом и экранизацией имеют место существенные расхождения, написанный Лукьяненко вместе с Владимиром Васильевым роман «Дневной дозор» (1999) не имеет с одноименным фильмом уже практически ничего общего.

По своему жанру «Дозоры» вписываются в традицию городской фантастики. Поэтизация Москвы как магического места действия сверхъестественных сил – очевидная реминисценция к роману «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова. В то же время, на уровне художественных средств кинематографии доминирует эстетика насилия голливудского кино постмодерна. Специфика проявляется в

области конкретной топографии, а также в сугубо советских элементах иконографии и сюжета.

Фильм разворачивает перед зрителем типические образы постсоветской Москвы: поезда и станции московского метро, мрачные подворотни и уличные киоски, убогие коммуналки исторического центра и типовые квартиры спальных районов, руины фабричных корпусов и блеск новых торговых комплексов. На фоне этого развивается сверхъестественное действие – борьба Темных и Светлых сил, которые узнаваемо-буднично костюмированы. Светлые одеты в простые фуфайки муниципального предприятия по электроснабжению «Горсвет». Темные похожи на «новых русских»: у них дорогие спортивные автомобили и шикарная одежда.

Поляризация героев уже сама по себе оценочна, причем, разумеется, в пользу Светлых. И все же фильм любит миром богатства и шоу-бизнеса, ассоциирующимся с Темными. В этом мире вырос и Егор, мать которого работает на Первом канале телевидения. В таком двойном поле напряжения между буднями города и «закулисной» деятельностью Иных, а также между нагруженными советской атрибутикой общественными «низами» и ориентированными на западный стиль жизни «верхами» локализован сюжет, пружиной которого становятся личные, интимные переживания, необдуманные решения или непоправимые ошибки, совершенные под влиянием «момента». Для Антона это потеря любимой девушки, беременной от него, и позднее встреча с собственным сыном. Для Светланы – величина жертвы, которую она готова принести для спасения матери.

Конфликт построен на внутрисемейных отношениях: в первом случае между отцом и сыном, во втором – матерью и дочерью. Развитие этих взаимоотношений принимает, однако, всемирно-исторический масштаб, что подчеркивает даже знаковость некоторых дат. Антон встречается с ведьмой 19 августа 1992 года, в годовщину путча ГКЧП. Одновременно, конспиративная деятельность Иных в сумеречном мире как бы копирует работу тайных служб. Фильм содержит множество литературных и мифологических реминисценций. Гесер, имя Светлого мага, заимствовано из тибетско-монгольской мифологии; так звали легендарного центральноазиатского царя-полубога, боровшегося со злом. Завулон – протагонист Ветхого Завета, сын Иакова и родоначальник одного из двенадцати колен Израилевых. Поэтому противопоставление

Светлых и Темных вполне может прочитываться как великорусско-евразийский дискурс с антисемитским оттенком.

Толкования фильма сильно разнятся между собой. Объединяет их особо пристальное внимание к образу «сумеречного мира» и Ночного дозора, который трактуется как метафора государственных силовых структур в контексте их усиления в эпоху Владимира Путина. Критика усматривает в «Дозорах» пропаганду полицейского государства, где в образе Светлых представлены постсоветские спецслужбы, в то время как Темные олицетворяют собой либерально-демократический лагерь сторонников капитализма и рыночной экономики, стремящихся к личной наживе без учета интересов общества. В такую интерпретацию хорошо вписывается мотив вампира в ключе романа Брэма Стокера «Дракула» (1997). Вампир репрезентирует социальные группы, потерявшие свою былую власть и стремящиеся вернуть ее любой ценой, а кровь – это не что иное, как деньги, похищенные узкой группой заговорщиков у обедневших масс. При этом обычные смертные выглядят пассивными, запутанными свидетелями и жертвами махинаций как Темных, так и Светлых сил.

Интерпретация западной критики идет в том же направлении, но еще более радикально. В США фильм трактуется как метафора новой холодной войны. Томас Кэмпбелл из Йельского университета усматривает в фильме (пост)империальный проект, пропагандирующий расизм и ксенофобию, идею реваншизма и имперской реставрации и даже «кастрированное шестидесятиничество» в соединении с «кинематографическим антиамериканским американизмом».

Если анализировать киноленту с учетом социальной специфики популярной культуры в путинской России, то она, в первую очередь, выражает субъективные желания, мечты, сомнения и страхи целого поколения юных россиян. С главным героем фильма, в роли которого снялся Константин Хабенский, идентифицируют себя миллионы – представители среднего слоя, пожинаящего плоды относительной экономической стабильности последних лет. Антон Городецкий – персонификация двадцати-тридцатилетнего молодого человека, жителя крупного российского центра, реализовавшего мечту о собственной квартире. Он убедителен в своей роли кумира молодежи именно потому, что он при всем этом неудачник, жизнь которого состоит из ошибок, баснословного количества пива, водки и прочих, в том числе

«кровавых», напитков, ибо он постоянно живет на грани своих сил и возможностей. Хаос в жилище и пустота в холодильнике такой же символ его личной свободы, как потертые джинсы и темные очки. По контрасту с пуританизмом советского общества тотального контроля и дисциплины аутентичность Антона проявляется в непринужденно-неряшливом стиле поведения и одежды, неспособности «организовать» себя, свойстве вечно куда-то спешить и постоянно опаздывать, всегда быть на последнем издыхании, но все-таки с грехом пополам справляться с работой и жизнью. Именно поэтому этот слушающий рок герой фэнтези является антиподом тому культу военизированной «мужественности», который был прототипически представлен Сергеем Бодровым-младшим в фильмах Алексея Балабанова «Брат» и «Брат 2» (1997 и 2000).

«Ночной дозор» Тимура Бекмамбетова можно охарактеризовать как один из наиболее удавшихся продуктов массовой культуры не только на основании его коммерческого успеха, но и как систему различных идеологических, общественно-политических, социально-исторических и массово-культурных дискурсов и реминисценций.

Литература

- Блинова, Е., Симакин, Д. Игры «иных» // Независимая газета. – 10.12.2004.
- Золотоносов, М. Новые приключения неуловимых. «Ночной дозор» // Искусство кино. – № 11, 2004.
- Дозор как симптом / ред. Б. Куприянов. – Москва. – 2006.
- Митрохин, Н. Ночной дозор. Хороший вампир Анатолий Борисович Чубайс и гражданское общество // Неприкосновенный запас. – № 1(39). – 2005.
- Campbell, T. H. Five Theses About Day Watch // KinoKultura, 12, 2006. <http://kinokultura.com/2006/12-campbell.shtml>
- Norris, St. In the Gloom. The Political Lives of Undead Bodies in Timur Bekmambetov's «Night Watch» // KinoKultura, 16, 2007. <http://www.kinokultura.com/2007/16-norris.shtml>

Настройщик (2004)

Беттина Ланге

«Вечный студент» Андрей с трудом добывает средства на существование игрой на фортепьяно и мелкими махинациями. Вместе со своей возлюбленной Линой он обитает в романтическом пристанище на чердаке театра. Чтобы улучшить свое материальное положение, он выдает себя за сироту и с помощью остроумия и обаяния втирается в доверие к наивной обеспеченной пожилой даме, Анне Сергеевне, пригласившей его настраивать старое пианино, и ее несколько более молодой подруге Любе. Уже вскоре женщины начинают принимать его как члена семьи. Лина, которая живет у Андрея на содержании, насаждает на него, чтобы тот наконец выудил у старушек крупную сумму денег, не останавливаясь даже перед мыслями об убийстве. Андрей чувствует свой шанс, когда Люба, пытающаяся найти большую любовь по газетным объявлениям, после многих разочарований попадает на удочку брачного афериста. При помощи Лины он выслеживает афериста и возвращает обманутой Любе деньги. Вдобавок парочка инсценирует фиктивный телефонный разговор, чтобы убедить Анну Сергеевну, что она выиграла главный приз в лотерее. После этого дамы не могут отказать ему в просьбе одолжить деньги на важную поездку. Когда обе женщины приходят в банк, чтобы получить предполагаемый выигрыш, обман раскрывается. Но Андрей и Лина уже давно скрылись за горизонтом. Добродушным жертвам ничего не остается, кроме как злиться на собственную доверчивость.

После того, как Кира Муратова получила восторженное признание, благодаря своим ранним картинам, допущенным на экран в ходе перестройки, а также шокирующему «Астеническому синдрому» (1989), фильмы, созданные ею в 1990-х, нередко наталкивались на непонимание. Их жанр и темы казались, как в «Чувствительном милиционере» или «Увлеченьях», подозрительно банальными или провоцировали, как в «Трех историях» отсутствием морально-этических оценок. Публика и критика, взяв психологическое повествование ранних фильмов в качестве масштаба, видели в эксцентрическом стиле актерской игры и повышенной эстетизации отход от гуманистической картины человека и художественный эксперимент для ограниченного круга зрителей. Еще в

середине 1990-х, несмотря на обилие фестивальных призов, Муратовой было сложно найти продюсеров для своих фильмов. Только в конце 1990-х, после короткометражного фильма «Письмо в Америку» и следующей за ним картины «Второстепенные люди», кажущееся противоречие между «ранней» и «поздней» Муратовой отходит на второй план, уступая место восприятию характерного киноязыка в ее творчестве в целом.

В «Настройщике» Муратова адаптирует сюжетные ходы и персонажей из устоявшегося жанра и интерпретирует их в рамках своего собственного стиля. Сюжет фильма базируется на рассказах начальника Московской сыскальной полиции Аркадия Кошко, вышедших в 1920-х годах под названием «Очерки уголовного мира царской России». Муратова инсценирует детективные истории, используя черно-белую пленку, в традициях классического голливудского нуара 1940-х годов, элементы которого в 1980–1990-е годы стали возвращаться на экраны. В центре «Настройщика», в соответствии с условиями жанра, находится криминальная парочка: он – бедный художник, она – эффектная и бессердечная *femme fatale*. В особенности Рената Литвинова в образе Лины, но также и исполнители других главных ролей в «Настройщике» обладают свойством, которое философ Йозеф Фрехтль считает типичным для героев нуара девяностых. Они не просто играют какого-либо персонажа, но одновременно выступают в качестве актеров и репрезентантов определенного художественного стиля: Литвинова как самодовольная дива, Георгий Делиев в роли Андрея как «посланец» эксцентрично-гротескного жанра и Алла Демидова в роли Анны Сергеевны как представительница классической школы. Фрехтль рассматривает нуар как жанр, в котором больше нет индивидуумов и героев, остались только имитаторы: герой оказывается актером, играющим самого себя.

Игра с кинематографическими жанрами и иконами, впрочем, не является для Муратовой эстетской самоцелью. «Настройщик» укоренен в современности, обращается к общественным феноменам и доводит их до гротеска. Охранник из супермаркета появляется в военном камуфляже; Лина кормит страдающую ожирением, укутанную в бесчисленные слои одежды бездомную женщину остатками своего роскошного обеда; при попытке получить выигранный по бутылочной пробке Андрей попадает в заброшенный сарай. Эти

эпизоды связывают по идее вневременную криминальную интригу с реалиями современного общества с его установкой на материальное и смешением предпринимательской и криминальной энергии. Не случайно Муратова обращается также к элементам фарса, где люди предстают тщеславными, иррациональными и продажными. Герой уходит безнаказанным, а финальная сцена, когда обе пожилые дамы признают свою чрезмерную доверчивость и даже выражают определенное сочувствие по отношению к мошеннику, помимо комической, несет в себе еще и примирительную ноту. По аналогии с ранними фильмами Киры Муратовой, которые она сама называет «провинциальными мелодрамами», «Настройщик» можно было бы назвать «провинциальным нуаром». Герои соответствуют своим жанровым прототипам только с большими оговорками, и расхождение между персонажами и соответствующими им типажам открывает перспективу на расхождение между реальностью и фикцией.

Британская славистка Эмма Уиддис рассматривает эту эстетику на примере функции, которую почти во всех фильмах Муратовой несет ярко выраженная эстетизация одежды или переодевание героев, а также драпировка поверхностей и материалов. Уиддис при этом констатирует мнимое противоречие между эстетизацией и театральным костюмированием с одной стороны и психологической реакцией фигур – с другой. В ранних фильмах, таких как «Короткие встречи» или «Познавая белый свет», одежда часто символизирует отчуждение героев от их окружения и игру с (социальными) ролями и масками. В этом ключе Уиддис интерпретирует, к примеру, имеющее место в «Настройщике» противоречие между эксцентричной, броской одеждой Лины и ее внутренней уязвимостью. Впрочем, акцентирование материальной оболочки, по Уиддис, также препятствует иллюзии глубины – эффект, получающий большее значение в поздних фильмах Муратовой. В противовес критикам, интерпретирующим подчеркивание декоративного элемента, к примеру, в «Трех историях» или «Увлеченьях» как симптом пренебрежения гуманистическим и эмоциональным началом, Уиддис рассматривает его как одну из форм изображения человеческого, указывающую на то, что зрителю всегда доступна только поверхность, так сказать «кожа» мира.

«Настройщик» затрагивает не в последнюю очередь также вопрос о возможностях и функции фикционального повествования. Обе дамы

в финале не могут всерьез злиться на своего симпатичного друга, хотя его посещения в итоге вылетели им в копеечку. Когда Андрей во время своего последнего номера на фортепьяно перед своими покровительницами заговорщически подмигивает в камеру, он как бы заручается поддержкой зрителей: мы все с удовольствием следим за занимательной историей, это поднимает настроение, а деньги можно внести в кассу.

Публика и критики приняли «Настройщика» – с его драматургически продуманной криминальной интригой, абсурдно-комическими ситуациями и звездным ансамблем – в равной степени позитивно. Как почти все фильмы, снятые Муратовой в 1990-е, «Настройщик» стал результатом совместной работы частной продюсерской фирмы и Одесской киностудии и был отмечен на многих национальных и интернациональных фестивалях. Кире Муратовой удалось связать в этой картине кинематографическую традицию и социальные реалии, используя для этого развлекательный жанр, и при помощи черного юмора бросить откровенный взгляд на общество. Своим аналитическим киноязыком Муратова утверждает себя в качестве одного из наиболее признанных режиссеров авторского кино российской современности.

(перевод с немецкого: Екатерина Васильева)

Литература

- Абдуллаева, З. Злоумышленники // Искусство кино. – № 1. – 2005. – С. 5–11.
- Божович, В. Рентгенокопия души // Искусство кино. – № 9. – 1987. – С. 51–70.
- Ерофеев, В. Прощание с гуманизмом // Искусство кино. – № 9. – 1997. – С. 94–96.
- Condee, N. Muratova's Well-tempered Scam // Kinokultura. <http://www.kinokultura.com/reviews/R1-05tuner.html>
- Früchtl, J. Das unverschämte ich. Eine Heldengeschichte der Moderne. Frankfurt/Main, 2004.
- Taubman, J. Kira Muratova. Kinofiles Filmmakers' Companion 4. London/New York, 2005
- Widdis, E. Muratova's Clothes, Muratova's Textures, Muratova's Skin // Kinokultura 8, April 2005. <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-widdis.html>

4 (2006)

Джеральд Маккосланд

То, что в рецепции фильма Ильи Хржановского «4» будет преобладать негативная реакция, можно было предсказать заранее. Это третий игровой фильм по сценарию «скандально известного» писателя Владимира Сорокина, что давало повод ожидать, что он станет гарантированным скандалом, как будто Сорокин неизбежно должен производить только один определенный сорт сценариев, клонируя таким образом самого себя. К тому же, тот факт, что вторая часть фильма (больше половины) разбивается в пришедшей в упадок русской деревне, населенной старыми женщинами, обрек фильм на то, чтобы в нем увидели метафору самой России, учитывая, что русская деревня долгое время рассматривалась как хранилище базовых русских ценностей. Наконец, то обстоятельство, что фильм сначала демонстрировался за рубежом и получил приз в Роттердаме, привело к тому, что его отвергли как «фестивальный», сделанный для иностранной аудитории и не вполне русский по духу. В особенности это связано с тем, что члены жюри в Роттердаме, очевидно, прежде всего оценили картину за изображение того, что было воспринято ими как российская реальность.

Жанр фильма определить трудно, если только мы не захотим допустить, что «арт-хауз» стал в России отдельным жанром. Неотчетливо выраженный сюжет скрывает сложную структуру, требующую значительной интеллектуальной работы при расшифровке. Фильм состоит из тридцатиминутной первой части и более длинной второй. Трое незнакомых людей сходятся поздно вечером в пустом баре и, как кажется, исключительно от скуки начинают рассказывать друг другу свои полностью вымышленные биографии. Олег, торговец мясом, выдает себя за поставщика питьевой воды для администрации президента, настройщик Володя утверждает, что он генетик, работающий над клонированием людей, а проститутка Марина инсценирует себя как менеджера японской фирмы. Хотя все эти идентичности ложны, они имеют определенное косвенное, хотя и достаточно отвлеченное, отношение к реальной деятельности рассказчиков.

После того, как трое незнакомцев расходятся каждый в свою сторону, их жизни очевидно попадают под влияние рассказанных ими

историй. История клонов превалирует и структурирует в конечном итоге судьбы всех трех. Люди, объекты и события начинают повторять друг друга как во времени, так и в пространстве. Настройщика обвиняют в преступлении, совершенном его двойником, и выносят приговор. Мясной торговец погибает, расследуя промышленный феномен «круглых поросят». Марина едет в отдаленную, забытую богом деревню, чтобы присоединиться к двум сестрам на похоронах их четвертой сестры, насмерть подавившейся хлебным мякишем. Сестры образуют «четверку» в сущности идентичных девушек. То, что Марина переживает в этой странной, с налетом чертовщины деревне, составляет основное действие второй части фильма; при этом шокирующий образ деревни вызвал наиболее сильную реакцию у зрителей.

Идея фильма, получившая развитие у Ильи Хржановского и Владимира Сорокина, восходит к реальному случаю, когда режиссер и его приятель, разговаривая с проституткой в баре, создали для себя полностью фиктивную идентичность. Съемки фильма начались в 2000 году и длились четыре года. Хржановский занял в фильме почти исключительно непрофессиональных актеров. Даже Сергей Шнуров, когда началась реализация картины, был еще не очень известной личностью. Роль Марины исполнила стриптизерша, выбранная на основании факта наличия у нее двух сестер, почти полностью идентичных с ней внешне. Фильм был частично снят в русской деревне, среди пожилых женщин, которые в ней обитают. Сцены в деревне в основном не выписаны в сценарии, и деревенские старухи соответственно тоже не «играют» в этих эпизодах, что привносит во вторую часть фильма документальную атмосферу.

Фильм так и не получил в России широкого проката. После его завершения, министерство культуры потребовало вырезать 40 минут (изначально одобренная длина была превышена) и удалить ненормативную лексику. Отказ режиссера подчиниться этим официальным требованиям дал повод для опасений, что «4» может стать первым российским полочным фильмом постсоветского периода и, соответственно, обозначить возвращение политической цензуры в таком виде, в котором она не проявляла себя уже почти двадцать лет. Окончательный выпуск фильма в полной версии показал, что государство не было, по крайней мере, на тот момент, готово осуществлять прямой репрессивный контроль над российским экраном.

В то же время к официальному недовольству фильмом прибавился хор возмущенных критиков. Общественное давление вылилось на фестивале «Кинотавр» в Сочи в дискуссию, инсценированную как суд над фильмом и его режиссером.

За время, прошедшее после выхода фильма, некоторые критики и исследователи подвергли его более фундированному анализу. Хотя их мнения об эстетических и этических достоинствах картины радикально разошлись, в некоторых базовых аспектах интерпретации они в основном были единодушны. Авторитетный критик Наталья Сирилья подытоживает свою негативную оценку фильма, объявляя его «поистине сорокинским», то есть «по-настоящему тошнотворным». В то же время ее уничтожающий приговор фильму содержит некоторые проницательные наблюдения относительно его содержания. Она справедливо подчеркивает значение режиссерского выбора исполнителей, вплоть до, казалось бы, абсурдной крайности – снимать «бродячих собак в образе бродячих собак». Она также указывает на то, что в значительной степени тошнотворный эффект фильма вызван тем, что «жевание, пожирание, дробление и перемальвание» инсценированы как «основная витальная функция организма». Марк Липовецкий, в свою очередь, обращается к теории Михаила Бахтина и традициям русского фольклора для более рафинированного анализа картины. Хотя он утверждает, что не собирается осуждать фильм, однако, интерпретируя картину прежде всего как отражение ситуации в России, он сходится в этом с ее противниками. Несмотря на всю изощренность структуры фильма, поданный в нем образ страны угнетает, и Липовецкий, отчасти полемически, заключает, что «сердце России» предстает здесь как «сердце тьмы».

Юлия Васильева рассматривает фильм в рамках постмодернизма. Она тоже ссылается на Бахтина, анализируя постсоветский культурный контекст, в котором фильм пытается артикулировать свою позицию. С точки зрения Васильевой, фильм изображает катастрофу, которой сопровождается разрушение цивилизации. В итоге она видит в фильме жизнеутверждающий элемент, указывая на то, что гротескные тела деревенских старух репрезентируют вызов власти смерти. Васильева распознает в фильме позитивный, терапевтический потенциал, который мог бы помочь постсоветской России в ее конфронтации с неразрешенными проблемами ее недавнего прошлого.

Сложность семиотической структуры фильма, впрочем, наводит на мысль о том, что имеет смысл абстрагировать фильм от его национального контекста. Вопреки популярному мнению, проза Сорокина в значительно меньшей степени имеет отношение к «очернению» российской действительности, чем к способности нарратива формировать действительность как таковую. Марина, Володя и Олег становятся жертвами своего собственного нарратива – нарратива, направленного на отрицание их реальной идентичности. В «4», кроме всего прочего, выражается страх потери индивидуальности, скорее связанный с глобализацией, чем со специфическим российским контекстом. Фиксация камеры на бродячих собаках и куклах, сделанных старухами, поднимает проблематику неповторимой человеческой личности на метафизический уровень. Фильм настойчиво вращается вокруг вопросов человеческой сущности, той степени, до которой человек может подняться над простыми физиологическими функциями потребления и испражнения. Частое фокусирование камеры не только на человеческих лицах, но и на собачьих мордах усиливает впечатление потенциальной эквивалентности. Центральный значимый образ фильма – очевидно лица кукол, потеря которых напрямую ведет к смерти и разочарованию на нескольких различных уровнях. Мертвая сестра Зоя была единственной в деревне, кто умел создавать индивидуальные лица для кукол, другими словами – она была единственной творческой личностью, то есть художником.

Таким образом фильм о потере человеческой индивидуальности является, на более абстрактном уровне фильмом о потере живой культуры, творчества, искусства. Художница Зоя давала жизнь неодушевленным куклам и в то же самое время обеспечивала деревне экономическое выживание. Она была дарительницей жизни в мире смерти. «4» наводит на мысль о том, что художник – это последняя защита от неотвратимой иначе «атаки клонов».

В сегодняшней России, где переживающий подъем коммерческий кинематограф образует символический альянс с вызывающими тревогу национальными архетипами возрождающегося Российского государства и растущей гомогенизацией глобального рынка, посягательство Ильи Хржановского и Владимира Сорокина на национальную гордость и коммерческую рентабельность одновременно является призывом российскому кино оставаться верным своему наследию и вдохнуть

новую жизнь в традицию индивидуальной и подлинно творческой культуры

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

Васильева, Ю. Память жанра: гротеск и постмодернизм в фильме Ильи Хржановского «4» // Киноведческие записки. – № 81. – 2007. – С. 85–100.

Сиривля, Н. «4» // Новый мир. – № 1. – 2005. – С. 181–187.

Lipovetsky, M. Of Clones and Cronos // Kinokultura 10 (Oct 2005). <http://www.kinokultura.com/reviews/R10-05chetyre-1.html>.

Остров (2006)

Влад Струков

Фильм Павла Лунгина «Остров» снимался в Карелии на берегу Белого моря. Режиссер, лауреат премии Каннского фестиваля 1990 года за фильм «Такси-блюз» (категория «Лучшая режиссерская работа»), пытался воссоздать суровую атмосферу северных поселений, история которых связана с российским монашеством и сталинскими репрессиями. Фильм открывает эпизод времен Второй мировой войны: немецкий сторожевой корабль захватывает в море баржу, на которой перевозят уголь двое русских. Одного, кочегара Анатолия (Петр Мамонов), фашисты заставляют выдать, а затем и убить своего старшего товарища Тихона (Юрий Кузнецов). Немцы оставляют Анатолия в живых, чтобы через несколько минут взорвать вместе с баржей. Но ему удается спастись и выжить благодаря монахам, которые живут на острове. Далее действие фильма переносится в 1976 год: на пустынном острове в море, в маленькой православной обители работает истопником монастырской котельной уцелевший Анатолий. Отец Филарет (Виктор Сухоруков) и отец Иов (Дмитрий Дюжев) догадываются, что старец пытается искупить тайный грех, поэтому терпят его странные выходки, тем более что тот славится в миру своей способностью исцелять от болезней. На остров к Анатолию приезжают отчаявшиеся люди, в том числе и адмирал Советской Армии, который привозит с собой бесноватую дочь. Старец изгоняет бесов и, узнав в адмирале своего чудом уцелевшего военного товарища Тихона, вымаливает у него прощение, после чего умирает.

Два временных пласта, два мира – монашеский и мирской, две ипостаси Анатолия – малодушный молодой человек, который совершает страшное преступление, и мудрый старец, который расплачивается за прошлое – свидетельствуют о внутреннем расколе главного героя, а вместе с ним и всего народа, который разрывается между властью государства и церкви. Уголь, который перевозит Анатолий, – это архетип земли, праха, символ ада; чернота угля, а вместе с ним и «черноты» человеческой души, контрастируют с загадочной белизной северного пейзажа (оператор Андрей Жигалов ранее создал схожий визуальный образ в «Кукушке» Рогожкина) и

христианским обещанием искупления. Для фильма также характерна двойственная эмоциональная атмосфера: с одной стороны, трагические ноты, связанные с преступлением Анатолия и его нравственным поиском, а с другой – юмористические зарисовки монашеской жизни. «Раздвоенность» зрительского восприятия связана еще и с выбором актеров на главные роли: Сухоруков и Дюжев, играющие монахов, ассоциируются с образами преступников, бандитов и боевиков, созданными ими в кино и на телевидении (например, в фильмах «Про уродов и людей», 1998; «Брат-2», 2000; «Антикиллер», 2002; «Бригада», 2002; «Девятая рота», 2005; «Жмурки», 2005). Такой подбор актерского состава может сначала показаться неуместным; в действительности же, он призван эксплицитно обозначить основную тематику преступления и покаяния (схожим образом поступил Тарковский, утвердив на роль Патрика в «Андрее Рублеве» заслуженного клоуна и звезду кинокомедии Юрия Никулина).

Реакция зрителей и критиков на фильм была не менее двойственной: одни усмотрели в нем откровенную пропаганду православия, а вместе с ним и советского образа правления по принципу «эпоха застоя – потерянный рай»; другие восприняли «Остров» как критику современной власти и духовной нищеты российской общества на фоне растущего материального благополучия. Фильм получил признание официальных властей (председатель Совета Федерации Сергей Миронов назвал «Остров» культурным событием года, а Патриарх всея Руси Алексей отметил работу режиссера почетной грамотой) и жюри кинофестивалей (одновременно шесть национальных кинопремий «Золотой Орел»). «Остров» собрал около двух миллионов долларов, что для фильма, который позиционирует себя как некоммерческий, – рекордно много. Успех в прокате повторился через год на телевидении, когда в день ТВ-премьеры – на православное Рождество – фильм посмотрело около 40 процентов зрительской аудитории. Вполне возможно, что большую часть этой аудитории составили любопытствующие скептики и православные верующие: фильм содержит житийные сюжеты, которые для первых были интересны с антропологической точки зрения, а для других – наполнены сакральным смыслом.

Герои фильма символизируют разные пути к Богу: старец Анатолий выбирает мучения и страдания; отец Иов соблюдает правила и предписания; настоятель Филарет приходит к Богу легко, как ребенок;

Тихон принимает Христа через акт прощения; второстепенные персонажи жаждут чуда и спасения. Недаром рекламный слоган фильма – «Здесь происходит необъяснимое». Чудо требует особенной обстановки, для этого режиссер выбирает место русской святости и мученичества. Это пространство вечности, в которое современность проникает только в виде приглушенных отголосков – нет здесь ни КГБ, ни монахов-оборотней. Авторы фильма создают условную ситуацию, в которой, кажется, голос Бога/Провидения/Рока действительно может быть услышан. Если Звягинцев в «Возвращении» (2003) и «Изгнании» (2007) использует визуальные ассоциации для создания религиозно-символического контекста, то Лунгин опирается на литературную традицию, прежде всего на наследие Достоевского. Его герой – это одновременно Раскольников, старец Зосима и князь Мышкин, но главная его ипостась – юродивый, то есть опять же каноническая для русской культуры фигура. Маска юродивого не только позволяет Анатолию открыто критиковать других монахов и мирских приезжих, но и избегать нежелательных ситуаций в монастыре. В фильме не показаны случаи причастия Анатолия, а это означает, что «Остров» – это фильм о покаянии, а не о раскаянности. То, что Анатолий никогда не каялся в своем смертном грехе на исповеди, а значит, не мог быть допущен к причастию, подтверждается и текстом повести Дмитрия Соболева «Остров», по которой написан сценарий и снят фильм.

Мотив нераскаянности – сюжетобразующий фактор и в фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев», связанный с образом Кирилла, одного из монахов. «Совпадают» и другие элементы: образ юродивого/шута, замедленное действие и монохромные пейзажи. Или, например, встреча с бесноватой женщиной, которая в «Острове» трансформирует сознание главного героя так же, как и встреча Рублева с Дурочкой в фильме Тарковского. При этом было бы значительным упрощением, даже наивностью говорить о продолжении традиции Тарковского в фильме «Остров», хотя бы потому, что проблема веры волнует Тарковского прежде всего как проблема природы и таинства творчества, а не как проблема добра и зла. Проблема мироотвержения и мироприятия полностью снята в работе Лунгина. Андрей не столько приходит к вере, сколько создает ее в живописных и архитектурных образах, в то время как Анатолий молится не в церкви, а в своей келье и тем самым противопоставляет себя официальным институтам, светской и церковной власти.

Маргинальное положение главного героя «Острова» акцентируется личностью актера, исполняющего роль Анатолия. Петр Мамонов широко известен как лидер рок-группы «Звуки Му» (основана в начале 1980-х, в музыке группы превалирует панк и инди-рок), которая в период перестройки была флагманом неформальной молодежной культуры. Эксцентричным поведением на рок-сцене, в кино и обычной жизни Мамонов заслужил себе славу одного из главных «неформалов» страны. В путинской России маргинальное положение Мамонова реализуется в сознательном противопоставлении себя дискурсу гламура и ориентации на традиционные, можно сказать, реакционные ценности, связанные с православной верой. Этот статус подтверждают и его актерские работы в кино: «Время печали еще не пришло» (1995) Сергея Сельянова и «Пыль» (2005) Сергея Лобана.

В «Острове» герой Мамонова противопоставлен всем и в первую очередь самому себе. Укоры совести – вот его главное испытание и ежедневное страдание. Притчевая форма фильма придает образу Анатолия символические черты страдальца и мученика во имя искупления грехов человеческих. Открытым, впрочем, остается вопрос о том, свободен ли герой в своем выборе, ведь даже в монастыре он оказался против своей воли. Постепенно тема власти в «Острове» приобретает архетипические свойства: это уже фильм о власти греха (а он, как водится, у каждого свой); власти страха (и не только вступительный эпизод, в котором Анатолий отдается власти страха и убивает своего товарища, но и последующие сцены исцеления, в которых страждущие переживают ужас неизвестности); это фильм о власти одиночества и власти времени, власти символов и власти веры, которая подавляет одних и облагораживает других.

Авторы фильма видят разрешение конфликта в индивидуальном покаянии (а не в общественном, как в фильме «Покаяние» (1984, Тенгиз Абуладзе). Анатолий переживает смирение и покаяние в одиночку в ситуации изоляции от внешнего мира и заявляет о возможности чудотворения в эпоху темноты. Преступление Анатолия – это не предательство Иуды, а злодеяние Каина, который после братоубийства получает дары Бога – строит первый в мире город. В фильме Лунгина, так же, как и в фильмах Звягинцева, вера и фигура Бога принадлежат ветхозаветной традиции, то есть периоду формирования нации и ее духовной идентичности. Картина Лунгина появилась в

России в период, когда проблема морального поиска решается в области фантастического, например, «Ночной дозор» (2004) Тимура Бекмамбетова, или мифологического начала – «Эйфория» (2006) Ивана Вырыпаева, с опорой на литературную традицию – телевизионные сериалы Геннадия Бортко «Идиот» (2003) и «Мастер и Маргарита», (2005). Если «Эйфория» – это фильм о чуде любви, «Возвращение» – о чуде бытия, а «Коктебель» – о чуде надежды, то «Остров», несомненно, о чуде веры. Однако непонятно, действительно ли монастырь – подходящее убежище от наказания и казни? А главное, может ли российское общество исцелиться от грехов прошлого неким чудесным образом, да еще и без раскаяния?

Литература

Никулин, С. Остров Лунгина. Рецензия. <http://www.kinomania.ru/movies/o/Ostrof/index.shtml>

Lipovetsky, M. The Importance of Being Pious: Pavel Lungin's «The Island» // Kinokultura. <http://www.kinokultura.com/2007/15r-island.shtml>

Груз 200 (2007) Стивен М. Норрис

Бывший зек пристально фиксирует взглядом профессора научного атеизма, сидящего по другую сторону голого деревянного стола. Машина профессора заглохла как раз возле дома зека, и неудачливому автомобилисту, допущенному внутрь, не удается уклониться от своеобразного допроса с пристрастием. Опрокидывая один за другим стаканы водки, зек (по имени Алексей, в исполнении Алексея Серебрякова) расспрашивает нежданного гостя (по имени Артем, в исполнении Леонида Громова) о его работе. «Скажи, есть Бог или нет?» – допытывается Алексей. После того, как Артем дает отрицательный ответ, Алексей спрашивает, существует ли душа. И снова Артем отвечает «нет». Когда он в ходе дальнейшего разговора подтверждает, что является не только профессором, но и членом партии, Алексей внезапно взрывается: «От вас, от коммунистов, все зло. Вы своей партией, своим Лениным хотите Бога заменить. Бога нет, значит, все позволено – помнишь? Вам миллионами можно убивать!»

Этот спор служит ключом к пониманию радикального фильма Алексея Балабанова «Груз 200». Хотя Балабанов настойчиво утверждал, что фильм «основан на реальных событиях», «Груз 200» чаще всего рассматривают как фильм ужасов (или, как его назвал Олег Сулькин, «парк ужасов советского периода»). Следуя канону американских слэшеров, режиссер с момента экспозиции вводит в действие двух молодых людей, попадающих после дискотеки в сельскую местность, где для них начинается ад. Когда Валерий (Леонид Бичевин) делает привал возле только что покинутой Артемом хижинки Алексея, чтобы закупиться там алкоголем, он оставляет в машине Анжелику (Агния Кузнецова). Заметив, что ее подстерегает зловещего вида незнакомец, Анжелика пытается убежать с помощью жены Алексея (Алексей и Валерий в это время находятся «в отключке» под действием алкоголя). Попытка бегства не удается, и она попадает в руки преследовавшего ее мужчины. Тот убивает живущего у Алексея вьетнамского работника, который пытается заступиться за девушку, насилует ее пустой бутылкой и увозит в свою квартиру в индустриальной пустыне города Ленинска. Там он приковывает ее к кровати и объявляет своей полупьяной и

сумасшедшей матери, что привел в дом жену. В определенной плоскости, «Груз 200» – это «Психо», смешанное с «Хеллоуином».

Хотя пересказ сюжета напоминает типичный подростковый фильм ужасов, Балабанов добавляет к своему повествованию то, что отсутствует в большинстве американских слэшеров – историческое время. Ибо это рассказ не только о кровавом насилии, но и об ужасе под названием «Советский Союз», о полном отсутствии в нем морали. Когда Алексей и Артем спорят о существовании Бога и о том, есть ли у людей душа, они задают тон тому, что должно произойти. Действия всех персонажей Балабанова раскрывают развращенный, равнодушный, жестокий, садистский и бессильный социум, который, как считает режиссер, произрастает из советского эксперимента и находит свое полное выражение в социализме. Время действия фильма – «вторая половина 1984 года» – является в этом смысле ключевым. СССР Балабанова – это не ностальгическая эпоха позднего брежневизма, в которую верили многие современные зрители, и не антиутопический мир, созданный Джорджем Оруэллом. «Груз 200» – это паноптикум, кошмарный сон, намного более пугающий, чем то, что породило воображение Оруэлла, ибо он основан на реальности. В довершение эффекта, 1984 год Балабанова более страшен, чем то, что происходило при Горбачеве и Ельцине.

После того как Анжелика оказывается прикованной к кровати своего похитителя, мы узнаем, что он не кто иной, как капитан Журов (Алексей Полуян), шеф местной милиции. Садизм Журова коренится в его работе, где он привычно использует свою власть, чтобы добиваться всего, чего он хочет. Он сваливает на Алексея убийство вьетнамца и организывает его казнь. Когда Журов узнает, что жених Анжелики, который служит в Афганистане и, как она утверждает, вернется и убьет ее мучителя, пал в бою, ему удается заполучить его свинцовый гроб (груз 200 – обозначение солдатских гробов из Афганистана), открыть его и положить труп в постель рядом с Анжеликой. Он освобождает одного из заключенных, чтобы тот изнасиловал Анжелику в той же постели, и внимательно наблюдает за процессом. Затем он убивает заключенного и зачитывает ей письма от мертвого жениха, разлагающегося рядом.

Непреклонная жестокость и садизм Журова имеют два истока. Во-первых, как представитель государства, Журов олицетворяет моральный упадок коммунизма. По словам Балабанова, он делает то,

что делает, просто потому, что может делать это безнаказанно. Во-вторых, корни зла в Журове восходят ко времени, когда афганская война продолжалась уже на протяжении пяти лет и «грузы 200» приходили во все больших количествах. Это эпоха, как рассказывает Артем своему брату в начале фильма, когда «зашевелились все». Долгая история государства принуждения, стоящего на службе у большевиков и их наследников, как подчеркивает Балабанов, достигла в лице Журова своей логической, ужасающей кульминации.

Но Балабанов не останавливается на этом, осуждая также всех своих героев за недостаток душевных качеств. Сам режиссер говорит, что «ярко выраженный герой – отрицательный». Алексей, бывший зек, отсидел в тюрьме за убийство. Его жена, Тоня, терпит от него грубость, отвечая ему преданностью и любовью. Но когда она в итоге осуществляет свою месть и расстреливает Журова на глазах у Анжелики, то оставляет девушку прикованной к кровати, игнорируя ее мольбы о помощи. Вместо того, чтобы помочь своему товарищу по социуму (и по гендеру), Тоня просто убивает врага и удаляется. В свою очередь Анжелика (как большинство девушек в фильмах ужасов) подвергается критике за потерю нравственных устоев: имея жениха, сражающегося (и в результате погибающего) за Родину, она ходит на дискотеки и флиртует с молодыми людьми, такими как Валерий. Хотя ее наказание слишком сурово, она расплачивается за собственный моральный упадок. Что касается Валерия, то все, что его интересует, – это хорошо провести время и послушать хорошую музыку. Покинув дом Алексея, он больше не заботится о судьбе Анжелики. Наконец, в то время как Журов олицетворяет нравственное зло в самом сердце советской системы, Артем репрезентирует ее бессердечное равнодушие. Зная, что Алексей на самом деле не убивал работника-вьетнамца, он отказывается дать показания в суде, потому что, как он говорит Тоне: «Я член КПСС. Если там узнают про эту историю, у меня будут неприятности, понимаете?» Этот карьеризм и трусость, как отмечает Балабанов, позволяют жестокости Журова и всему основанному на ней государству процветать. В финале Артем отправляется в церковь, чтобы замолить свои грехи, что дает отвратительным и шокирующим событиям развязку в стиле Достоевского.

Только саундтрек, относящийся к изображаемой эпохе, остается в фильме за рамками критики режиссера, хотя музыка и тендирует к

тому, чтобы подчеркнуть дистанцию между суровой позднесоветской действительностью и эскапистским характером ее популярной культуры.

Вот как анализирует это Тони Анемон: «По Балабанову, советское общество в районе 1984 года представляло собой отравленную свалку индустриальной цивилизации, находящейся на грани полного краха из-за совокупности политических, социальных и личных пороков: безнадежная война на чужой территории, высасывающая из страны всю кровь; запуганное и инфантилизованное население; злоупотребление алкоголем среди молодых и старых; полный политический беспредел; одряхлевшее и находящееся вне досягаемости правительство; примитивная и лицемерная поп-культура; высокомерная и циничная интеллигенция; нигилистически настроенная молодежь и душераздирающая безнадежность повседневности для абсолютного большинства». Чтобы передать эту практически полную беспросветность, Балабанов снимал свой фильм в обветшалых квартирах посреди индустриального запустения в городе Ленинске и в обшарпанных клубах. Его герои носят одежду, прически и очки описываемого периода, подпитывая чувство, что 1984 год Балабанова – это настоящий 1984-й.

Неудивительно, что, рисуя бескомпромиссно мрачную картину советской жизни, фильм произвел фурор во время премьеры на Кинотавре. Критики разделились на два лагеря, споря – присуждать или не присуждать ему главный приз. В конце концов дискуссия перекинулась и в прессу. Прокатчики шарахались от него, некоторые зрители выбегали вон из зала, и фильм был выпущен только с пометкой «от 21 года». На «Кинотавре» фильм «Груз 200» был показан только после того, как беременным женщинам посоветовали покинуть зал. «Искусство кино» отдало фильму специальный раздел, отметив, что «картина спровоцировала яростную полемику, выходящую далеко за пределы обсуждения конкретного произведения искусства». Журнал «Сеанс» поместил у себя подборку на тему того, насколько удачно Балабанов отразил СССР 1984 года (где такие авторы, как Мария Кувшинова, утверждали, что «это самый жестокий и честный ответ на все, что происходило и будет происходить в нашей стране, и вообще – в мире под этим небом»). «Эхо Москвы» посвятило один из выпусков программы «Культурный шок» обсуждению фильма. Тысячи российских телезрителей следили за специальной трансляцией фильма

в рамках «Закрытого показа» по Первому каналу в апреле 2008 года. Балабанов снова подтвердил свою репутацию режиссера, держащего руку на пульсе российской популярной ментальности, и одновременно блистательного публициста, обращающегося к полемическим темам для воплощения своих художественных идей. Как уже в «Брате», «Брате 2» и «Войне», имя Алексея Балабанова стало гарантом, что «Груз 200» будет не просто фильмом, а культурным событием.

В довершение всего, спор между Алексеем и Артемом касается не только 1984-го, но также и 2007-го. Как Данила в «Брате» и «Брате 2» представлял собой антигероя чернухи 1990-х, так «Груз 200» является противоядием к путинской патриотической ностальгии по брежневскому СССР, кинематографической «шоковой терапией», которая, по выражению Олега Сулькина, является «лучшим лекарством против забывчивости». Балабановская версия 1984-го предлагает более чем эффективный противовес воображаемой радости жизни при позднем социализме, заменяя радужные воспоминания паноптикумом морального разложения. По словам Василия Корецкого, каждый новый фильм Балабанова – не только культурное, но и социальное событие. Это легенды, но легенды, из которых можно извлечь урок, заставляя искать ответы на следующие вопросы «Кто мы?», «Откуда мы пришли и куда идем?»

(перевод с английского: Екатерина Васильева)

Литература

1984. Критики «Сеанса» о фильме Алексея Балабанова «Груз 200» (4 апреля 2007). <http://www.seance.ru/blog/year1984>

Балабанов, А. Гусятинский, Е. Всегда живем в России // Искусство кино. – №7. – 2007. – С. 5–11.

Балабанов, А. Груз 200 // Груз 200 и другие киносценарии. – СПб – Сеанс и Амфора, 2007. – С. 433–447.

Гудков, Л. Расползающееся общество // Искусство кино. – №7. – 2007. – С. 26–31.

Ледерман, Ю. Балабанов снял «тот» фильм // Искусство кино. – №7. – 2007. – С. 32–36.

Про уродов и людей. Круглый стол // Искусство кино. – №7. – 2007. – С. 11–25.

Сулькин, О. Парк ужасов советского периода // Новое русское слово. <http://www.kinopressa.ru/news/253.html>

Чужой, С. Русский Пол Пот // Искусство кино. – №7. – 2007. – С. 37–43.
Anemone, T. Aleksei Balabanov. Cargo 200 (Gruz 200, 2007) // KinoKultura, 18, October 2007. <http://www.kinokultura.com/2007/18r-gruz.shtml>
Osborn, A. From Russia, Without Love. New Movie Slams Soviet Union // Wall Street Journal (Eastern Edition). 21 June 2007. p. B1.

12 (2007)

Влад Струков

Съемочная группа Никиты Михалкова сняла фильм «12» за короткий срок в перерыве в работе над эпохальным проектом «Утомленные солнцем-2» (аналогично в 1978 году Михалков снял «Пять вечеров» по пьесе Александра Володина, используя паузу в съемках картины «Несколько дней из жизни Обломова», 1979.) Авторы сценария, Владимир Моисеенко и Александр Новотоцкий (по их сценарию был снят фильм Андрея Звягинцева «Возвращение», 2003), и сам Никита Михалков переработали картину Сиднея Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин» (1957), в основу которой легла одноименная пьеса американского драматурга Реджинальда Роуза. Российские сценаристы сохранили основную сюжетную канву и конфликт оригинального фильма, адаптировав морально-нравственное звучание и символический план изображения для того, чтобы отразить актуальные проблемы современного российского общества.

Действие фильма происходит в Москве: суд присяжных заседателей должен вынести приговор молодому чеченцу, который обвиняется в убийстве своего приемного отца, офицера российской армии. Поскольку в здании суда идет ремонт, присяжные удаляются для принятия решения в спортивный зал местной школы (выбор места действия – очевидная отсылка к Бесланской трагедии 2004 года, когда боевики захватили в заложники школьников). Там каждый из них получает возможность высказать свое мнение, а главное – выступить с обвинительно-исповедальным монологом, который, с одной стороны, раскрывает морально-психологическую сущность персонажа, а с другой – развивает основную тематику фильма. В целом действие развивается поступательно (следует отметить, что картина снималась последовательно, без перерывов и скачков, от одной сцены к другой). Хронология повествования нарушается за счет воспоминаний обвиняемого чеченского мальчика, а также за счет интроспективных реминисценций членов суда, то есть используется повествовательный прием, который лежит в основе «Декамерона» Бокаччо. Каждый из рассказов – это отдельная история, а их совокупность дает необходимую широту охвата действительности.

Двенадцать присяжных – это своеобразный слепок российского общества: телепродюсер (Юрий Стоянов), юрист (Валентин Гафт), изобретатель (Сергей Маковецкий), таксист (Сергей Гармаш), и т. д. Все они, как и в фильме Люмета, мужчины средних лет: получается, что это представители советского поколения, которое судит постсоветскую Россию. Соответственно их мораль – мораль людей, сформировавшихся в эпоху «развитого социализма» с его идеологическими представлениями о «дружбе народов», которые выглядят по меньшей мере странно в эпоху «рыночной» экономики и глобализации. Во всем проявляется современный российский патернализм: судьба чеченского мальчика находится в руках группы мужчин, по всему враждебно настроенных по отношению к Чечне; моральное право остается за представителями русского этноса; чеченский народ представлен беззащитным, бесправным и не способным на самоопределение (мальчик был усыновлен русским мужчиной); фильм не дает мальчику возможности напрямую высказаться, его мнение зритель узнает из его визуализированных воспоминаний. Картина Михалкова продолжает традиции российского империализма: в ходе дискуссии присяжные заседатели выясняют этничность каждого из них; при этом выстраивается иерархия символической принадлежности, в которой обвиняемый занимает маргинальное положение. Чеченцы, и кавказцы в целом, подвергаются процессу культурной экзотизации и в значительной степени отторжения: они или не говорят по-русски, или говорят с сильным акцентом. Фильм также содержит псевдо-этнографический элемент, связанный с изображением повседневной жизни чеченцев и кавказских традиционных ритуалов.

Во многом фильм Михалкова – не о признании ошибок, а о признании власти: присяжные берут на себя миссию решать, «казнить или миловать»; необходимость принять решение единогласно подчеркивает социальную политику группы, и шире – нации. С другой стороны, режиссер открыто провозглашает, что ответственность за принятое решение лежит на каждом; кажется, что фильм отстаивает позиции деонтологической этики. В последний момент, когда все присяжные выносят решение о невиновности чеченского мальчика, председатель суда резко меняет свое мнение, объясняя это тем, что в тюрьме ему будет безопаснее, поскольку возможно, что его будет преследовать мафиозная группировка, которая убила его приемного

отца по заказу фирмы по недвижимости. Дискуссия по поводу последствий вердикта переносит конфликт в область телеологической этики. Близость божественного провидения подчеркивается наивным религиозным символизмом: например, птица, рвущаяся на свободу; герой Маковецкого расхаживает с иконой; седые волосы персонажа, которого исполняет сам Михалков, – это не просто атрибут мудрого патриарха, но самого Творца (его персонаж, председатель суда присяжных – художник) и т. д.

В своей интерпретации действительности «12», как и многие другие современные популярные фильмы, например «Ночной дозор» (2004) Бекмамбетова, акцентируют моральную амбивалентность происходящих в России событий и их значимость для всего российского общества. Обращение к разнообразной, в том числе религиозной, символике – устойчивая тенденция в российском актуальном кино. Достаточно, например, вспомнить «Возвращение» (2003) Звягинцева и «Остров» (2006) Лунгина. Наконец, «12» эксплуатирует характерную для 2000-х годов метафору (разрушенной) семьи: Михалков экстраполирует конфликт отца и сына с проблемы отношений советского и постсоветского поколений на проблему отношений имперского центра и бывшей колонии (недаром в начале чеченский мальчик бежит навстречу матери и кричит «Мама, говори по-русски!»). Фильм закрепляет статус знания и культурной традиции за фигурой (приемного) отца. Михалков, так же как и Александр Сокуров в фильме «Александра» (2007) (пожилая дама Александра Николаевна навещает своего внука, который служит в Чечне, где российские солдаты и местные чеченцы относятся к ней с подчеркнутым уважением, проводит там два дня, а потом возвращается в Санкт-Петербург), использует авторитет (пра-) родителя сначала для ревизии политики (приемного) сына, а уже затем пересмотра собственной моральной позиции. В картине Михалкова конфликт отцов и детей представлен не только на примере главной коллизии, но периодически возникает в побочных историях-исповедях, которые рассказывают присяжные. Так, герой, которого играет Сергей Гармаш, признается, что он регулярно избивал собственного сына, доведя его до попытки самоубийства. Как у поздних героев Достоевского, комплекс вины – источник одновременно и любви, и ненависти, а публичное покаяние обещает искупление греха.

Если фильм Сокурова отстаивает гуманистические – наднациональные – ценности, опираясь, среди прочих литературных текстов, на «Мамашу Кураж» Бертольта Брехта, то произведение Михалкова закрепляет многие пропагандистские национальные стереотипы и возлагает вину за происходящее на достаточно абстрактно представленных боевиков, терроризирующих мирное население, и бизнесменов-строителей, устраняющих на своем пути к наживе все препятствия. Спасение режиссер видит в функции морального закона и власти избранных индивидуумов: как выясняется в ходе действия, герой Михалкова не просто художник, а еще и – главным образом – отставной офицер (в фильме есть намек на то, что он бывший офицер спецслужб), авторитет которого сформирован его прошлой работой.

Объединяет эти два очень разных фильма своеобразный кастинг: у Сокурова заглавную роль исполняет звезда российской оперы Галина Вишневская. Мощный актерский состав (кроме упомянутых актеров, в фильме задействованы: Алексей Петренко, Михаил Ефремов, Сергей Газаров, Александр Адабашьян, Виктор Вержбицкий, Алексей Горбунов, Роман Мадянов, Сергей Арцибашев) – в свою очередь основная составляющая успеха картины «12». Поскольку действие большей частью происходит в замкнутом пространстве школы, а внешняя сторона конфликта остается неизменной на всем протяжении трехчасового фильма, то динамика картины строится вокруг блестящей игры актеров, которым часто приходится бороться с тяжеловесными монологами и психологически немотивированными вербальными поступками. «Звездный» статус большинства актеров придает фильму черты телемедийной конструкции, в которой переходы из одного модуса в другой заполняются своеобразными «рекламными паузами». В данном случае используются «флэш-бэки», выбрасывающие на экран брутальные образы чеченской войны – например, собака, бегущая по разрушенным улицам Грозного с обрубок человеческой руки в зубах. Эти образы оттеняют словесное и моральное насилие, которое разворачивается на заседании суда: каждый монолог – это всплеск агрессии, направленный на камеру, а значит, и зрителя. Режиссер сознательно усиливает эффект за счет того, что дает присяжным возможность разыграть сцену преступления, используя действительное орудие убийства. «12» демонстрирует «растерзанность» сознания постсоветского гражданина, «забитого» жестокими и жесткими

образами – и фантомами – прошлого. Фильм наполнен метафорами несвободы: камера, в которой содержат чеченца; спортзал, из которого не выпускают присяжных, пока они не примут единогласного решения; дом мальчика в Чечне, окруженный боевиками; воробей, который случайно залетел в здание и не может выбраться наружу. Эти символы призваны оттенить процесс нравственного освобождения, который переживают герои Михалкова: через сомнение, повиновение, покаяние и прощение они в итоге обретают духовную свободу. Нравственный катарсис представлен в фильме в мелодраматическом тоне, который определяет общий дидактизм произведения, столь хорошо знакомый зрителю советского кино. Здесь Михалков опирается на свои собственные приемы, разработанные в камерных драмах раннего периода его творчества, например в фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977).

Фильм «12» приобрел широкую известность благодаря успеху на Венецианском кинофестивале (Михалков получил приз «За вклад в кинематограф»), а также благодаря вниманию к картине первых лиц страны: был организован специальный «домашний» показ для президента РФ Владимира Путина и его гостей, президента Чечни Рамзана Кадырова и президента Ингушетии Мурата Зязикова. Этот факт наглядно иллюстрирует пропагандистскую направленность картины и обуславливает специфику восприятия фильма критиками и зрителями. Для многих «12» – это патриотический «агитпроп» с элементами массового кинематографа: в фильме есть немного от боевика, триллера, мелодрамы. Картина Михалкова также находится под влиянием популярных телевизионных жанров – ток-шоу, детективных сериалов, комедийных передач (роль телепродюсера, которую исполняет Юрий Стоянов – основной источник комического в фильме) и даже «Что? Где? Когда?», вот только вопросы гораздо злободневнее и ставка в этой игре – человеческая жизнь.

Литература

Никулин, С. «Двенадцать» Михалкова. Рецензия // http://www.kinomania.ru/movies/1_9/12_2007/index.shtml

Graham, S. Mikhalkov's «Twelve». Review // Kinokultura. <http://www.kinokultura.com/2008/19r-twelve.shtml>

Стиляги (2008) Никита Брагинский

«Стиляги» – музыкальный фильм, рассказывающий историю отношений молодого человека по имени Мэлс из рабочей семьи и девушки, называющей себя Польза и вращающейся в компании стилаг – модной молодежи из привилегированных слоев в Москве 1955-1956 годов. В то время как несерьезно звучащее имя Мэлс – вполне реально и расшифровывается как Маркс-Энгельс-Ленин-Сталин, Польза – действительно всего лишь игра слов, построенная на настоящем имени девушки, Полина, и на шутке «Приходи – проведешь время с Пользой». Являясь в начале идеологическими врагами (Мэлс вместе с другими дружинниками жестоко расправляется со стилагами во время очередного рейда), пара в ходе действия сближается. В конце долгого пути, за время которого Мэлс успевает превратиться из так называемого «жлоба»-дружинника в стилагу-саксофониста, лежит, однако, возвращение к нищему быту коммуналки и заселение беременной Пользы в и без того уже переполненную комнату Мэлса. И все же, фильм завершается на позитивной ноте: молодая пара в итоге перебирается в просторную квартиру Полининой мамы, чернокожего ребенка Полины, отцом которого, как оказывается, был случайный заезжий американец, родственники Мэлса и друзья-стиляги принимают с большой любовью, а финальная сцена фильма, в которой Мэлс и Полина переносятся в сегодняшнюю Москву, показывает веселое единение разных современных молодежных групп – от панка до растамана – в одном общем марше по Тверской улице.

Жанр «Стиляг» режиссера Валерия Тодоровского можно определить как современный фильм-мюзикл, опирающийся не столько на классические голливудские образцы 1930–1950-х годов, сколько на возрождение киномюзикла в 2000-е, связанное с успехом фильма «Мулен Руж!» (2001, Баз Лурманн). Ранние киномюзиклы были в первую очередь более зрелищной адаптацией традиции театральных мюзиклов, с использованием декораций и углов зрения, невозможных в театре, а также новых в то время кинотехнологий – звука и цвета. С музыкальной точки зрения, мюзикл и киномюзикл опирались на традиции ревю, оперетт и популярных опер с характерными и

запоминающимися музыкальными номерами и диалогами-речитативами, с помощью которых продвигалось действие. Так, в соответствии с этой традицией, сокращенные до минимума диалоги в «Стилягах» служат развитию истории, но основную художественную и эстетическую нагрузку несут на себе музыкальные номера фильма. К 1960-м жанр мюзикла был практически вытеснен из западного кинематографа и продолжал функционировать в полной мере лишь в индийских музыкальных фильмах, выпускаемых в так называемом Болливуде. Фильм «Мулен Руж!» снова сделал жанр мюзикла актуальным для современного западного и российского зрителя. К основным причинам его успеха можно отнести ироничное, деконтекстуализированное использование классики рок- и поп-музыки тех десятилетий, в которые сам жанр киномюзикла находился в «спячке» – 1960–1990-х. Так, в «Мулен Руж!» в действие вплетены песни таких исполнителей и групп, как Мадонна, «Queen» и «Nirvana». Генуинные особенности рок-музыки – аутентичность голоса певца, единство образа исполнителя и лирического «я» героя песни, – переносятся в этом фильме на исполнение музыкальных номеров актеры (включая таких популярных звезд, как Николь Кидман и Эван МакГрегор) поют сами за своих персонажей. Этот же прием был использован в «Стилягах»: музыкальные номера фильма базируются в основном на классических песнях полуподпольного советского рока 1980-х. Все эти песни, не смотря на большую разницу в стилистике (от гражданского пафоса «Скованных одной цепью» до стилизованных, скоморошных намеков на употребление наркотиков в «Человеке и кошке»), в эпоху своего создания относились к протестной контркультуре, и их успех не в последнюю очередь основывался на вызывающем противостоянии официозу и бездумным развлечениям в «разрешенном» музыкальном секторе. В «Стилягах», однако, как и в «Мулен Руж!», культовые песни оказываются вырванными из своего культурного контекста.

Основным деконтекстуализирующим приемом является аранжировка песен в легком, в основном танцевальном ретро-стиле, с использованием элементов рок-н-ролла и джаза. Это нарочито карнавальное, гротескное наложение музыкальных и культурных контекстов воспринимается зрителем в первую очередь, еще до того, как становится понятно, что текст в большинстве случаев тоже был изменен и подогнан под действие фильма. При этом не все песни

претерпели одинаково сильное изменение. В то время как «Человек и кошка» группы «Ноль» исполняется в фильме с оригинальным текстом и с сохранением двух главнейших стилистических особенностей оригинала – баяна и подчеркнуто грубого, разбитного вокала, «Восьмиклассница» группы «Кино» переработана музыкальным продюсером фильма Константином Меладзе и автором текстов Ольгой Ципенюк в самостоятельное произведение, текстово и музыкально довольно далекое от оригинала. В обоих случаях песня-первоисточник дополнительно деконтекстуализируется путем ее вpletения в новый для нее нарратив – сюжет фильма: «Человек и кошка» связывается с послевоенной семейной историей Мэлса, а «Восьмиклассница», будучи в оригинальной версии наивно-бесшабашной песней про любовь, перемещается в контекст горячих эротических сцен и карнавального калейдоскопа позиций из потрепанной брошюрки с «Камасутрой».

Одной из центральных сцен мюзикла является комсомольское собрание в институте, в ходе которого коллектив студентов под предводительством активистки Кати исключает Мэлса из комсомола. Непосредственно перед этой сценой фильм показывает нам неудачную попытку Кати соблазнить Мэлса, который на тот момент уже состоит в отношениях с Пользой. В результате политический пафос обвинительного выступления Кати, которое само по себе построено логично и даже в чем-то убедительно, прямолинейно обнажается как мотивированный исключительно личными, не имеющими отношения к политике и идеологии причинами. Музыкально эта сцена строится вокруг известного хита эпохи перестройки «Скованные одной цепью» группы «Наутилус Помпилиус». Эта песня, наряду с другими отечественными рок-хитами политической направленности, такими как «Поезд в огне» («Аквариум») или «Перемен!» («Кино») в переходный период 1980-х широко транслировалась по телевидению и радио и стала частью музыкальной культуры не только альтернативно настроенных рокерских кругов, но и практически всей страны. В тексте оригинальной версии песни содержатся метафорические намеки на многие, с точки зрения большинства слушателей, негативные стороны советской действительности: так называемую «уровниловку», угнетенное положение религии, скованность личной инициативы. В «Стилягах» текст и музыка куплета изменены: свои обвинения Катя зачитывает в стиле жесткого репа. Несмотря на то, что припев

«скованные одной цепью» оставлен в музыкальном плане почти без изменений и в целом этот номер сохраняет неумолимую механичность и холодную маршеобразность оригинала, смысл песни практически переворачивается: слова припева, звучавшие в оригинале обвинением советскому строю, в выступлении Кати превращаются в позитивную характеристику сплоченности комсомольских рядов.

На примере выступления Кати можно также проследить типичные для «Стиляг» визуальные средства: гиперболу, цитату, использование доступных и широко понятных символов. Противостояние индивидуалиста-одиночки (Мэлс) и давящей одинаковости коллектива (студенты в аудитории) показано плакативно: высоко зачесанные и напомаженные волосы и цветной галстук Мэлса ярко выделяются на общем сером (в буквальном, цветовом смысле) фоне остальных студентов. Здесь, как и в остальных сценах с участием стилига и «жлобов», эти две группы по цвету и стилю одежды отделены друг от друга намного сильнее, чем это было возможно в Москве середины 1950-х: стилиги одеты ярче, а «жлобы» серее, чем в реальности. Выступление Кати вызывает яркие ассоциации со сценой из музыкального фильма «Стена» (1982, Алан Паркер) с группой «Пинк Флойд», в которой главный герой Пинк выступает на митинге-концерте, сочетающем в себе почти все распространенные символы фашизма: истерический крик выступающего, заражающий своей разрушительной энергией зрителей в зале, черно-бело-красная символика, бритые головы, черная военная форма, насилие. И в то время как выступление Кати проходит по сравнению с выступлением Пинка более цивилизованно, намек на фашизм отчетливо прочитывается в ее кричащих интонациях и театральном выкидывании рук вперед, а также в механичном, «скованном одной цепью» раскачивании рядов со студентами. За спиной у Кати расположен большой портрет Ленина, позволяющий даже самому невнимательному зрителю понять кинематографический намек на близость сущностей фашизма и советского строя. Однако «Стиляги» как действительно массовый фильм, призванный доставлять эстетическое и интеллектуальное удовольствие разным целевым аудиториям, содержит также и цитаты, понятные скорее лишь знатокам советской визуальности: во время проигрыша перед третьим куплетом Катя сдержанно, хладнокровно, с прямой спиной выпивает стакан воды, копируя этим движения и язык тела на кинохронике выступлений

Сталина. Так, Сталин, небрежно вычеркнутый Мэлсом из своего имени в тот момент, когда он для своих друзей-стиляг становится просто Мэлом, возвращается и наказывает Мэла в образе Кати.

К явным, акцентированным цитатам в фильме можно отнести аллюзии на фильм «Цирк» (1936) Григория Александрова (сюжетная линия с рождением чернокожего младенца, сцена передачи его из рук в руки и заключительный эпизод с массовым маршем по улице), а также на документальные и художественные фильмы эпохи перестройки, «Взломщик», «Рок», «Йах-ха», «Легко ли быть молодым?», из которых заимствована эстетика изображения пестрой, замкнутой на себе тусовки «неформалов», своим провокативным поведением противопоставляющей себя средним советским обывателям.

Фигура Мэла частично ориентируется на саксофониста Алексея Козлова, чья молодость в кругу московских стиляг описана в первой главе книги «Рок в Союзе. 60-70-80-е...» известного музыкального критика Артемия Троицкого. Образ худенького, скромного Мэла с зачесанными наверх темными волосами имеет много общего с фотографией Козлова, размещенной на 11-й странице этой книги. Оттуда же, а именно из названия первой главы, было взято и рабочее название фильма – «Бути на костях».

«Стиляги» вышли в прокат в конце декабря 2008 года как новогодний развлекательный проект. Продюсер фильма Константин Эрнст очевидно надеялся повторить успех популярной серии телевизионных музыкальных скетчей «Старые песни о главном», в которой, как и в «Стилягах», известные песни прошлого инсценировались в новом контексте. Время выпуска фильма, однако, ознаменовалось не только всемирным кризисом банковских кредитов, но и новой эпохой широкого распространения сетевых технологий, с помощью которых (русскоязычные) пользователи всего мира могут не только обсудить фильм (в пик активности дискуссий в начале января 2009 года о «Стилягах» за одну неделю было написано около 4000 сообщений в блогах и социальных сетях), но и без труда нелегально скачать копию, подпольно снятую из кинозала. Для определенного сегмента зрителей, социальные связи и технические возможности Интернета заменили собой не только критику и рекламу фильма в СМИ, но и традиционные, легальные пути распространения кинопродукции.

Немаловажную роль в успехе «Стиляг» сыграла, вероятно, и относительно ненавязчивая идеологическая нагрузка фильма. В то время как российская кинопромышленность при поддержке государства выпускает большое количество прямолинейных патриотических фильмов о Великой Отечественной войне и лент о духовности и религии, «Стиляги» Валерия Тодоровского, наподобие развлекательных фильмов брежневского периода, дают зрителю возможность отдохнуть от уже слишком хорошо знакомой назидательности. Карнавальность и «бутафорскость» веселой, пестрой группы стиляг, мелодраматичность сюжета и обилие цитат из самых разных контекстов едва ли оставляют место для серьезного идеологического пафоса. Лишь заключительная сцена марша псевдоальтернативной молодежи по Тверской может отчасти восприниматься как политический призыв к единству России, выраженный, как известно, в названии правящей на момент выхода фильма партии. Мэлс в данном случае сам занимает место лидера, с прямой спиной ведущего за собой массы, что заставляет задуматься, насколько его позиция здесь отличается от выступления Кати на комсомольском собрании. Но и тут общая пародийность контекста (отсылка к финальному параду в фильме «Цирк»), а также перенос фокуса на личное счастье героев – хоть и влетенное в многотысячное ликование молодежи на фоне стен Кремля – подчеркивают жанровую принадлежность «Стиляг» к легкому, модному, развлекательному кино.

Литература

Троицкий, А. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е... – М., 1991.

Яндекс блоги: пульс блогосферы <http://blogs.yandex.ru/pulse> – поиск по ключевому слову «стиляги».

Статьи в русской версии Википедии <http://ru.wikipedia.org/> – «Стиляги_ (фильм_2008)» (с ссылками на отзывы и интервью в прессе), «Козлов_ Алексей_Семенович»

Сведения о составителях сборника и авторах статей

Составители

Екатерина Васильева. Родилась в Санкт-Петербурге. Живёт в Берлине, где занимается академическими исследованиями в области советского и постсоветского кино. Участвует в конференциях и научных сборниках, публикует статьи в культурно-политических журналах. Преподавала в Свободном университете (Берлин). В качестве кинообозревателя сотрудничает с профильными немецкими изданиями.

Никита Брагинский. Родился в Москве. Славист, музыковед, переводчик. Работал в Государственном музыковедческом институте в Берлине. Автор публикаций в российских и немецких журналах на тему советской музыки и культуры. Участвует в научных конференциях, выступает с публичными докладами. Живёт в Берлине.

Авторы статей

Барскова, Полина (Polina Barskova), Hampshire College, Amherst.

Биндер, Ева (Eva Binder), Universität Innsbruck.

Булгакова, Оксана (Oxana Bulgakowa), Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin.

Вельминский, Владимир (Wladimir Velminski), Humboldt Universität Berlin

Вил, Кэндис (Canduce Veal), The School of Slavonic and East European Studies, London

Вурм, Барбара (Barbara Wurm), Freie Universität Berlin.

Горных, Андрей, Европейский гуманитарный университет, Минск/Вильнюс

Гроте, Николь (Nicole Grote), Universität Konstanz

Дашкова, Татьяна, Институт европейских культур, Москва.

ДеБласио, Алиса (Alyssa DeBlasio), University of Pittsburgh

Денищик, Анастасия, Европейский гуманитарный университет, Минск/Вильнюс

Джонсон, Вида (Vida Johnson), Tufts University, Massachusetts

Дубровская, Ника (Nika Dubrovskaya), Berlin.

Жук, Ольга, Berlin.

Звонкина, Евгения (Eugénie Zvonkine), Université Paris 8

Климова, Ольга (Olga Klimova), University of Pittsburgh

Конде, Нэнси (Nancy Condee), University of Pittsburgh

Кристи, Иен (Ian Christie), Birkbeck University of London.

Кун, Мишель (Michelle Kuhn), University of Pittsburgh.

Ланге, Беттина (Bettina Lange), Freie Universität Berlin

Лапина-Красасок, Екатерина, Российский государственный гуманитарный университет, Москва

Лингсгаард, Ларс Фьорд Кристенсен (Lars Lyngsgaard), University of St Andrews

Лисюткина, Лариса, Freie Universität Berlin

Маккосланд, Джеральд (Gerald McCausland), University of Pittsburgh

Меллер, Олаф (Olaf Möller), Köln

Михалски, Милена (Milena Michalski), King's College London.

Морли, Рейчл (Rachel Morley), University College London

Норрис, Стивен М. (Stephen M. Norris), Miami University, Oxford, Ohio

Ньюбергер, Джоан (Joan Neuberger), University of Texas at Austin.

Прохоров, Александр (Alexander Prokhorov), The College of William and Mary, Williamsburg, Virginia.

Прохорова, Елена (Elena Prokhorova), The College of William and Mary, Williamsburg, Virginia

Ренфру, Аластер (Alastair Renfrew), University of Durham

Ритцер, Иво (Ivo Ritzer), Universität Mainz

Рогачевский, Андрей (Andrei Rogatchevski), University of Glasgow

Романова, Ольга, Москва.

Рулева, Наташа (Natasha Rulyova), The University of Birmingham

Скаков, Нариман (Nariman Skakov), Stanford University

Степанов, Борис, Государственный университет – Высшая школа экономики, Москва

Струков, Влад (Vlad Strukov), University of Leeds

Туровская, Майя, Москва.

Тэйлор, Ричард (Richard Taylor), Swansea University.

Уманова, Альмира, Европейский гуманитарный университет, Минск/Вильнюс.

Устогова, Вера, Пермский государственный университет

Федорова, Мила (Milla Fedorova), Georgetown University, Washington, DC.

Хапковская, Инна, Европейский гуманитарный университет, Минск/Вильнюс.

Хенниг, Анке (Anke Hennig), Freie Universität Berlin

Хенсген, Сабине (Sabine Hänsgen), Universität zu Köln
Хельгген, Штефан (Stefan Hölting), Universität Bonn
Хельцль, Сильвия (Sylvia Hölzl), Universität Innsbruck
Хикс, Джереми (Jeremy Hicks), Queen Mary, University of London
Хренов, Андрей (Andrei Khrenov), New York University
Чепмен, Эндрю (Andrew Chapman), University of Pittsburgh
Шварц, Маттиас (Matthias Schwartz), Freie Universität Berlin
Шишкин, Михаил, Universität Konstanz
Штиглеггер, Маркус (Marcus Stiglegger), Universität Mainz
Янгблад, Денис (Denise Youngblood), University of Vermont

Указатель имен

Абалов, Эдуард 195
Абдрашитов, Вадим 311, 365
Абрамов, Федор 241
Абуладзе, Тенгиз 358, **384-385**, **387-388**,
394, 472, 515
Авербах, Илья **307-310**
Адабашьян, Александр 526
Адамович, Алексей 379
Алейников, Моисей 55
Александр Македонский 117
Александров, Александр 490
Александров, Григорий 50, 68, 70, 108,
123, **127-128**, 170, 220, 490, 532
Алимпиев, Игорь 448
Аллен, Вуди 221
Ананишов, Алексей 408
Андрейченко, Наталья 327
Анемоу, Тони 520
Анненский, Исидор 122
Аннинский, Лев 401
Антониони, Микеланджело 333
Антонова, Ольга 433
Апрымов, Серик 406
Арабов, Юрий 408
Арендт, Ханна 231
Арлазоров, Марк 55
Арнхайм, Рудольф 77
Арнштам, Лев 198
Арсенов, Павел 307
Артемьев, Эдуард 328
Архангельский, Александр 443, 444
Арцибашев, Сергей 526
Асанова, Динара 16, 307, 317-320
Асеев, Николай 40
Аскольдов, Александр 88, **255-256**,
258
Ассманн, Алейда 376
Атанесян, Александр 364
Атвуд, Линн 310
Ахеджакова, Лия 322
Ахмадулина, Белла 227, 320
Ахматова, Анна 309
Бабель, Исаак 128, 255
Бабицкий, Борис 140
Бабочкин, Борис 115
Баильво, Донателла 266
Базильская, Лидия 253
Балабанов, Алексей 436, **458-462**, 474, 476,
483-484, 502, **517-521**
Балаш, Бела 278
Балаян, Роман **355**, **358-359**, 365
Барабаш, Екатерина 485
Баранов, Александр 406
Барнетт, Борис 39, 42, **104-108**
Барретт, Эндрю 258
Барт, Ролан 274, 457
Баршак, Павел 483
Басов, Владимир 211
Баталов, Николай 45, 72, 93, 182
Баталов, Алексей 182
Бауэр, Евгений **25-31**, 35, 60
Бауэр, Эмма 26
Бах, Иоган-Себастьян 299
Бахтин, Михаил 509
Бедный, Борис 207
Беклин, Арнольд 296
Бекмамбетов, Тимур **498-499**, 502,
516, 525
Бельи, Андрей 65, 484, 512
Беляев, Александр 370
Беньямин, Вальтер 77, 109, 341
Бергман, Ингмар 199, 297, 365
Бергсон, Анри 80
Бердяев, Николай 471
Берия, Лаврентий 130, 384

Беркеш, Шандор 488
Беркли, Басби 127
Берстин, Элен 312
Бертолуччи, Бернардо 328
Бертон, Тим 296
Бетховен, Людвиг Ван 118, 367
Биллингтон, Кевин 341
Биркенланд, Андерс 425
Бирман, Наум 260, 264
Бичевин, Леонид 517
Блейман, Михаил 106
Блок, Александр 65
Бляхин, Павел 244
Богатырев, Юрий 346
Богданов, Александр 318, 320
Боголюбов, Николай 106
Богомоллов 195, 196, 441, 445
Бодров, Сергей 416,
Бодров-мл., Сергей 460, 461
Божович, Виктор 253
Боймерс, Биргит 174, 244, 323, 445,
455
Бокаччо, Джованни 523
Бондарчук, Сергей 13, 184-188, 198,
216
Борисов, Олег 288, 366
Бортко, Геннадий 516
Брагинский, Эмиль 321
Брашинский, Михаил 237-238, 415
Брежнев, Леонид 284, 310, 393, 420
Брейгель, Питер 295, 300
Брессон, Робер 312
Брехт, Бертольд 526
Брик, Лиля 74
Бромберг, Константин 173
Брукс, Ричард 95
Брыльська, Барбара 322
Брэдбери, Рей 293
Брюхоненко, Сергей 370
Бугаев 403-405
Буденный, Михаил 246, 248

Булгаков, Михаил 131, 357, 376, 411,
499
Булгакова, Оксана 9, 376
Буддаков, Алексей 453
Бурляев, Николай 196
Бутусов, Вячеслав 460
Бухарин, Николай 47
Быков, Василий 314-315
Быков, Дмитрий 309
Быков, Ролан 171, 255-256, 258, 287, 307,
360-362, 364
Бычков, Виктор 453
Бэджем, Джон 390
Бюттнер, Тильман 468

Вагнер, Рихард 309
Вайль, Петр 193
Валлоне, Раф 182
Вампилов, Александр 358
Ванин, Василий 138
Варламов, Леонид 144
Василевская, Ванда 143
Васильев, Владимир 499
Васильева, Екатерина 173, 318
Васильева, Юлия 509
Васильевы (Георгий и Сергей) 115-119,
121, 185, 197
Васильчиков, Юрий 122
Вейдле, Владимир 63
Векслер, Юрий 319
Вдовина, Наталья 494
Венгеров, Владимир 122
Вендерс, Вим 208
Вержбицкий, Виктор 526
Веронин (см. Туркин, Валентин)
Вертинская, Марианна 225
Виноградская, Катерина 83
Вирилио, Поль 79
Висковский, Вячеслав 32
Вицин, Георгий 233, 238
Вишневская, Галина 526

Вишнякова, Мария 297
Вознесенский, Андрей 340
Войцик, Ада 147
Володин, Александр 523
Володарский, Эдуард 288
Врубель, Михаил 30
Вырыпаев, Иван 516
Высоцкий, Владимир 250, 252, 285

Габрилович, Евгений 277, 280
Гавронский, Александр 125
Газаров, Сергей 526
Гайдай, Леонид 233-237, 454
Ганелин, Вячеслав 367
Гардин, Владимир 11, 54-55, 57
Гарин, Владимир 492
Гармаш, Сергей 524-525
Гассман, Виторио 182
Гаухман-Свердлов, Марксен 406
Гафт, Валентин 173, 524
Геловани, Михаил 137, 158
Генис, Александр 193
Георгиевская, Анастасия 190
Герасимов, Сергей 64, 437
Гергиев, Валерий 470
Геринг, Герман 161
Герман, Алексей 287-289, 313, 358, 366,
374-377, 436
Герман, Юрий 288, 375
Герман-мл., Алексей 290
Германов, Сергей 101
Гессе, Герман 299
Гибер, Григорий 74
Гибсон, Мел 475
Гивенс, Джон 303-304
Гиллеспи, Дэвид 304
Гинзбург, Валерий 255
Гитлер, Адольф 147, 159, 161-162, 229-
231, 380, 478
Глазырин, Алексей 281
Говорухин, Станислав 402-403

Гоголь, Николай 63-67, 486
Годар, Жан-Люк 79, 109
Голдман, Эмма 54
Головская, Марина 429
Головин, Александр 30
Гольдштаб, Семен 137
Гончаров, Василий 21, 25, 136
Гончаров, Иван 345-348
Горбачев, Михаил 365, 384, 418, 472,
518
Горбунов, Алексей 526
Горен, Жан-Пьер 79
Горнунг, Лев 298
Горький, Максим 58, 95, 96, 111, 145,
146, 256, 360, 408, 413
Гофман, Эрнст-Теодор 67
Гоффман, Генрих 229, 231
Гращенко, Ирина 75
Гребенщиков, Борис 405, 419-421
Гребешкова, Нина 235
Гребнер, Георгий 53
Грибоедов, Александр 176
Гризодубова, Валентина 122
Гринько, Николай 196
Гриффит, Дэвид Уорк 330
Громов, Леонид 517
Громов, Михаил 517
Гроссман, Василий 255, 257-258
Грэффи, Джулиан 75
Гульценко, Виктор 425
Гурченко, Людмила 131, 169, 327,
356
Гюнтер, Ханс 121

Да Винчи, Леонардо 300
Давыдов, Владлен 164
Данелия, Георгий 171, 208, 210-212,
393, 396, 454, 485
Данильцев, Игнат 298
Данте Алигьери 188, 300
Дапкунайте, Ингеборга 443

Дарвин, Чарльз 370
Даревский, Захар 141
Двигубский, Николай 328
Де Сантис, Джузеппе 144, 182, 183
Делез, Жиль 79-80, 298
Делиев, Георгий 504
Демидова, Алла 504
Демьяненко, Александр 234-235
Джармуш, Джим 475
Джеймисон, Фредрик 262
Джексон, Питер 498
Дзига Вертов 54, 77-81, 94, 110-111, 188
Дисней, Уолт 128
Дитрих, Марлен 130-131
Добренко, Евгений 22
Добролюбов, Николай 345
Добронравов, Иван 492
Добротворский, Сергей 236, 450
Довженко, Александр 59, 86, 88-91, 98, 100, 144
Долинин, Дмитрий 319
Доннер, Вольф 312-313
Донской, Марк 60, 96, 143-145
Дорлеак, Дмитрий 132
Доронин, Иван 122
Достоевский, Федор 300, 315, 426, 484, 514, 519, 525
Дранков, Александр 21-25
Дрейден, Сергей 468
Дрейер, Карл-Теодор 196, 279
Друбич, Татьяна 403
Дружинина, Светлана 205
Дутин, Александр 132
Дудин, Михаил 320
Дунаевский, Исаак 128, 131
Дуров, Борис 336, 341-343
Дыховичный, Иван 131
Дюжев, Дмитрий 512
Евреинов, Николай 71
Евстигнеев, Евгений 218
Евтушенко, Евгений 365
Егоров, Юрий 241, 418
Екатерина II 460, 471, 485
Екельчик, Юрий 135
Ельцин, Борис 395, 472, 518
Еней, Евгений 66, 214
Еремеева, Антонина 64
Ермольев, Иосиф 28, 55
Ерофеев, Виктор 453
Есенин, Сергей 305
Ефремов, Иван 293
Ефремов, Михаил 526
Ефремов, Олег 324
Жаров, Михаил 93
Железников, Владимир 360, 364
Жигалов, Андрей 512
Жижек, Славой 161, 451
Жизнева, Ольга 133-134
Жуховицкий, Леонид 250
Жюль Верн 40
Зак, Марк 94, 122-125
Зайченко, Петр 438
Зайцева 241, 426
Заманский, Владимир 287, 409
Зархи, Натан 58, 195
Зацепин, Александр 233
Защипина, Наталья 147
Звягинцев, Андрей 478-481, 491, 492, 514-515, 523, 525
Зельдович, Александр 131
Зоркая, Нея 21, 35, 121, 125, 306, 338
Зонтаг, Сьюзан 70
Зубков, Валентин 177, 196
Зубкова, Елена 176
Зязиков, Мурат 527

Ибсен, Генрик 54
Ивакин (см. Эжк, Николай)
Иван Грозный 152, 154, 156, 213
Иванова, Нина 22, 147, 198, 199, 210, 280
Игнатенко, Александр 44
Изволова, Ирина 224, 227
Ильинский, Игорь 47, 169-170
Ильф, Илья 128
Ипполитов-Иванов, Михаил 21-22
Ихо, Арво 363
Кадочников, Валентин 151
Кадочников, Павел 328
Кадочников, Петр 408
Кадыров, Рамзан 527
Казанцев, Александр 293
Кайер, Кристина 122
Калатозов, Михаил 122, 180, 182-183, 198, 240
Калашников, Николай 237
Калнин, Юрий 141
Калюта, Вилен 358
Каплер, Алексей 64, 138-141, 198, 240
Каравайчук, Олег 254
Каралли, Вера 35
Карпыков, Арбай 406
Катаев, Валентин 47, 102, 128
Кенез, Питер 23, 162, 166
Кеосаян, Эдмонд 244
Керенский, Александр 137
Кертис, Майкл 342
Кидман, Николь 529
Килибаев, Бахут 406
Кинг, Генри 342
Киселев, Александр 401
Кичин, Валерий 478
Кларк, Артур 293
Кларк, Катерина 121-122, 216
Клейман, Наум 51
Клепиков, Юрий 240, 315
Климов, Элем 218-219, 221, 313, 329, 352, 354, 358, 379-382
Клушанцев, Павел 293
Княжинский, Александр 334
Ковалов, Олег 136
Коваль-Самборский, Иван 121
Козинцев, Григорий 53, 63, 65, 67, 86, 121, 213-214, 216-217
Козлов, Алексей 532
Козловский, Николай 21
Кольцатьев, Аркадий 169
Комар, Виталий 167-168
Комитас 274
Комолли, Жан-Луи 79
Кононов, Михаил 328
Конопкин, Юрий 453
Копалин, Илья 144
Копшоп, София 475
Коренева, Лидия 28-30
Корецкий, Василий 521
Кориа, Чик 490
Корнилов, Лавр 68
Коровин, Константин 30
Косинский, Ежи 381-382
Косматос, Джордж 344
Косматов, Леонид 121, 125
Костричкин, Андрей 64
Костоковский, Яков 233
Косых, Виктор 218
Кошко, Аркадий 504
Кравченко, Алексей 379
Кракауэр, Зигфрид 77, 79, 81, 230
Крамской, Иван 305
Кристи, Иен 47, 61
Крупская, Надежда 69
Крюков, Николай 101, 121
Кубрик, Стенли 293, 430, 475
Кувшинова, Мария 520
Кузнецова, Агния 219, 517
Кузнецов, Юрий 512
Кузьмина, Елена 107

Куинджи, Валентин 44
Кулешов, Лев 39-42, 50, 99, 233, 471
Кунин, Владимир 423
Куприянов, Сергей 453
Купченко, Ирина 308
Курсава, Акиро 196
Кутловская, Елена 485
Кушнирович, Марк 445
Куюнджич, Драган 80
Кырля, Иван 93
Кэмпбел, Томас 501

Лавриков, Андрей 317, 320
Лавроненко, Константин 492
Лагутич, Иван 138
Ладынина, Марина 164
Лазаратто, Маурицио 79
Лайус, Лейда 363
Лакан, Жак 451
Ланг, Фриц 49
Ланкастер, Берт 342
Ларсен, Сьюзан 252
Латтуада, Альберто 182
Лебедев, Николай Алексеевич 69
Лебедев, Николай Игоревич 474
Лебешев, Павел 282, 348, 406
Левтова, Марина 318, 320
Легошин, Владимир 96
Леду, Жак 42
Лейда, Джей 22-23, 41, 95, 229
Лейкин, Вячеслав 428
Лем, Станислав 293
Ленин, Владимир 68-69, 86, 94, 116, 118, 125, 137-142, 159, 230, 242, 258, 351, 420, 431, 445, 478, 528, 531
Леонов, Евгений 281-282
Лермонтов, Михаил 176
Лесневский, Дмитрий 492
Лесневская, Ирина 492
Летов, Егор 420
Ле Фану, Марк 126

Ливнев, Сергей 406
Линдер, Макс 40
Липовецкий, Марк 509
Литвинова, Рената 465-467, 504
Лобан, Сергей 515
Локтев, Алексей 208
Лондон, Джек 54, 386
Лопушанский, Константин 358, 389, 392
Лотман, Юрий 258, 484
Луков, Леонид 165, 197
Лукьяненко, Сергей 499
Лукьянов, Сергей 164
Лукьянчиков, Сергей 402
Луначарский, Анатолий 53-55, 60, 111, 113
Лунгин, Павел 438-441, 512, 514-515, 525
Лурманн, Баз 528
Лучко, Клара 164
Любимов, Павел 307
Любшин, Станислав 223, 250
Люмет, Сидней 390, 523, 524
Лярский, Алексей 145
Ляпедевский, Анатолий 122

Мадьянов, Роман 526
Майер, Николас 389
Майзель, Эдмунд 51
Майлстоун, Люис 108
Макаренко, Антон 93
Макарова, Инна 205
МакГрегор, Эван 529
Маккарти, Джозеф 144
Маклярский, Михаил 240
Маковецкий, Сергей 524, 525
Маковский, Константин 30
Максимов, Владимир 31, 32, 34
МакФайден, Дэвид 486
Малевиц, Казимир 79, 81
Малер, Густав 469
Малик, Теренс 382

Мангано, Сильвана 182
Маневич, Иосиф 160
Мансурян, Тигран 274
Мантеньи, Андреа 494
Мамин, Юрий 428-431
Мамонов, Петр 438, 512, 515
Марголит, Евгений 93, 96, 395
Марецкая, Вера 198
Маркер, Крис 109, 114
Маркс, Лаура 451
Марк Твен 468
Маслов, Владимир 448, 450, 451
Матвеев, Евгений 131
Мачерет, Александр 98-102, 121-123, 471
Маяковский, Владимир 40, 63, 69, 74, 210, 211, 220, 340, 431
Медведев, Александр 429
Медведкин, Александр 109-114
Мейерхольд, Всеволод 50, 65, 67, 154
Меладзе, Константин 530
Меламид, Александр 167, 168
Мельникова, Евгения 121, 123
Менакер, Леонид 370-372
Меньшиков, Олег 443
Меньшов, Владимир 336-337, 343, 413
Мериме, Проспер 53
Мережко, Олег 355, 358, 359
Месхиев, Дмитрий 453
Микаэлян, Сергей 359
Миндадзе, Александр 365, 366, 369
Миронер, Феликс 175, 178, 226
Миронова, Ольга 379
Митта, Александр 307, 336, 343
Михалков, Никита 208, 210, 254, 327, 345-348, 356, 358, 443-445, 485, 523-527
Михалков-Кончаловский, Андрей 196, 240-242, 266, 328-329
Михоэлс, Соломон 129
Мишарин, Александр 297
Мозжухин, Иван 31, 32

Моисеенко, Владимир 523
Морен, Эдгар 79
Моргунов, Евгений 233
Мордюкова, Нонна 255
Мороз, Юрий 426
Монастырева-Андселл, Елена 257
Москвин, Андрей 66
Муратов, Александр 250, 433
Муратова, Кира 227, 250-254, 308, 358, 416, 433-437, 503-506
Мурнау, Фридрих 67
Мэдден, Джон 173
Мэйн, Джулит 61, 75
Мюнстерберг, Вилли 55
Мялков, Андрей 322

Наджент, Фрэнк 141
Натансон, Георгий 463, 465
Нахапетов, Родион 312, 315
Недашковская, Раиса 255
Неймьшев, Алексей 478, 481
Некрасов, Николай 305
Низами, Абу Мухамед 274
Никитин, Федор 83, 84, 86, 87
Николаев, Константин 317, 320
Николай I 470
Николай II 470
Никулин, Юрий 233, 513
Ниренбург, Борис 293
Новиков, Тимур 132, 135, 136
Новотоцкий, Александр 523
Нолль, Дитер 382
Нугманов, Рашид 406
Ньюэлл, Ник 475

Овидий 124
Овчаров, Сергей 114
Овчинников, Вячеслав 196
Овчинникова, Лосьена 205
Озеров, Юрий 287
Окуджава, Булат 227, 281-284, 320

Олеша, Юрий 132, 135
Олтман, Роберт 472
Онэ, Жорж 28
Орбакайте, Кристина 361, 362
Орлов, Александр 343
Орлова, Вера 45
Орлова, Любовь 128, 130
Оруэлл, Джордж 518
Осепьян, Марк 281
Охлопков, Николай 138
Охлупин, Игорь 329
Оцеп, Федор 44

Пабст, Георг 108
Павел I 405
Пазолини, Паоло 395
Панфилов, Глеб 61, 276-279, 312
Палмер, Скотт 122, 124
Папава, Михаил 195, 196, 198
Папанов, Анатолий 281, 283
Параджанов, Сергей 271-275
Парамонова, Кира 96
Паркер, Алан 531
Пастернак, Борис 181, 216, 217
Пауэр, Тирон 341
Пахмутова, Александра 418
Пегова, Ирина 483
Пелешьян, Артур 328
Пенцлин, Эдуард 122
Перголезе, Перселл 299
Перестиани, Иван 27-31, 197, 244
Петр I 472
Петренко, Алексей 318, 526
Петрич, Влада 80
Петров, Владимир 198
Петров, Евгений 128
Пикассо, Пабло 65, 67
Пикфорд, Мэри 51
Пилихина, Маргарита 225, 227
Пиотровский, Адриан 60, 85,
Пиотровский, Михаил 468-469, 471

Пичул, Василий 414-416, 428, 448
Победоносцев, Юрий 307
Подобед, Порфирий 39
Погодин, Николай 83
Подниекс, Юрий 398-403, 416, 429
Полевая, Настя 458
Поленов, Василий 30
Полонский, Витольд 28-29, 31-32, 34-35
Полонский, Георгий 319
Полуян, Алексей 518
Поль, Павел 45
Польских, Галина 209
Попов, Гавриил 135
Попов, Валентин 223, 433
Попов, Сергей 433
Попова, Надежда 434
Попогребский, Алексей 488, 491
Пригов, Дмитрий 167, 168
Проклова, Елена 318, 319
Протазанов, Яков 28, 44-45, 47-48, 54,
122, 125
Прохоренко, Жанна 190
Прохоров, Александр 23, 162, 223-224,
310
Птушко, Александр 151, 233
Путачева, Алла 354
Пудовкин, Всеволод 39, 42, 58-60, 93, 108,
111, 258, 471
Пушкарев, Игорь 190
Пушкин, Александр 21, 175, 176, 210,
300, 320, 430, 431
Путин, Владимир 335, 501, 527
Пырьев, Иван 164, 166, 167, 169, 183, 233

Рабинович, Исаак 45
Радзинский, Эдвард 463
Раззаков, Федор 235
Райзман, Юлий 121-126, 139, 190, 277
Райли, Джон 101
Раскова, Марина 122
Рахманинов, Сергей 176, 348

Рахманова, Ольга 29, 34
Рене, Ален 180, 181, 196, 199, 200, 297
Рембрандт, Харменс ван Рейн 470
Рерберг, Георгий 241, 298, 334
Распутин, Василий 241, 315, 329, 350,
351, 354
Рифеншталь, Лени 70, 132, 135, 162
Рифкин, Беньямин 376
Робертс, Грэм 80
Родовик, Давид 472
Родченко, Александр 75
Рогожкин, Александр 174, 453-457,
473-477, 512
Розенель, Наталья 54
Розанцев, Николай 308
Ромашков, Владимир 21, 35
Ромм, Михаил 88, 101, 125, 137-141,
195, 229-231, 241, 281
Роом, Абрам 53, 72-75, 93, 132, 134-
136, 415
Росселини, Роберто 196
Ростоцкий, Станислав 131
Роу, Александр 96, 151, 233
Роуз, Реджинальд 523
Рота, Поль 88
Рудаков, Алексей 454
Рубенс, Петер-Пауль 470
Рубинчик, Валерий 336
Рузвельт, Франклин 143
Рунич, Осип 32, 34, 36
Румянцева, Надежда 204
Русланова, Нина 253
Русский, Сергей 453
Руссо, Жан-Жак 300
Руш, Жан 79
Рыбаков, Вячеслав 389
Рыбников, Николай 205
Рязанов, Эльдар 169, 170, 174, 183, 220,
321-323, 359, 363, 416, 429
Рязанцева, Наталья 308

Сааков, Юрий 174
Сабинский, Чеслав 32
Саввина, Ия 241
Савченко, Игорь 128
Садуль, Жорж 78, 89
Самойлов, Борис 320
Самойлов, Владимир 327
Самойлова, Татьяна 182-183
Самутина, Наталья 459
Сапунов, Николай 65
Сарсенов, Карин 424
Сартр, Жан-Поль 200
Сафонов, Всеволод 281
Саядян, Артур (Саят-Нова) 271
Свашенко, Семен 90
Свенская, Александра 435
Свилова, Елизавета 79
Свободин, Николай 138
Сегель, Яков 431
Сейфуллина, Лидия 93
Селезнева, Наталья 236
Сельянов, Сергей 515
Семенова, Людмила 72
Семерчук, Владимир 223
Семещ, Михай 183
Серебряков, Алексей 517
Сиверсен, Владимир 32
Сизов, Николай 329
Симов, Виктор 45
Сиривля, Наталья 485-486, 511
Скорсезе, Мартин 441, 459
Слободской, Морис 233
Смирнов, Андрей 234, 281, 284, 315
Смирнова, Дуня 483
Смирнова, Елена 26
Смирнова, Светлана 308
Смоктунувский, Инокентий 217, 298,
339
Соколов, Ипполит 60, 86,
Соколова, Любовь 241
Соколовская, Елена 140

- Сокуров, Александр 408, 410, 435-436, 448, 468-471, 478-482, 525-526
Соловей, Елена 347
Соловьев, Владимир 122, 307, 311, 312, 403, 406, 407
Соломин, Юрий 288, 327, 329
Солонищын, Анатолий 288
Солнцева, Юлия 45
Сорокин, Владимир 507, 508, 510
Сорокин, Вячеслав 311
Спилберг, Стивен 296, 381, 382
Стайтц, Ричард 310
Сталин, Иосиф 57, 85, 98, 111, 115, 119, 122, 123, 129, 139, 140, 154, 158-162, 166, 176, 182, 185, 188, 198, 201, 213, 223, 230, 242, 351, 374-377, 431, 445-447, 472, 531
Стеблов, Евгений 208
Стивенсон, Роберт 53
Стокер, Брем 53, 501
Столер, Александр 93, 180
Столяров, Сергей 130
Сторожева, Вера 463, 465, 466
Стоун, Оливер 459
Стоянов, Юрий 524, 527
Струтацкий, Аркадий 293, 389, 390, 408
Струтацкий, Борис 293, 389, 390
Струтачев, Семен 453
Судейкин, Сергей 65
Сулькин, Олег 521
Сурин, Александр 241
Сухоруков, Виктор 429, 512, 513
Сьодмак, Роберт 242
- Табачков, Олег 346
Таиров, Александр 55
Тарковский, Андрей 151, 195-200, 210, 227, 240, 241, 266-270, 292-301, 328, 331-335, 358, 381, 382, 391, 392, 408, 470, 490, 492, 513, 514
Тарковский, Арсений 298, 300
- Тати, Жак 235
Таубман, Джейн 254
Терехова, Маргарита 298
Тисса, Эдуард 50, 66, 68
Тихонов, Вячеслав 443
Тициан Вечелио 305
Тодоровский, Петр 75, 425, 428, 448
Тодоровский, Валерий 528, 533
Толстой, Алексей 21, 44-47,
Толстой, Лев 54-56, 434
Топоров, Владимир 484
Трауберг, Леонид 53, 63, 65, 121
Третьякова, Нина 45
Троицкий, Артемий 532
Трошин, Александр 310
Трофимов, Михаил 55
Трояновский, Виталий 186, 225, 227
Трунин, Вадим 281
Трюффо, Франсуа 490
Туманишвили, Михаил 344
Тургенев, Иван 28
Туркин, Валентин (псевд, Веронин) 30, 34
Туровская, Майя 216, 217
Тыквер, Томас 468
Тынянов, Юрий 64, 65
Тэйлор, Роберт 159, 162, 166
- Уайт, Пирл 41
Ужвий, Наталья 143, 145, 146
Уиддис, Эмма 505
Уолл, Жозефина 226, 228
Уринов, Яков 122
Урманов, Эскандер 409
Урусевский, Сергей 181, 182, 240
Уткин, Алексей 32
Учитель, Алексей 212, 422, 483-485
Уэллман, Уильям 95
- Файко, Алексей 44
Фарада, Семен 173
Федосеева-Шукшина, Лидия 318
- Федосова, Надежда 191
Фейад, Луи 42
Феллини, Федерико 297
Фердинандов, Борис 55
Фиггис, Майк 469
Филатов, Леонид 114
Филинов, Юрий 418
Филиппов, Федор 151
Финн, Константин 104
Флаэрти, Роберт 95
Флинн, Эррол 342
Фогель, Владимир 72
Фокин, Николай 223
Фомин, Валерий 243, 284, 286, 2 91
Фрюхтль, Йозеф 504
Фурманов, Дмитрий 115, 116
Фэрбенкс, Дуглас 51
- Хаапасало, Вилле 453
Хабенский, Константин 141, 229, 501
Ханин, Юрий 409
Ханютин, Юрий 232, 280
Харитонов, Дмитрий 32
Хаусманн, Рауль 88
Хашамова, Яна 455
Херцог, Вернер 477
Хилл, Уолтер 344
Хирохито 478
Хитилова, Вера 437
Хитрук, Федор 262
Хичкок, Альфред 236, 472
Хлебников, Борис 19, 488, 491
Хмелик, Мария 413
Холливелл, Джерри 483
Холодная, Вера 28-33, 35, 37
Хоппер, Эдвард 493
Хортон, Эндрю 48, 258, 415
Хохлов, Константин 32
Хохлова, Александра 39, 42
Хохлова, Екатерина 283, 285
Хофманн, Феликс 341
- Храпачев, Вадим 358
Хржановский, Илья 354, 507, 508, 510
Хрущев, Никита 151, 158, 166, 185, 226, 233
Худолеев, Иван 32, 33
Хуциев, Марлен 175, 178, 216, 223-227, 285, 359, 362
Хэйнс, Джон 167, 187
Цветаева, Марина 325
Цветков, Юрий 174
Церетели, Николай 44, 47
Цивьян, Юрий 23, 24, 33, 36, 80
Ципенко, Ольга 530
Цой, Виктор 404-406, 419, 421, 422
Цыганов, Евгений 483
- Чаадаев, Петр 300
Чайковский, Петр 413
Чапаев, Василий 115-120, 141, 185, 186
Чаплин, Чарльз Спенсер 40, 67, 114
Чардыньин, Петр 27, 32-37
Черненко, Мирон 145, 256
Черных, Валентин 336
Черняев, Евгений 196
Чехов, Антон 56, 300, 411
Чиаурели, Михаил 159-162, 198
Чиаурели, Софико 273
Чистяков, Александр 123
Чкалов, Валерий 122
Чубакова, Татьяна 402
Чулочкин, Юрий 201
Чурикова, Инна 276, 277, 280
Чухрай, Григорий 122, 257, 281
- Шагинян, Мариэтта 47
Шакуров, Сергей 327
Шапиро, Михаил 151
Шарман, Джим 428
Шахназаров, Карен 472

Шварценеггер, Арнольд 343, 344
 Шворин, Александр 182
 Шебакин, Виссарион 101
 Шевчук, Юрий 419
 Шекспир, Вильям 172, 173, 213, 214, 386
 Шелли, Мэри 53
 Шепитько, Лариса 251, 281, 289, 312, 313, 315, 316, 352
 Шилова, Елена 309
 Шишкин, Иван 305
 Шкловский, Виктор 41, 47, 60, 64, 73, 77-79, 81, 272
 Шнейдер, Евгений 151
 Шнитке, Альфред 255, 256, 281, 354
 Шнуров, Сергей 508
 Шолохов, Михаил 184
 Шостакович, Дмитрий 101, 135, 158, 367, 368
 Шпагин, Александр 284, 286
 Шпаликов, Геннадий 208, 211
 Шуб, Эсфирь 100
 Шуйдин, Михаил 233
 Шуйский, Юрий 136
 Шукшин, Василий 241, 255, 303-305
 Шумяцкий, Борис 111, 114, 121, 125, 138, 140
 Щетинин, Андрей 478
 Щукин, Борис 121, 125, 137-141
 Эбрехт, Ангелика 495, 497
 Эгерт, Константин 11, 53, 55
 Эджи, Джеймс 144
 Эндрю, Джо 258
 Эренбург, Илья 47
 Эрмлер, Фридрих 83-87, 98, 186, 198
 Эрнст, Константин 532
 Эйдельман, Натан 405
 Эйзенштейн, Сергей 41, 42, 49-52, 59, 63, 68-71, 78, 83, 86, 93, 98, 108, 111, 114, 138, 140, 152-156, 183, 186, 213, 230, 241, 258, 274, 437
 Эйсмондт, Виктор 147, 151
 Эйхенбаум 64
 Эжк (Ивакин), Константин 93-96, 302, 324
 Экстер, Александра 45
 Эльский, Владимир 35
 Эшпай, Андрей 363
 Юдин, Константин 100
 Юрчак, Алексей 167
 Юрнев, Ростислав 49, 211
 Юсов, Вадим 196, 208, 210, 270, 298
 Юткевич, Сергей 88, 98, 271
 Юфит, Евгений 448-449, 451
 Яковлев, Юрий 322
 Янгблад, Денис 75
 Янковский, Олег 355, 359
 Ямпольский, Михаил 376, 411
 Янушкевич, Регина 93
 Ясан, Эрнест 307

Указатель фильмов

Автомобиль, скрипка и собака Клякса (1974) 307
 Агония (1978, вып. 1985) 379
 А если это любовь? (1961) 190-194
 А зори здесь тихие (1972) 131
 Александр Невский (1938) 186, 187
 Александра (2007) 525
 Алиса (1990, США) 221
 Алитет уходит в горы (1949) 145
 Альба Регия (1961) 183
 Ангел (1967) 281
 Андрей Рублев (1969) 240, 266-270, 513, 514
 Анна (1951) 182
 Анна Каренина (1914) 54
 Антикиллер (2002) 513
 Арсенал (1929) 88
 Асса (1987) 311, 403-407, 422
 Астенический синдром (1990) 415, 433-438, 503
 Афоня (1975) 454
 Аэлига (1924) 44-48, 55
 Бакенбарды (1990) 428-431
 Баллада о солдате (1959) 198, 199
 Беги, Лола, беги (1998, Герм.) 468
 Бежин луг (1935-1937, вып. 1971) 138-139
 Белорусский вокзал (1971) 281-286, 315
 Битва за нашу Советскую Украину (1943) 144
 Блокпост (1998) 473
 Большая жизнь (1939) 165
 Борис Годунов 23
 Брат (1997) 458-462, 483, 502, 521
 Брат-2 (2000) 459, 502, 513, 521
 Брат героя (1940) 122
 Бриллиантовая рука (1969) 236, 425, 454
 Броненосец «Потемкин» (1925) 40, 49-52, 53, 60, 68, 88
 Валерий Чкалов (1941) 122, 123, 182
 В бой идут одни старики (1973) 264
 Великий гражданин (1938-1939) 83

Веревка (1948, США) 472
Вероятно, дьявол... (1977, Фр.) 312
Вертикаль (1967) 250
Весна на Заречной улице (1956) 175-179
Властелин Колец (2001-2003, Нов-Зел, США) 498
Власть Соловецкая (1988) 429
Влюбленный Шекспир (1998, Великобр.-США) 173
Влюблен по собственному желанию (1982) 359
В огне брода нет (1967) 276, 277
Военные игры (1983, США) 390
Возвращение (2003) 478, 492-497, 514, 523, 525
Война (2002) 474, 476, 521
Война и мир (1915) 54
Вокзал для двоих (1983) 359
Волга-Волга (1938) 170, 220
Волшебное зерно (1942) 151
Восемь с половиной (1963, Итал.) 297
Восхождение (1976) 289, 312-316
Время печали еще не пришло (1995) 515
Встречный (1932) 98
Второстепенные люди (2001) 504
Высокая награда (1939) 151
Высота (1957) 195

Гамлет (1964) 213-217
Гармонь (1934) 128
Голос (1982) 307
Голубой портрет (1976) 490
Горничная Дженни (1918) 122
Город Зеро (1988) 472
Горький рис (1949, Итал.) 182
Груз 200 (2007) 436, 458, 517-521
Груня Корнакова (1936) 96, 324

Два бойца (1943) 197
Два в одном (2007) 434
Двадцатый век (1976, Итал.-Фр.-Герм.) 328
Двадцать дней без войны (1977) 313
Два капитана (1955) 122
Два Федора (1959) 216
12 (2007) 522-527

Двенадцать разгневанных мужчин (1957, США) 523
12 стульев (1971) 454
2001: Космическая одиссея (1968, США) 296
Девушка без адреса (1958) 183
Девчата (1962) 201-207
Девятая рота (2005) 513
Девять дней одного года (1961) 262
Дезертир (1933) 469
Дела и люди (1932) 98-102, 122, 469
Деревня Утка (1975) 490
Деревянная комната (1995) 448-452
Дети века (1915) 35
Детство Горького (1938) 145
Дикая охота короля Стаха (1979) 336
Дикие мальчики дороги (1933, США) 95
Дитя большого города (1914) 25-26
Дневной дозор (2005) 498, 499
Дни затмения (1988) 408-412
Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен (1964) 218-222
Доктор Мабюзе (1922, Герм.) 41
Долгие проводы (1971) 251, 252, 308, 435, 437
Дом дураков (2002) 474
Дом под звездным небом (1991) 406
Дорогая Елена Сергеевна (1988) 311, 363, 416

Еще раз про любовь (1968) 463, 465

Жди меня (1944) 180
Железная пята (1919) 54
Женщина, которая поет (1977) 343
Жертвоприношение (1986, Швец.-Фр.-Великобр.) 296
Живет такой парень (1964) 305
Жизнь за жизнь (1916) 27-31
Жизнь с идиотом (1993)
Жила-была девочка (1944) 147-151
Жмурки (2005) 459, 513

Завещание профессора Доуэля (1984) 370-374
Заводной апельсин (1971, США)
Заговор обреченных (1950) 182
Замри, умри, воскресни (1989) 122

Западный фронт (1930, Герм.) 108
Застава Ильича (Мне двадцать лет) (1964) 223-228, 285
Затмение (1961, Итал.-Фр.) 333
Звезда (2002) 474
Звенигора (1927) 88
Земля (1930) 88-91
Зеркало (1974) 268, 297-301, 328
Золотой ключик (1939) 233
Золушка (1947) 151
Зоя (1944) 198

Иван (1932) 98, 100
Иван Васильевич меняет профессию (1973) 454
Иван Грозный (1945-1946) 93, 152-156, 213
Иваново детство (1962) 151, 195-200, 210
Игла (1988) 406
Игрок 472
Игры для детей школьного возраста (1986) 363
Иди и смотри (1985) 379-382
Идиот (2003) 516
Изгнание (2007) 492, 514
Интердевочка (1989) 423-427, 428, 448
Интриган (1935) 122, 123
Ирония судьбы, или с легким паром (1976) 174, 321-326
Искусственный разум (2001, США) 296
История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж (1966) 239-243
История одного преступления (1962) 262
Истребители (1939) 122, 123
Июльский дождь (1967) 362

Кабинет доктора Калигари (1920, Герм.) 41
Как закалялась сталь (1943) 145
Как я провел этим летом (2010) 491
Калина красная (1974) 302-306
Караул (1989) 453
Карнавальная ночь (1956) 169-174, 220, 321
Каток и скрипка (1960) 196, 299
Кашей Бессмертной (1944) 151
Киевские фрески (1965) 272
Кин-дза-дза! (1986) 393-398, 454
Ключ без права передачи (1976) 307, 317-320

Ключи от счастья (1913) 54
Кожа кино (2004, США-Нид.) 451
Коктебель (2003) 488-491, 516
Кольбельная (1937) 188
Комиссар (1967) 88, 255-259
Конек-Горбунок (1941) 151
Корона российской империи, или Снова неуловимые (1970) 248
Короткие встречи (1967) 250-254, 435, 437, 505
Красная жара (1989, США) 344
Красная пустыня (1964, Итал.-Фр.) 333
Красные дьяволята (1923) 197, 244
Красный корсар (1952) 342
Крейцера соната (1914) 54
Крестьяне (1934) 83
Круг (Долг и любовь) (1927) 125
Крылья (1966) 251, 316
Кубанские казаки (1949) 164-168, 183
Кукушка (2002) 473-477, 512

Легко ли быть молодым? (1987) 398-402, 403, 416, 429, 532
Ленин в Октябре (1937) 125, 137-141, 230
Летчики (1935) 120-126
Летят журавли (1957) 180-183, 198, 199
Лиссабонская история (1994, США) 208
Личная жизнь Кузьева Валентина (1967) 308
Любовь статского советника (1915) 35

Маленькая Вера (1988) 413-416, 428, 448
Мастер и Маргарита (2005) 516
Мать (1926) 53, 58-61, 93
Мать (1990) 61
Мать и сын 469
Машенька (1942) 123, 277
Медвежья свадьба (1925) 53-56
Мечты идиота (1993) 416
Мимино (1977) 393, 396, 454
Миражи (1916) 35
Мне двадцать лет (см. Застава Ильича)
Мозг Донована (1953, США) 372
Мозг, который не умрет (1962, США) 372

Мой друг Иван Лапшин (1984) **374-377**
Молчи, грусть, молчи (1918) 27, **32-37**
Монолог (1972) 307
Москва (2000) 131
Москва слезам не верит (1979) **336-340**, 343, 413, 425
Мулен Руж! (2001, Австрал-США) 528, 529

На Западном фронте без перемен (1930, США) 108
На следующий день (1983, США) 389
Настройщик (2004) **503-506**
Начало (1970) **276-280**
Наш честный хлеб (1964) 250, 253
Небо в алмазах (1999) 416
Небо Самолет, Девушка (2002) **463-467**
Небывальщина (1984) 114
Нежный возраст (2000) 122
Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков (1924) **39-42**, 63, 99
Неоконченная пьеса для механического пианино (1977) 358
Непокоренные (1945) 145, 146
Несколько дней из жизни И.И. Обломова (1979) **345-348**, 523
Неуловимые мстители (1966) **244-249**
Ностальгия (1983, Ит.-СССР) 296
Нибелунги (1924, Герм.) 49
Новые приключения неуловимых (1968) 248
Новый Гулливер (1935) 151
Ночной дозор (2004) **498-502**, 516, 525
Ночь (1960, Итал.-Фр.) 333
Ночь и туман (1955, Фр.) 199

Обломок империи (1929) 83-87
Обыкновенный фашизм (1965) 141, **229-232**
Объяснение в любви (1977) 307
Одинокое плавание (1986) 344
Одиссея капитана Блада (1935, США) 342
Окраина (1933) **104-108**
Октябрь (1927) **68-71**, 140, 223
Олимпия (1938, Герм.) 132, 135
Она защищает Родину (1943) 186, 187, 198, 199
Они шли на Восток (1964, СССР-Итал.) 183
Оно (1989) 111

Опасный свет на краю земли (1971) 341
Операция «С Новым годом» (1996) 174, 453
Операция Б1 и другие приключения Шурика (1965) **233-238**
Освобождение (1969-1971) 287
Особенности национальной охоты (1995) **453-457**
Особо важное задание (1981) 131
Особое мнение (2002, США) 296
Остров (2006) **512-516**, 525
Отель (2001) 469
Отец и сын (2003) 478-482
Ох, уж эта Настя! (1971) 307

Падение Берлина (1949) **158-162**, 198, 199
Панцирь (1990) 448
Папа, умер Дед Мороз (1991) 448, 450
Парад планет (1984) **364-369**
Первый учитель (1965) 240
Первый эшелон (1955)
Перемена участи (1987) 435
Персона (1966, Швец.) 297
Песнь торжествующей любви 28
Пес-призрак (1999, Фр.-Герм.-Сша-Яп.) 475
Пираты XX века (1979) 336, **341-344**
Письма мертвого человека (1986) **389-392**
Письмо в Америку (1999) 504
Пламя неба 28
Планета бурь (1961) 293
Плюмбум, или Опасная игра (1986) 311
Позабудь про камин, в нем погасли огни (1917) 27, 35
По закону (1926) 42
Познавая белый свет (1978) 435, 505
Покаяние (1986) **384-387**, 394, 472, 515
Полеты во сне и наяву (1982) **355-359**, 365
Понизовая вольница (см. Стенька Разин)
Последний человек (1924, Герм.) 67
Последний поезд (2003) 290
Похождения Октябрины 63
Привидения 54
Приключение (1960, Итал.-Фр.) 333
Проверка на дорогах (1971) **287-291**, 313
Прогулка (2003) 212, **483-486**

Прорва (1992) 131
Простая история (1960) 241
Простые вещи (2007) 491
Про уродов и людей (1958) 458, 483
Прошлым летом в Мариенбаде (1961, Фр-Итал.) 297
Прощание (1982) 313, 315, 329, **350-354**
Птицы большие и малые (1966, Итал.) 395
Путевка в жизнь (1931) **93-96**, 302
Пыль (2005) 515
Пятый океан (1940) 122
Пять вечеров (1979) 254, 523

Радуга (1943) **143-146**
Разбирая Гарри (1997, США) 221
Разбудите Мухина! (1967) 431
Разгром немецких войск под Москвой (1942) 144
Разжалованный (1980) 408
Раскрашенная птица (1965) 381
Реальная любовь (2003, Великобрит.) 475
Робин Гуд (1922, США) 51
Родня (1982) 358
Рождение нации (1915, США) 330
Рок (1988) **418-422**, 484, 532
Русский ковчег (2002) **468-472**
Рэмбо: Первая кровь, часть II (1985, США) 344
Свобода – это рай (1989) 416
Свободное плавание (2006) 491
Сволочи (2006) 364
Сказка любви дорогой 32, 33
Сибириада (1978) 327-330
Система предосторожности (1964, США) 390
Скорбное бесчувствие (1983) 408
Соблазн (1987) 311
Соль Сванетии (1930) 182
Солярис (1968) 293
Солярис (1972) 268, **292-296**, 358
Солярис (2003, США) 294
Спасатель (1980) 307
Спасти рядового Райана (1996, США) 381
Среди серых камней (1983) 433, 435
Сталинградская битва (1949) 198, 199

Сталкер (1979) 268, **331-335**, 358, 392
Старый Новый год (1980) 174, 324
Стачка 42, 49, 68
Стена (1982, Великобрит.) 531
Стенька Разин (1908) **21-26**
Степень риска (1968) 307
Стиляги (2008) **528-532**
С тобой и без тебя (1973) 312
Сто дней после детства (1975) 307, 403
Страсти Жанны д'Арк (1928, Фр.) 279
Строгий юноша (1936) **133-136**
Счастье (1934) **109-114**
Судьба человека (1959) **184-188**, 198, 216

Тайм-код (2000, США) 469
Так жить нельзя (1990) 402
Такси-блюз (1990) **438-441**, 512
Таксист (1975) 441
Тит, или Сказка о большой ложке 111
Тихие страницы 469
Токио-Га (1985, США-ФРГ) 208
Точка, точка, запятая... (1971) 307
Третья Мещанская (1927) **72-76**, 93, 134, 415
Третья планета 473
Три истории (1997) 434, 503, 505
Триумф воли (1935, Герм.) 70
Трудности перевода (2003, США) 475
Ты и я (1972)

Увлеченья (1994) 435, 503, 505
У камина 27
У крутого яра (1961) 433
Унесенные ветром (1939, США) 330, 443
У тихой пристани (1958) 195
Утомленные солнцем (1994) **443-447**

Хиросима, моя любовь (1959, Фр.-Яп.) 180
Холодно-горячо (1971) 308
Хроника пикирующего бомбардировщика
(1967) **260-264**

Царь Эдип (1967, Ит.) 395, 396
Цвет граната (1970) 271–275
Цирк (1936) 123, **128-131**, 173, 532, 533

Чапаев (1934) **115-119**, 121, 185, 186, 197, 223, 336
Чарли и шоколадная фабрика (2005, США) 296
Чародеи (1982) 173
Чекист (1991) 453, 473
Человек без тела (1957, США-Великобр.) 372
Человек с киноаппаратом (1929) **77-81**
Черная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви (1989) 406
Черный лебедь (1942, США.) 342
Чергово колесо (1926) 42, 63
4 (2006) 354, **507-511**
Четыреста ударов (1959, Фр.) 490
Чистое небо (1961) 122
Чувствительный милиционер (1992) 250, 503
Чужие письма (1975) **307-311**
Чучело (1983) **360-364**

Шагай, Совет (1926) 77
Шестая часть мира (1926) 79
Шинель (1926) 63–67
Школьные джунгли (1955) 95
Шоу ужасов Рокки Хоррора (1975, Великобр.–США) 428
Шут (1988) 363

Щит и меч (1968) 250

Эйфория (2006) 516
Экипаж (1980) 336, 343
Энтузиасты (1930) 94
Эта веселая планета (1973) 174

Юность Максима (1934) 121

Я шагаю по Москве (1963) 171, **208–212**, 393, 485