

КИНО

В

МЕНЯЮЩЕМСЯ

МИРЕ

СБОРНИК

СТАТЕЙ

К ГОДУ КИНО В РОССИИ

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЗНАНИЯ



Коллектив авторов

**Кино в меняющемся
мире. Часть первая**

«Издательские решения»

авторов К.

Кино в меняющемся мире. Часть первая / К. авторов —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-834252-3

«Кино в меняющемся мире» — книга размышлений о значимых вехах истории киноискусства, оказавшегося любимым детищем XX века и, одновременно, заложником изменений, начавшихся тогда и продолжающихся до сих пор. Вопросы эстетики и этики в кино неотделимы от истории технологий и логики социокультурного развития общества. На страницах сборника, подготовленного сотрудниками сектора Медийных искусств ГИИ, прошлое вступает в диалог с настоящим, намечены контуры будущего, которое немислимо без кино.

ISBN 978-5-44-834252-3

© авторов К.
© Издательские решения

Содержание

Редакторское введение	7
I. Власть культуры и культура власти	9
Анри Вартанов	9
Юрий Богомолов	32
Владимир Мукусев	78
II. Возвращаясь к истокам	124
Людмила Сараскина	124
Екатерина Сальникова	164
Виолетта Эвалльё	209

Кино в меняющемся мире

Часть первая

Редактор, корректор Кристина Гизатулина

Редактор Дарья Журкова

Редактор Игорь Осипов

Редактор, бильд-редактор Кристина Земель

Редактор, бильд-редактор Лазарина Кучменова

Бильд-редактор, дизайнер обложки Юрий Токмаш

Ответственный за юридическое сопровождение Диана Пириева

ISBN 978-5-4483-4252-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero



Фото: Андрей Уродов

« [Возможности кино] заключаются в его уникальной способности выразить волшебное, чудесное, сверхъестественное естественными средствами и с несравненной убедительностью»

Ганс Абель

Редакторское введение

Сборник статей «**Кино в меняющемся мире**» его авторы, сотрудники Государственного института искусствознания, изначально предполагали выпустить в 2016 году, который в России идет под знаком «Года кино». Мы не могли не присоединиться к данной идее – и выпускаем в свет этот сборник, чтобы каждый читатель смог найти в нем интересное именно ему и открыть мир кинематографа для себя с новой стороны.

Все авторы сборника являются не только учеными, но и практиками, увлеченными, помимо кино, каждый своей сферой (подробно о каждом авторе вы сможете прочитать во вступлении перед их статьями). Когда авторы прислали нам свои материалы, мы поняли, что одной книжки будет недостаточно. Именно по этой причине сборник разделен на две части по тематическо-временному принципу.

В первой части, которую вы сейчас открыли, мы разместили статьи, посвященные взаимоотношениям отечественной культуры (кино) с властью. А именно: вопросам регулирования, цензуры и кризисам непонимания. Помимо этого, в данную часть вошли исследования об истоках отечественного и мирового кинематографа. В них раскрываются такие темы как: взаимосвязь Льва Толстого с кино, появление и укоренение образов монстров в фильмах, а также приемы монтажа знаменитого режиссера-документалиста Дзиги Вертова.

Первый раздел «Власть культуры и культура власти» представлен тремя статьями, рассматривающими кинематограф (и не только) через призму политики.

Анри Вартанов в своей статье «**Власть, художник, фильм**» обращается к изданному четверть века назад сборнику сектора «Художник и власть». Автор рассказывает, приводя в качестве иллюстраций множество документов, о поворотном кризисном моменте в истории отечественной культуры XX века (и кинематографа в том числе) – об Октябрьской революции 1917 года и о первых годах становления советской власти.

Юрий Богомоллов развивает начатую коллегой тему и в статье «**Смены вех**» проходимся уже по всей истории советского кинематографа, опираясь на три ключевые точки: революцию, «оттепель» и «перестройку», используя в качестве примеров большое разнообразие художественного материала.

Завершающий этот раздел Владимир Мукусев делится с читателями своим личным опытом работы в кино и на телевидении. На счету автора – подготовка фильма про Афганистан в период войны, а также проведение телемостов между СССР и США. В статье «**Две полки общего вагона**» анализируется цензура, складывавшая на полки кино- и телепроизведения, определяются особенности чиновничьего контроля в этих двух сферах экранного искусства.

Второй раздел с говорящим названием «Возвращаясь к истокам» также вмещает в себя три статьи, которые повествуют о первой вехе кинотворчества.

Людмила Сараскина открывает этот раздел статьей про классика русской литературы и его различные связи с зарождающимся в те годы кинематографом. «**Лев Толстой в раннем российском кинематографе**» раскрывает несколько линий: Толстой как герой одних из первых документальных фильмов, Толстой как возможный первый литератор-сценарист, Толстой как зритель и, конечно, Толстой как вдохновитель на создание лучших фильмов.

Следующая статья «**XX век начинается. Образ „монстра“ и „монструозности“ в западном кино**» погружает нас в совсем иную тематику, которая может быть понятна и интересна даже очень молодым читателям. Ее автор Екатерина Сальникова использует подробный обзор кинофильмов, чтобы показать, как появились и эволюционировали различные мифические и фантастические существа на экране.

Заключительная в этом разделе и первой части статья Виолетты Эвалльё **«Полиэкранный монтаж в фильмах Дзиги Вертова»** раскрывает понятия и принципы использования такого необычного в то время приема монтажа. Автор привлекает в качестве материала исследования работы классика отечественного и мирового документального кинематографа Дзиги Вертова, чей фильм «Человек с киноаппаратом» признаётся многими лучшим в своем жанре.

Кино, как лакмусовая бумажка истории, проявляет на киноплёнке то, что происходит в стране и мире, что меняется, а что остается неизменным. Пополнить свои знания и представления о кинематографе вы сможете, прочитав первую часть данной книги. Не менее увлекательные статьи ждут вас и во второй части.

За помощь в создании этой книги мы благодарим Анну Новикову, Дарью Журкову (они также являются авторами, материалы которых представлены во второй части) и Юлию Бернштейн за консультацию в сфере авторских прав.

Приятного чтения!

I. Власть культуры и культура власти

Анри Вартанов

•

Власть, художник, фильм



Вартанов Анри Суренович – доктор филологических наук, профессор, зав. сектором медийных искусств ГИИ, телеобозреватель журнала «Журналист».

Об авторе

Сфера интересов: специфика отдельных видов искусства: кино, телевидение, фотография, их выразительные средства, взаимоотношения друг с другом.

«Оказавшись вместо ВГИКа, о котором мечталось, на журфаке МГУ, я случайно, во время Недели итальянского кино, которая проходила в „Ударнике“, увидел новый фильм „Дорога“ неизвестного у нас Феллини. Потрясли не только актеры и история, ими разыгранная, но и мощно проведенная в ленте фаталистическая идея веры, построенной на христианском приятии сущего. Для моего комсомольско-атеистического сознания это стало форменным шоком. Выйдя после сеанса на улицу, я долго бродил под порывами мокрого снега и никак не мог пойти домой. Хотя „Ударник“ находился в нашем доме, и мой подъезд соседствовал с его кассами».

Ключевые слова: #СССР #контроль #искусство #культура #кинематограф #цензура #Луначарский

Осенью 1991 года, вскоре после того, как в СССР была подавлена попытка государственного переворота членами ГКЧП, началась более энергичная, нежели прежде, декоммунизация страны. Тогда она, прежде всего, выглядела в форме десталинизации, начатой в стране еще в 1956-м, на XX съезде КПСС, но затем довольно быстро свернутой в связи с переменами в политическом руководстве страны.

В те дни в коллективе сектора Художественных проблем средств массовой коммуникации Государственного института искусствознания (тогда в течение очень короткого времени он носил название Российского института искусствознания) возник замысел сборника статей, который был создан очень быстро, и уже в следующем, 1992-м, увидел свет.

Сборник назывался «Художник и власть»¹, он был опубликован в Институте, тиражом всего в 100 экземпляров, без каких-либо внешних свидетельств того, что это – полноценное издание, имеющее свои права и данные, позволяющие ему присутствовать и в Книжной палате страны, и в Государственной библиотеке, и в других крупных книжных собраниях, – наших и иностранных. Говоря иными словами, труд сектора был опубликован, фактически, на правах рукописи, посему и не стал в ту пору фактом нашей профессиональной, искусствоведческой, и, шире, художественной жизни. Хотя, казалось бы, по заключенному в нем историко-теоретическому материалу и уровню анализа сложных культурных и художественных процессов имел на это все основания.

Хотелось бы тут, прежде всего, вспомнить и по достоинству оценить труд участников вышедшего в свет четверть века назад сборника. Прежде всего, инициатора всего издания, редактора-составителя книги покойного А. И. Липкова, ушедших из жизни его авторов В. М. Жидкова, В. И. Михалковича, А. А. Шереля, а также ныне, к счастью, здравствующих, бывших и нынешних сотрудников сектора Медийных искусств Государственного института искусствознания (так он теперь называется) Ю. А. Богомолова, М. А. Кушнировича, В. Т. Стигнеева, нашего коллегу из тогдашнего сектора эстетики (теперь он представляет сектор массовых видов искусства) Н. А. Хренова.

Вспоминаем об этом труде потому, что тематика его продолжает быть актуальной, она выглядит далеко не исчерпанной одной книгой, тем более, оказавшейся в положении, когда она стала, фактически, недоступной сколько-нибудь широкому кругу читателей. Наш сборник, яркий не только по составу авторов, но и по представленному в нем, подчас уникальному, материалу (архивные публикации, тексты из недавнего спецхрана, готовящиеся к изданию рукописи, малоизвестные книги зарубежных исследователей, мемуары участников реальных событий и др.), всерьез претендовал на то, чтоб стать началом откровенного разговора о самых сложных и болезненных проблемах отечественного искусства минувшего, двадцатого века.

Он без всяких обиняков, с искренними чувствами авторов, где каждый ощущал себя не только исследователем, но и гражданином, рассказывал о кричащих, сложнейших противоречиях развития искусства в годы советской власти. Забегая вперед, скажем, что разговор о трагических аспектах развития отечественной художественной культуры XX века, столь необходимый для судеб нашего искусства прошлого и настоящего, по существу, по причине целого комплекса разных обстоятельств, о которых тут нет возможности говорить в подробностях, – у нас, не только в секторе, но и в институте (и, рискну добавить, в нашей искусствоведческой науке, в целом), к большому сожалению, так и не состоялся.

Особое место в книге занимали вопросы цензуры. Авторы статей, специально посвященных ей (А. Шерель «Не должно сметь... Из истории советской цензуры»; В. Жидков «К истории театральной цензуры в СССР»), в подробностях показывали и анализировали не только политическую природу советской/партийной цензуры, но и ее повседневную прак-

¹ Художник и власть. М., Российский институт искусствознания, 1992.

тику в разных видах искусства. Приводимые в их работах факты производят сильное впечатление. Не только, полагаем, потому, что уже в ходе перестройки, которая началась в стране с середины 1980-х, цензура постепенно отмирала, – сначала в прессе (вспомним публикации тех лет в журнале «Огонек» и газете «Московские новости»), а затем и во всех видах художественного творчества. На подходе, к тому же, в ту пору уже был новый, немислимый прежде, российский Закон о печати, где принципиальный запрет на любую цензуру был записан, как основополагающий, в специальной статье.

Еще одной сквозной темой, поставленной и исследованной в сборнике, – в отличие от цензуры, о ней мало что можно найти в отечественной искусствоведческой науке, – стала деятельность творческих союзов отдельных видов искусства, создаваемых властью в стране, начиная с 1930-х годов, когда, вслед за образованием союзов архитекторов (1932) и композиторов (1932) был с размахом проведен Первый, учредительный, съезд Советских писателей (1934), объявивший о главной цели всех форм творчества, – о методе социалистического реализма.

На примере одного из последних по времени появления в стране творческих союзов – Союза кинематографистов СССР (1957) – в сборнике, в статье А. Липкова, выразительно названной «Испытание пряником», проведен подробный анализ тех средств, которые, на примере кинематографического союза, использовались властью для того, чтоб во всех этих творческих объединениях руками представителей самих творцов, руководителей союза, достигались угодные ей чуждые истинным идеалам искусства политические цели.

В книге, в отличие от принятых в науке щадящих правил, говорится не только о людях, покинувших наш мир, и не только о давних, ставших уже далекой историей, событиях. В ней называются также некоторые имена здравствующих в дни выхода издания в свет видных кинематографистов, еще недавно занимавших руководящие должности в кинематографическом творческом союзе, резко переменившем свой политический облик после V съезда Союза кинематографистов СССР, прошедшего в столице весной 1985-го года. И приводятся конкретные факты их неблагоприятной деятельности, далеко не самой полезной для коллег и, шире, для отечественной художественной культуры.

Кому-то подобная беспощадная откровенность может показаться не слишком лояльной, возможно даже жестокой по отношению к конкретным людям, тем более, продолжающим жить на этом свете, – но, как говорится, истина дороже. Для того чтобы общество (и, в особенности, будущие его поколения) знало своих «героев» поименно, чтобы могло по достоинству оценить их деяния, нужна полная, исчерпывающая честность в осмыслении и оценке поступков функционеров в области советской художественной культуры, – даже, если они «по совместительству» были не лишены творческих способностей, а то и настоящего таланта, являлись порой авторами ставших всенародно признанных, обретших статус отечественной киноклассикой произведений искусства.

Значительно меньше внимания в сборнике уделено такой важной стороне взаимоотношений власти с людьми искусства, как создание первой правил и узаконений, касающихся для вторых условий в процессе художественного творчества. Декларируемые как воплощение заботы об искусстве, подавляющее большинство законов, постановлений, решений и т. д., на самом деле, становились очередной удавкой на шее авторов, очевидным ущемлением их творческой свободы. Власть в подобного рода документах от года к году, от одного документа к другому, задавала деятелям искусства все более строгие, подчас даже невероятно жесткие правила игры, а проверять их соблюдение и беспощадно реагировать в тех случаях, когда они исполнялись не так, как было ей угодно, поручалось чиновникам от литературы и искусства. Те, будучи почти всегда не слишком компетентными в творческих вопросах людьми, с удивительной легкостью и жестокостью выполняли, как тогда принято было говорить, «указания партии и правительства».

Советская власть за годы своего существования создала разветвленную по положенной в ее основу структуре уникальную вертикаль руководства художественной культурой, не озаботившись всерьез подготовкой достаточно квалифицированных кадров для подобной непростой работы. Впрочем, в этом тоже можно узреть далеко идущий замысел: несведущему в творческих вопросах человеку легче совершать расправу над художником, нежели тому, кто хоть немного понимает, что такое искусство. Наряду с правительственными и государственными органами (народные комиссариаты, позже министерства, а также отделы в составе Советов всех уровней, начиная с самого низкого, районного и кончая Верховным Советом страны), в нее входила не менее, а, на деле, даже, гораздо более влиятельная, столь же разветвленная, универсальная, пронизывающая все территориальные образования от самых небольших поселков до крупных городов, от райцентров до столиц союзных республик, – система партийной, коммунистической власти.

Поначалу литература и искусство входили в структуру партийных органов в качестве части (секторов, подотделов и т. д.) отделов агитационно-пропагандистской работы. Позже художественная культура удостоилась чести быть представленной в структуре Центрального Комитета КПСС специальным Отделом культуры. Разные виды искусства имели внутри этих подразделений партийной власти своих ответственных руководителей-кураторов, которые не только наблюдали за тем, что происходит в творческой среде, но и регулярно выдавали свои настойчивые, обязательные для неукоснительному исполнению рекомендации, – не только устные, но и письменные, от обычных циркуляров до специальных Постановлений партийных органов разных уровней, вплоть до ЦК ВКП (б) – КПСС, – используя для их продвижения в жизнь подчиненные им партийные структуры, имеющиеся не только во всех учреждениях культуры, но и в творческих организациях (театры, киностудии, филармонии, союзы и т. д.), а также даже в высших государственных или правительственных институтах, – вроде Наркомпроса или Минкульта.

Разные виды искусства пользовались не одинаковым вниманием со стороны власти. Она выстраивала не прокламируемый открыто, но достаточно очевидный ранжир в зависимости от влияния вида искусства на массовую аудиторию. Его возможности формирования сознания миллионов людей, агитационной и пропагандистской силы. Кинематограф очень скоро занял лидирующее положение среди муз: донесенная до нас первым Наркомом просвещения ленинская формула «из всех искусств для нас важнейшим является кино»² на долгие годы стала определяющей в деле построения и развития партийной и государственной политики в области художественной культуры.

Нынешние исследователи отечественной культуры нередко объясняют особое положение киноискусства в новейшей истории нашей страны, в особенности, в 1930—1940-е годы, тем, что к этому виду искусства питал очевидную слабость Иосиф Сталин. Немало написано о том, как отец народов повседневно следил за развитием этого вида творчества, уделял ему особое, ни с чем не сравнимое внимание, – не только по много раз пересматривая во время ночных сеансов любимые ленты, но и активно участвуя в их создании, начиная от рекомендаций при составлении тематических планов производства будущих кинокартин и кончая въедливыми редакторскими замечаниями и конкретными поправками (естественно, безропотно принимаемыми авторами) по готовым фильмам.

² Цит. по: Луначарский А. В. Беседа с В. И. Лениным о кино. // Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., 1963. С. 124.



Чапаев (Борис Бабочкин), Петька (Леонид Кмит),
«Чапаев», 1934. Авторы: режиссеры и сценаристы Георгий и Сергей Васильевы; сценаристы Анна Фурманова, Дмитрий Фурманов; композитор Гавриил Попов

Именно при Сталине – и, кажется, по образцу, им представленному – сложилась система редакторского сопровождения каждого снимающегося на советских киностудиях произведения. В аппарате не только каждой из киностудий, но и Госкино (или киноглавка, когда кинопроизводство входило в структуру Министерства культуры СССР) был немалый штат редакторов, которые курировали производство каждой ленты, – от темплана до чистового монтажа готового фильма, осуществляя, наряду с профессиональными функциями, откровенно-цензурные, позволяющие не пропустить сквозь сито требований и замечаний что-либо, похожее на инакомыслие.

Поэтому, наверное, взаимодействие власти и творчества в области кинематографа стало наиболее показательным для той проблемы, которой посвящена нынешняя коллективная работа сектора Медийных искусств, обратившегося к исследованию проблем киноискусства.

Вместе с этим, через четверть века, снова встает непростая тема: Художник и Власть.

Художник и власть

Уже в первые дни после переворота большевики выпустили Декрет об учреждении Государственной комиссии по просвещению. Он был опубликован 12 ноября 1917-го в «Газете Временного Рабочего и Крестьянского Правительства»³ и подписан Народным комиссаром по просвещению Анатолием Луначарским, Председателем Совнаркома Владимиром Ульяновым (Лениным) и Секретарем Совета Николаем Горбуновым. Имена подпи-

³ Культура в нормативных актах советской власти. 1917—1922., М., 2009. С. 20—22.

савших документ, что немаловажно, стояли именно в таком порядке. Кроме того, в нем указывалось на временный характер Декрета, действующего «впредь до Учредительного Собрания». Предполагалось, что «текущие дела должны пока идти своим чередом через Министерство народного просвещения»⁴, существующее, как нетрудно догадаться по названию, в составе Временного правительства, сформированного сразу же после недавней Февральской революции.

Характерно, что в Декрете львиная доля внимания уделена просвещению и школе, ликвидации неграмотности населения. Отдел искусств, единственный, представляющий там всю художественную культуру страны, записан в нем среди пятнадцати, наравне, скажем, с отделом школьной медицины и гигиены. В документе, носящем откровенно предварительный характер, специально указывалось, что «лишь Учредительное собрание установит детальный порядок государственной и общественной жизни в нашей стране»⁵.

В Декрете, вместе с тем, содержится попытка перехода дела руководства культурой в руки представителей новой власти. Совет Народных Комиссаров брал на себя не только назначение руководителей всех пятнадцати отделов, но и определял уже существующему в стране в составе правительства Министерству народного просвещения «роль исполнительного аппарата при Государственной комиссии по народному просвещению»⁶.

Любопытно представление авторов Декрета о будущем составе Государственной комиссии по народному просвещению. В ней отдается численное предпочтение (по два представителя по сравнению с другими, скажем, с Всероссийским союзом городов или Всероссийским Земским Союзом, которым предполагалось предоставить по одному мандату) людям от Исполкомов Советов Рабочих, Солдатских и Крестьянских депутатов. Последние получили по два голоса. Это вполне понятно: новая власть с первых же дней старалась закрепить за собой ведущую роль в деле руководства всеми сторонами российской жизни, в том числе и художественной культурой.

Вместе с тем, в Декрете можно обнаружить некоторые положения противоположного характера – о довольно значительной децентрализации процесса:

«Государственная Комиссия по Народному Образованию отнюдь не является центральной властью, управляющей учебными и образовательными учреждениями. Наоборот, все школьное дело должно быть передано органам местного самоуправления»⁷.

В этих словах, написанных в стилистике, весьма далекой от привычной, казенной, можно предположить, без особого шанса ошибиться, руку Луначарского. Его авторство, нам кажется, нетрудно угадать еще и в том, что в этом документе предполагалось также дать мандаты представителям «от Всероссийской организации художников (как только она возникнет)»⁸ и «от Всероссийского Студенческого Союза (когда таковой образуется)»⁹.

В тексте документа можно обнаружить следы российского интеллигентского прекраснотушия, вряд ли уместного в директивных текстах людей, пришедших к власти в результате вооруженного переворота. Ссылаясь на главенствующую роль будущего Учредительного Собрания, авторы Декрета (снова здесь откровенно слышится голос Луначарского) пишут:

⁴ Культура в нормативных актах советской власти. 1917 – 1922., М., 2009., С. 22.

⁵ Культура в нормативных актах советской власти. 1917 – 1922., М., 2009., С. 20—22.

⁶ Там же.

⁷ Культура в нормативных актах советской власти. 1917 – 1922., М., 2009., С. 21..

⁸ Там же. С. 20.

⁹ Там же.

«Не предрешая его воли, народное Правительство считает себя вправе ...проводить в жизнь ряд мероприятий, имеющих целью обогатить и осветить как можно скорее духовную жизнь страны»¹⁰.

Про термин «духовная жизнь страны» можно сказать, не боясь ошибиться, что он больше ни разу за все годы существования большевистской власти в стране не употреблялся ни в партийных, ни даже в государственных документах, посвященных вопросам литературы, искусства, другим аспектам советской художественной культуры. Здесь он оказался рудиментом прежней, либеральной, фразеологии, которая была вполне уместной в преддверии будущего Учредительного Собрания.

Для нашей темы приведенный выше Декрет интересен сразу в нескольких отношениях. Первое, что привлекает внимание, в нем нет даже упоминания о кинематографе. Да и искусство в целом присутствует там недифференцированно, лишь в названии одного из отделов, а также в обозначении будущей организации художников. Заметим: не писателей или музыкантов, не даже театральных деятелей, хотя, как известно, Всероссийское театральное общество, созданное еще в 1877 году, к тому времени насчитывало немалое число членов и славную, выходящую за пределы страны, историю.

Совершенно очевидно, что в документе главный упор сделан на самых начальных этапах просвещения, связанных, прежде всего, с борьбой с неграмотностью, которая была в стране в ту пору массовой, в особенности в российской глубинке, вдали от больших городов. Кинематограф той поры, напротив, был детищем городской культуры, он не успел еще (да и не мог, при всем желании этого сделать) преодолеть необъятные пространства страны, раскинувшейся на двух континентах.

Второе связано с обстоятельствами создания ранних документов новой власти. Сегодня они, нередко, производят впечатление недостаточной последовательности и определенности. Чувствуется, что многие материалы готовились тогда в понятной спешке горячих дней, подчас даже впопыхах, импровизационно, причем, частенько, людьми, не обладающими, в полной мере, необходимыми для создания документов подобного жанра, знаниями предмета.

Это в особой степени проявилось в том, что потом в нашей искусствоведческой литературе получило название ленинского плана монументальной пропаганды. В составлении списка исторических деятелей, которым предполагалось поставить в столице памятники, ощущались не только спешка, но и очевидная случайность в подборе имен. Так, в категории «Философы и ученые», названо всего три имени: Сковорода, Ломоносов и Менделеев (авторы списка ни в одном случае не сообщают не только национальной принадлежности, но и инициалов, имен-отчеств, своих избранников, – А. В.). Еще более случайной и куцей выглядит тройка представленных композиторов: Мусоргский, Скрябин, Шопен. Раздел зрелищных искусств (театр и кино ограничены лишь одной категорией – «Артисты») и вовсе удивляет своей скудостью и необъяснимостью выбора. Всего два имени: Комиссаржевская и Мочалов.¹¹

Но и этот, вызывающий немало справедливых вопросов список, исправлялся специальным Постановлением СНК от 30 июля 1918 года за подписью В. Ленина, В. Бонч-Бруевича и Н. Горбунова, где оттуда исключался Владимир Соловьев и был добавлен Гейне с необязательной, нарушающей логику других разделов, формулировкой: «внести в список писателей и поэтов наиболее великих иностранцев, например, Гейне»¹².

¹⁰ Там же. С. 22.

¹¹ Культура в нормативных актах советской власти. 1917—1922., М., 2009. С. 80.

¹² Там же. С. 79.

Становилось, в-третьих, очевидным, что у новой власти сразу же начались немалые финансовые затруднения. Те немногие средства, что были, уходили на самые неотложные нужды. На культуру, как с тех пор стало в советском государстве непреложным правилом, деньги выделялись по остаточному принципу. Пожалуй, этим, а не только приверженностью принципу децентрализации власти, от которого большевики отказались очень скоро – и навсегда! – объясняются некоторые послабления или попытки центра передать на места заботы (а заодно и траты) о развитии школьного дела.

Отсутствие упоминания кинематографа в документах первых дней и месяцев новой власти также далеко не случайно. Оно вполне объяснимо в ситуации, когда даже самое скромное существование этого вида искусства требовало немалых трат в твердой валюте, которой у советской России не было. Киноплёнку в те годы в нашей стране не производили, её нужно было закупать за кордоном. Препятствием тут, кроме отсутствия валюты, становилась, о чем не следует ни в коем случае забывать, ещё и экономическая блокада, объявленная странами Антанты большевистскому правительству.

Поэтому, наверное, новая власть, несмотря на очевидные потенции кинематографа, как могучего средства агитации и пропаганды, не спешила с его национализацией. В сентябре 1918-го была национализирована Третьяковская галерея, в это же время перешли в ведение Народного Комиссариата Просвещения московская и петроградская консерватории, месяцем позже художественная галерея Щукина, в декабре того же года – художественные собрания А. И. Морозова, И. С. Остроухова, В. А. Морозова, нотные, музыкальные магазины и нотиздательства и т. д.¹³, – не самые крупные и славные сегменты отечественной художественной культуры.

До кинематографа дело дошло много позже – лишь в конце августа следующего, 1919-го года. Декрет СНК «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения», подписанный В. Лениным, В. Бонч-Бруевичем и Л. Фотиевой назавтра после Декрета «Об объединении театрального дела», где в числе авторов, что немаловажно, присутствует ещё и Нарком просвещения Луначарский, выглядит, по сравнению с последним, не только в разы более лаконичным, но и лишенным каких-либо организационных и творческих подробностей.¹⁴

Мало того, объединение в одном документе кино и фотографии, где в них подчеркнуто не столько творческое, сколько торговое и промышленное начала, объективно лило воду на мельницу тех многих, кто в ту пору считал и светопись, и «живую фотографию» (или «сфотографированный театр», как нередко называли в те годы кинематограф) явлениями, весьма далекими от подлинного, высокого искусства.

Кинематограф как новая Муза

Так, или почти так, оно и было. В это как раз время в мире, в разных странах, в работах молодых, ищущих кинематографистов постепенно, шаг за шагом складывался своеобразный художественный язык, позволяющий неприхотливому зрителю, каким считался (да и был) синематограф в первые годы существования, претендовать на звание новой Музы. Процесс обретения кинематографом творческой самостоятельности в разных странах был несхожим.

Впрочем, их, этих стран, было совсем немного: Франция, где родилось кино. США, в которых оно раньше других получило довольно широкое распространение, а также финансовую силу. И Россия, – тут молодые кинематографисты, лишенные необходимых средств и какой-либо поддержки со стороны государства или большого бизнеса (впрочем, о бизнесе

¹³ Культура в нормативных актах советской власти. 1917—1922., М., 2009. С. 57, 67, 120, 144, 145.

¹⁴ Там же. С. 157—158.

в нашей стране на рубеже 1910—1920-х говорить невозможно), на свой страх и риск вели эксперименты в области экранной, кинематографической выразительности.

Объективные обстоятельства первых революционных лет всячески препятствовали нормальному творчеству. В это время, по понятным причинам, кинематографическое производство в стране резко сократилось, продюсеры и киноавторы, в большинстве своем, либо эмигрировали из страны, охваченной гражданской войной, а после того находящейся в разрухе, либо сидели без дела. Совершенно понятно было всем, что в эту пору ни о каком производстве кинематографических лент не может быть и речи. У новой власти средств, да и то в результате строжайшей экономии, хватало лишь на то, чтоб начать производство кратких выпусков кинохроники.

Весьма характерны слова из воспоминаний Луначарского о Ленине:

«Владимир Ильич сказал мне, что производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники...»¹⁵

Все остальное оказывалось, фактически, вне пристального внимания большевиков. Вероятно, не только из-за условий гражданской войны и проблем выживания новой власти, но и вынужденно – из-за экономических обстоятельств, требующих при скудных средствах выбора самого необходимого. Возможно, сознательно, потому что агитационные и пропагандистские цели в тот момент оказывались важнее, конечно же, всех остальных, а они, как известно, скорее и очевиднее воплощались в ту пору именно в публицистических жанрах.

Характер развития разных информационных и художественных форм в первые годы после октябрьского переворота зависел, нередко, от факторов, весьма далеких от узко профессиональных. К примеру, несмотря на то, что печать традиционно была одним из самых важных средств агитации и пропаганды в теории и практике большевиков, пока они вели подпольную работу в дореволюционные годы становления и развития партии, – реальные обстоятельства страны, в которой они захватили власть, заставили их переставить акценты и приоритеты.

В условиях, когда к 1920-м году в стране среди населения старше восьми лет были 68% неграмотных¹⁶, возможности прессы, как реального средства воздействия на массы, резко сокращалась. Ей были подвержены, фактически, лишь те немногие образованные граждане, которые принадлежали к культурным слоям общества, да и к немногочисленному партийному активу. Основная же многомиллионная часть населения страны оказывалась не охваченной идеологической работой. Нужны были какие-то иные средства, способные воздействовать на неграмотных. Таковыми становилось нарождающееся радио и уже существующая кинохроника, способные оказывать влияние на аудиторию, не умеющую читать, но способную видеть и слышать.

Особенностью названных средств, кроме того, что они не нуждались в аудитории, способной читать, было еще и такое важное для власти качество, как возможность контролировать контент (все выпуски кинохроники или радиосообщения) на стадии, предшествующей их выходу к публике. В условиях, когда государственные и партийные органы ставили перед собой цель как можно более жестко контролировать все, что происходит в идеологической сфере, такие формы оказывались идеальными по эффективности.

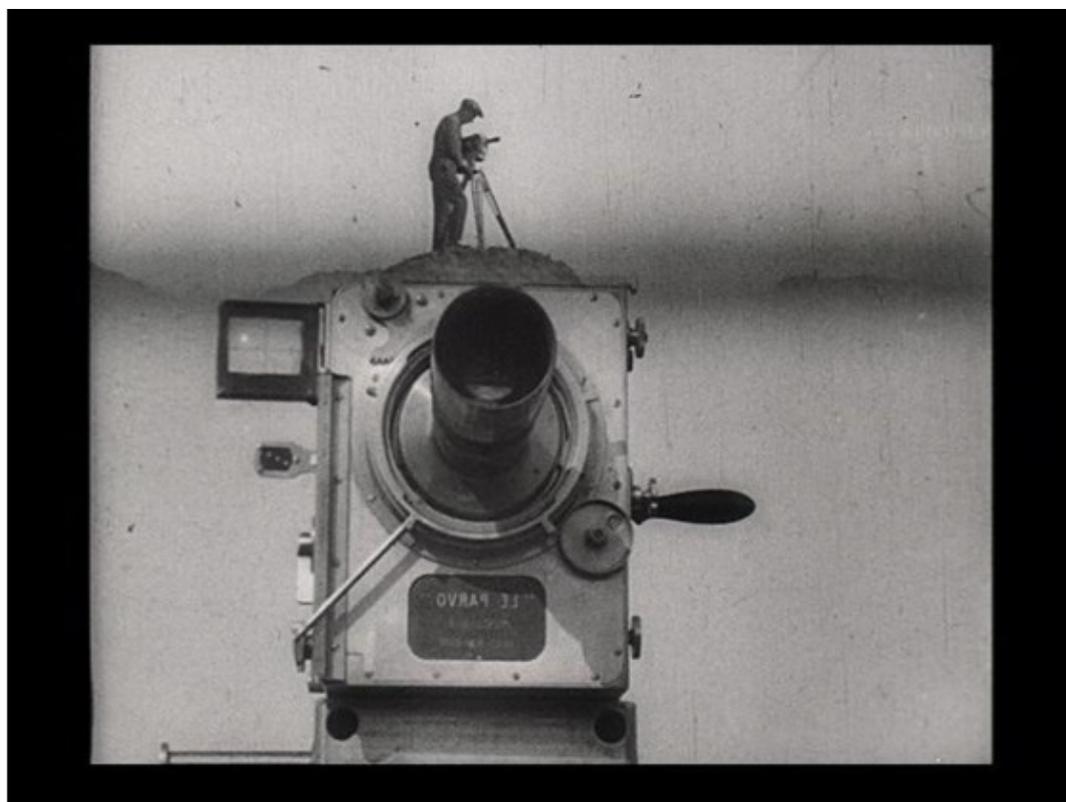
В первые годы после октябрьских событий в документальном кинематографе работали мастера, в которых естественно сочетались качества активного приятя происходящих в стране перемен со стремлением найти новые пути развития своей музыки. Среди них,

¹⁵ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. С. 123.

¹⁶ Народное образование. Наука и культура в СССР. Статистический сборник. М., 1977. С. 9.

конечно, самой яркой фигурой был Дзига Вертов, который сначала в теоретических манифестах и статьях, а затем в скромных регулярных выпусках кинохроники предложил неизвестную прежде модель документального искусства.

Вертов и его коллеги в начале и середине 1920-х были в первых рядах представителей «левого» искусства, активными соратниками В. Маяковского, влюбленными в революцию, смело крушащими многие замшелые правила и понятия в области творчества. На примере его пути нетрудно заметить перемены власти в отношениях с кинематографистами. Поначалу руководители студии кинохроники благосклонно относились к поискам Вертова и его команды. Вернее даже, не вмешивалась в них, наблюдая за успехами, подчас триумфальными, – тем, что стало затем основанием для всемирной славы вертовских лент. Впрочем, уже во второй половине десятилетия начались проблемы, которые стоили режиссеру не только переживаний, но и, фактически, всей его судьбы в искусстве. Не формулируя напрямую своих претензий, кинематографическое начальство последовательно и неотступно, шаг за шагом, отлучало Вертова от работы¹⁷.



«Человек с киноаппаратом», 1929. Автор: режиссер и сценарист Дзига Вертов

Так или иначе, но в первые годы советской власти игровое кино, в отличие от документального, оказалось вне пристального внимания руководителей культуры. Художественными лентами занимались мало кому известные люди, не замеченные прежде в отечественном кинематографе. Лев Кулешов со своими единомышленниками и студентами в Государственном техникуме кинематографии создавал/«снимал» ставшие позже знаменитыми «фильмы без пленки». Ведь, как мы говорили выше, с пленкой были серьезные проблемы, и даже просьба Ленина, датированная июлем 1920 года, к Наркомздраву поделиться с кинематографистами своими дореволюционными богатствами, «передать хотя бы часть

¹⁷ Подробнее об этом см.: Варганов А. Пытки на любой вкус // Художник и власть. М., 1992. СС. 207—227.

вашего запаса в Фото-кинематографический отдел Наркомпроса»¹⁸, осталась без удовлетворения.

Опыты Кулешова, фактически, были тем, что во ВГИКе, ставшем преемником ГТК, значительно позже получило название актерских этюдов. В тех случаях, когда в его распоряжении оказывалась пленка (подчас даже бракованная, с истекшим сроком годности, посему дающая серовато-тусклое, не пригодное для демонстрации на большом экране качество изображения), он снимал отдельные кадры, ставшие доказательством его представлений о кинематографическом монтаже, о том, что позже в мировой кинематографической теории было названо «эффектом Кулешова». Открытия режиссера в области монтажа, как и его фильмы, снятые в 1920-е годы, выглядели прорывом в области эстетики кино.

Коллеги Кулешова по профессии совершили очередной шаг на открытом им пути. Они прежде неведомые выразительные возможности кинематографического монтажа, позже в мировой кинематографической теории получившего название «русского монтажа», соединили с новым, революционным, содержанием. Фильмы Сергея Эйзенштейна «Стачка» (1924) и «Броненосец „Потемкин“» (1925), Всеволода Пудовкина «Мать» (1926) открыто обратились к неведомым прежде темам недавней русской революции.

Они сделали это сознательно, не как профессионалы, исполняющие волю продюсера, снимающие свои картины на собранные тем деньги, по купленному им сценарию, строго выполняя записанные драматургом указания. Их ленты стали тем, что позже получило название авторского кино. Режиссеры принесли молодому советскому кино мировую славу, став надолго символом революционного прорыва в кинематографическом искусстве. Фильмы, названные выше, как и некоторые другие, созданные в 1920-х годах, снимались без назойливого надзора и ценных указаний со стороны власти.

¹⁸ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. С. 23.



Григорий Вакулинчук (Александр Антонов), «Броненосец „Потемкин“», 1925. Авторы: режиссер и сценарист Сергей Эйзенштейн; сценаристы Нина Агаджанова, Сергей Третьяков, Николай Асеев; композиторы Эрик Элламен, Яти Дюран, Владимир Хейфиц, Николай Крюков, Крис Лоу, Эдмунд Майзель, Нил Теннант

Даже в том случае, когда, казалось, за созданием ленты в честь двадцатилетия революции 1905 года на разных стадиях наблюдала государственная юбилейная комиссия, Эйзенштейн (а речь идет о его «Потемкине») позволил себе немало вольностей, начиная с резкого сокращения утвержденного ранее сценария, непредставления комиссии не только предварительных, черновых материалов ленты, но и ее в целом. Широко известна описанная самим автором история первого показа фильма, который проходил в Большом театре, где в тот вечер состоялось торжественное юбилейное собрание. Режиссер, не успевая с монтажом ленты к сроку, завершал склейку последних кадров в то время, когда собрание в Большом театре уже началось. Тут, понятно, не могло быть и речи о каком-либо давлении власти (хотя бы той же госкомиссии) или о политической цензуре.

Не нужно быть семи пядей во лбу, чтобы заметить очевидную сегодня закономерность. Произведения многих авангардистов, российских авторов 1920-х годов – не только кинорежиссеров, но и живописцев, деятелей театра, архитекторов, писателей, – стали классикой мировой художественной культуры. Они создавались в условиях, когда новая российская власть находилась в сложном положении, и у нее, практически, руки не доходили до художественной культуры. Та на какое-то время оказалась вне пристального внимания государственных и партийных органов. Не получала не только должной финансовой поддержки, но и назойливой опеки. Развивалась, как и должно быть в подлинной культуре, по своим собственным, спонтанным законам.

Впрочем, такая вольница длилась не долго, меньше десяти лет. Пройдя через гражданскую войну, послевоенную разруху, краткий всплеск нэпа, расцвет многочисленных художественных группировок со своими шумными, эффектными манифестами, – власть обратила более пристальное внимание на положение в художественной культуре. Решила, что та развивается не так, как следует.

Немалую роль в подобной оценке послужила эстетическая «глухота» подавляющего большинства партийных и государственных функционеров. Луначарский оказался первым и, кажется, единственным руководителем культуры в стране, способным профессионально судить о ее произведениях. (Впрочем, его заменили на посту наркома народного образования в конце 1920-х.) Обычно кадровые решения в области художественной культуры принимались, исходя из партийного прошлого кандидата на должность. Подобным образом, кстати, случилось и со сменщиком Луначарского.

Для многих такие назначения в сфере культуры становились результатом провала на предыдущем месте работы. Невозможно было бы ожидать от подобных людей искреннего восторга перед талантами и открытиями художников-новаторов, даже когда тематически их произведения напрямую относились к революционной проблематике и не вызывали сомнений в идейной чистоте.

Недооценке их творческих достижений властью способствовало, в какой-то степени, и то, что подавляющее большинство тех произведений искусства, которые сегодня во всем мире признают бесспорной и недостижимой классикой, во время их появления на свет не пользовалось в стране сколько-нибудь устойчивым успехом у широкой, массовой аудитории. Не стоит, кроме того, забывать, что большевистские лидеры, любящие при каждом удобном случае поговорить об особой ценности произведений, наделенных высокими идейными качествами, уделяли немалое внимание кинематографу, как высокодоходной части государственного бюджета. Недаром, в докладе на XIII съезде партии (1924) Сталин сообщал не без гордости делегатам о том, что кино в стране стоит на втором месте по доходности после торговли водкой.

О том, что наши кинематографические революционные шедевры не получили должного понимания на своей родине, советские киноведа долгие годы предпочитали не вспоминать, снова и снова приводя восторженные отзывы зарубежных коллег о несравненных достоинствах фильмов отечественных мастеров кино 1920-х годов. Впрочем, и в зарубежном прокате, где голосовали монетой не интеллектуалы-критики, а рядовые западные обыватели, наши замечательные ленты не пользовались выдающимся, достойным их в полной мере финансовым успехом, не становились тем, что позже получило название блокбастеров.

Не следует забывать, что и восторженные рецензии в прессе, и первые места в мировых рейтингах лучших фильмов всех времен и народов, и призы на появившихся в мире международных кинофестивалях, – всегда были плодом высказываний и оценок профессионалов, наделенных знанием того, что происходило и происходит в культуре, обладающих высокими эстетическими вкусами, понимающих то, что выходило далеко за пределы потребностей массовой аудитории.

Об этом много позже писала в таком же, изданном сектором в количестве 100 экземпляров ротاپринтном сборнике, наша коллега Н. М. Зоркая:

«... решительно все ныне классические шедевры авангарда, за редкими исключениями, имели прокатный провал. В том числе и „Броненосец „Потемкин““. О том, что даже на экспорт наш великий фильм №1 всех времен и народов – „Потемкин“ – продавался с меньшей выгодой, чем „Коллежский регистратор“ или „Медвежья свадьба“, – об этом свидетельствуют годовые киносправочники, выпускавшиеся „Теа-Кино-Печатью“ в 1926—1929 годах и далее прекратившие свое существование,

по видимому, именно в силу все уменьшавшейся гласности и начавшегося всеобщего засекречивания»¹⁹.

Под крылом Луначарского

Сравнивая то, что демонстрировала власть в начале и в конце 1920-х годов, можно достаточно легко обнаружить совершенно очевидную эволюцию от сравнительно мягких, во всяком случае на словах, способов ее воздействия на художественно-культурный процесс, до гораздо более грубых и определенных. Многие тут зависело от личности первого Народного комиссара по просвещению Луначарского, настоящего русского интеллигента, драматурга, теоретика искусств, который исполнял эту должность с ноября 1917-го по октябрь 1929-го года. Он был убежденным коммунистом, членом партии с 1895 года, соратником Ленина по революции, пользовался особым доверием последнего, в особенности, когда вопрос касался новейших направлений в литературе и искусстве.

Тут вождь революции, не стесняясь признать свою некомпетентность в непростой эстетической сфере, отсылал собеседников (или оппонентов) к Наркому. Предоставлял ему сформулировать позицию новой власти по отношению к тому, что позже получило название художественного авангарда в разных видах творчества.

Историки советской художественной культуры, а также, в особенности, деятели искусства послевоенной поры, имеющие дело с очередным ее не очень компетентным руководителем, постоянно вспоминали и вспоминают Луначарского как идеального наркома/министра, наделенного пониманием изнутри самой природы художественного творчества. Это действительно так: никогда после его отставки в нашей стране не стоял во главе культуры человек такого масштаба – интеллектуального, политического, а, главное, эстетического, творческого.

Впрочем, вряд ли стоит идеализировать эту фигуру, теша себя надеждами, будто не он проводил в течение двенадцати первых лет революции линию партии в области культуры. Мы отмечали выше, цитируя официальные документы новой власти, касающиеся литературы и искусства, что Луначарский, как человек высочайшей культуры, обширных знаний, блестящего ораторского дарования, многочисленных личных связей с выдающимися деятелями отечественной творческой элиты, на первых порах выглядел белой вороной на фоне большевистских руководителей – «братишек в кожаных тужурках», «комиссаров в пыльных шлемах» и других не в меру рьяных деятелей революции, весьма далеких от сферы изящного. Он, к тому же, пытался оседлать естественное для большей части творческих работников стремление к радикальным переменам в искусстве, которое, с их точки зрения, оказалось прежде опошленным от того, что в пору раннего российского капитализма попало в руки толстосумов.

Дружба с «леваками» и, главное, понимание сути их непростого для профана искусства, давала Луначарскому очевидную фору по отношению к другим политическим деятелям, прикасающимся к этой сфере в первые годы после Октябрьской революции. Сам Луначарский вспоминая то время, приводит слова Ленина, которого попросили как-то высказаться о выставленных для обозрения проектах памятников, сделанных в авангардистской, футуристической манере. Ленин ответил:

«Я тут ничего не понимаю, спросите Луначарского»²⁰.

Долголетию пребывания Луначарского на посту Наркома по просвещению, кроме его давней дружбы с Лениным, в какой-то степени способствовало и положение в стране.

¹⁹ Зоркая Н. М. Повлияет ли «перестройка» на массового зрителя? (Предварительные заметки на старую для автора тему в новой общественной ситуации) // Массовый успех. М., 1989. С. 126.

²⁰ Луначарский А. В. Ленин и искусство // Ленин о культуре и искусстве, М., 1956. С. 524.

Сначала необходимость говорить о грядущем заседании Учредительного Собрания, затем несколько лет НЭПа в середине 1920-х в значительной мере притормозили радикальные меры большевиков по введению унификации в художественной сфере. Именно на середину десятилетия выпадает, в основном, чрезвычайное, до пестроты, разнообразие творческих группировок, школ, стилей, бурных, непримиримых дискуссий, ярких открытий в искусстве, – то, что для всего мира стало феноменом удивительного художественного прорыва, совершенного в России в бурные 1920-е годы представителями разных видов искусства, не только кинематографа.

Впрочем, НЭП, как известно, был довольно быстро свернут, – не успев по-настоящему расцвести и принести все ожидаемые от него плоды. В связи с этим, снова подняли голову самые радикальные элементы в среде большевистских ортодоксов, для которых свобода и разнообразие в творчестве (даже, если по содержанию своих произведений оно было вполне лояльным по отношению к политическим лозунгам дня) выглядели неприемлемыми. Разнообразие мнений, которое, на первых порах, допускалось в какой-то степени даже внутри партии (где были, как известно, отдельные платформы, направления, оппозиции и т. д.), стало довольно быстро меняться на единомыслие. Понятно, что художественная мысль не могла в этом процессе стать исключением.

Нетрудно заметить, что вторая половина десятилетия (скорее даже, его 3—4 последние года) оказалась, при внимательном ее сравнении с тем, что было на рубеже 1910-х и 1920-х, разительно отличающейся в понимании властью своих задач в деле руководства культурой. Если в первые месяцы и годы после переворота преобладало стремление что-то сразу же запретить или, напротив, внедрить, – исходя из сиюминутных классовых интересов победителей, – то спустя десять лет стали обнаруживаться новые аспекты, свидетельствующие о намерении власти сформировать и обозначить некую стратегическую линию.

С этим обстоятельством связаны многочисленные перестановки кадров в сфере идеологии, множество реорганизаций, закрытие одних и открытие других учреждений, которые сегодня, спустя много лет, кажутся, подчас, дублирующими друг друга. Видимо, власть искала и не сразу находила наиболее эффективные методы управления художественной культуры, отличные от прежних, показавшихся ей слишком либеральными. Главное направление, по которому шло развитие, – состояло в предельной централизации развития всех форм культуры, тотального подчинения учреждений культуры, а, вслед за тем и отдельных авторов и произведений искусства идеологическим лозунгам дня.

«Вторая половина 20-х годов в СССР – время перелома в управлении искусством», – читаем мы в книге известного социолога художественной культуры²¹. И, в самом деле, – в помощь Наркомпросу, который явно не справляется со всем объемом идеологической работы в области искусства, начинают возникать разного рода структуры. Или уже существующим организациям вменяются новые, более серьезные обязанности, а заодно им даются большие, нежели прежде, полномочия.

Так случилось в конце 1925 года с существующим в составе Наркомпроса Главным политико-просветительным комитетом (Главполитпросвет). Наряду с руководством борьбой с неграмотностью он стал отвечать еще и за руководство работой массовых художественных учреждений. А входящее в состав Наркомпроса Главное управление научными, музейными и научно-художественными учреждениями (Главнаука) получило дополнительную обязанность – руководить еще и государственными академическими театрами и музыкальными учреждениями.

²¹ Нейгольберг В. Я. Функционирование искусства в зеркале статистики. 1920е-1930е годы. СССР, книга 1. М., 1993. С. 21.

Ведомство Луначарского продолжали расширять и загружать все новыми и новыми задачами. В апреле 1928-го года в составе Наркомпроса появилось еще одно, очень важное для нашего повествования, подразделение – Главное управление по делам художественной литературы и искусства (Главискусство). В качестве цели создания этого органа Совнарком прямо указывал на необходимость «усиления со стороны государства идеологического и организационного руководства в отношении литературы и искусства»²².

Начальником нового Главного управления был назначен человек, до того состоявший членом коллегии Рабоче-крестьянской инспекции, а затем поработавший какое-то время заместителем Наркома земледелия. Хотя он и был, как сообщают исторические источники, по своему революционному прошлому хорошо знаком с Луначарским, – все же, для руководства такой тонкой материей, какой является искусство, хотелось бы видеть другого человека.

Впрочем, уже в следующем году руководитель Главискусства был отправлен на дипломатическую работу в Латвию, а само ведомство оказалось в очередной раз реорганизовано в Совет по делам художественной литературы и искусства с сохранением за ним всех тех задач, которые вменялись Главискусству. «Существенным шагом в направлении все более жесткой централизации управления искусством стала предусмотренная тем же постановлением организация при краевых, областных и окружных отделах народного образования советов по вопросам искусства. Это означало, что на местах впервые должны были появиться органы, призванные в комплексе обеспечивать контроль и руководство всей сферой искусства»²³.

Все эти новации и реорганизации, при том что никто не решался оценивать в ту пору их эффективности и, тем более, сокровенного смысла, свидетельствовали о том, что власть существенно закручивала гайки в художественной жизни страны. И – не только в ней. В этих условиях Луначарский оказался слишком мягкотелым и интеллигентным человеком. Его, поскольку уже пять лет как не было в живых его друга и защитника, осенью 1929-го заменили на посту Наркома на человека, который до того возглавлял Отдел агитации и пропаганды ЦК ВКП (б), а затем в течение последних пяти лет стоял во главе политуправления Красной Армии. Полагаем, подобный послужной список достаточно красноречиво обозначает смысл нового назначения.

Уже к лету следующего года в Наркомпросе были проведены очередные радикальные перемены. Вместо главков появились сектора, одним из которых теперь стал еще недавний Совет по делам литературы и искусства. Возглавил старый/новый сектор революционер-подпольщик Феликс Кон, имевший, в отличие от наркома, пусть не в таком масштабе, как Луначарский, но все же некоторое отношение к творческой сфере, – до этого назначения он редактировал крупные газеты.

Но самым, пожалуй, существенным в произошедших переменах стало то, что «внимание сектора в еще большей мере концентрировалось вокруг двух центральных задач: „идеологическое руководство, обеспечивающее интересы диктатуры пролетариата и марксистско-ленинской методологии во всех областях искусства“ и „проведение политико-идеологического контроля над репертуаром всех театральными, кинематографическими и музыкальными предприятиями, а также над выставочной деятельностью изохудожественных предприятий“. Другими словами, по сути речь шла об усилении унификации советского искусства»²⁴.

²² Там же. С. 24.

²³ Нейгольберг В. Я. Функционирование искусства в зеркале статистики. 1920е—1930е годы. СССР, книга 1. М., 1993. С. 25.

²⁴ Нейгольберг В. Я. Функционирование искусства в зеркале статистики. 1920е-1930е годы. СССР, книга 1. М., 1993. С. 26.

Становилось ясным, что литература и искусство в эти годы выдвигаются на передние фронтовые рубежи в идеологической битве за чистоту классовых принципов. Все, что происходило во второй половине 1920-х годов в сфере художественной культуры страны, шаг за шагом, постепенно, но неумолимо вело к рубежному апрельскому (1932) Постановлению ЦК ВКП (б), положившему конец всем творческим поискам в литературе и искусстве, порожденным 1920-ми годами, эстетическому многообразию, принесшему отечественному художественному творчеству всемирную славу.

Кинематограф и цензура

Кинематограф, по сравнению с другими видами искусства, всегда имел целый ряд существенных отличий. Для своего функционирования он требовал устройства системы проката, которая, традиционно, была связана с сетью стационарных кинотеатров. В Европе и Америке, где структура населения свидетельствовала уже в ту пору о превалировании горожан над селянами, проблема строительства залов для показа фильмов была решена довольно быстро. В нашей же стране в середине 1920-х городского населения было совсем еще немного. Всего 101 город насчитывал более 50 тысяч жителей: видимо, с этого числа можно говорить о рентабельности строительства специального кинотеатра. Городов, превышающих этот размер, от 100 до 500 тысяч проживающих, было 28, и лишь три города в стране превышали цифру в 500 тысяч.

Сельское население в стране было не только преобладающим в числе, но и – в этом состояла особенность территории самой большой страны мира – рассредоточенным на огромных расстояниях от культурных центров. Решение непростой проблемы обеспечения сельского зрителя фильмами находилось на пути развития передвижной кинопрокатной сети. Кинопроекторный аппарат, механик, его обслуживающий, коробки с пленкой фильма, – все это погружалось сначала на телегу, затем на автомобиль, а много позже, возможно даже, и на вертолет (вспомним кадры из фильма «Мимино»), чтобы добраться до своего зрителя.

При том что такой вариант функционирования «самого важного из искусств» кажется явно не соответствующим его общественному престижу, тем не менее, на многие годы он стал преобладающим в нашей стране. Для нашей темы тут есть одна немаловажная особенность: при таком способе обеспечения населения фильмами у власти возникает уникальная возможность тотального контроля над репертуаром: ведь в каждую отдельную деревню или село доброты из ближайшей (областной или, чаще, районной конторы кинопроката) привозят только один фильм, причем, как нетрудно догадаться, по выбору тех, кто привозит.

А выбирали они всегда одну ленту из той не очень большой коллекции, которая прошла немало самых тщательных проверок на идеологическую безупречность. Таким вот простым, а, на самом деле, весьма хитрым и эффективным способом государство не только осуществляло цензурные цели, но и, заодно, обеспечивало воспитание трудящихся сельских масс в нужном направлении.

Впрочем, использование безграничных цензурных возможностей, таящихся в том, что в статистических отчетах скромно, в отличие от стационарных кинотеатров, называлось «передвижными киноустановками», выглядело самым простым и, главное, локальным, решением вопроса. Оно подходило для тех случаев, когда речь заходила о необходимости выбора из уже существующего, прошедшего все инстанции, набора лент, находящегося в прокатной сети.

А перед властью с самого начала стояла другая, гораздо более амбициозная задача: сделать так, чтобы все, без исключения, произведения искусства, рассчитанные на массовую аудиторию, полностью соответствовали догмам большевистской теории и сиюминут-

ным установкам партии. Как ни странно, в достижении этой цели, своего рода программы максимум, нельзя было полагаться только на цензуру, пусть даже самую строгую.

Ведь в цензуре, по определению, устанавливаются запреты для художников («что нельзя»), в то время как в ней не указывается, да и, пожалуй, не может быть указано в исчерпывающей мере, желаемое властью («что можно» и «что нужно»). Власть чаще всего предпочитает не только обороняться от нежелательных произведений искусства, но и активно способствовать появлению и распространению тех художественных опусов, которые работают на нее. Возникает явление, которое много позже, уже в новое время, получило название госзаказа.

В самом деле, известно, что время от времени любая власть – начиная с египетских фараонов и кончая нынешними демократическими лидерами, – высказывает мастерам того или иного вида искусства свои пожелания: о чем бы им хотелось прочитать (если речь идет о литературе), услышать (музыка), увидеть (изобразительные и зрелищные искусства). Сильные мира сего – монархи, церковные иерархи, богачи всех мастей, – всегда были заказчиками произведений искусства, подчас становящимися затем, как это было с живописью и скульптурой, заказанными Папами Римскими гениям Итальянского Возрождения, нетленной классикой на все времена.

В отечественной истории было немало примеров подобного рода. Новая, северная столица государства – «Петра творенье» – была построена по единому плану императора, решившего создать новый город на берегу Финского залива, приглашенными из-за границы архитекторами. Нередко вспоминают о том, что климатические условия в том месте, которое Петр Великий выбрал для строительства города, оказались не самыми лучшими. От постоянных наводнений страдали и страдают его жители. Да и в погожие дни, которых здесь намного меньше, чем в столице южной, прежней и нынешней, – дышится легко тут далеко не каждому.

Петрову столицу, при всем желании, трудно назвать городом, который расположен к своим жителям, к отдельному человеку. Это, конечно, имперская столица, восхищающая и подавляющая одновременно. Как и следует выглядеть столице настоящей империи. Цельность и грандиозность архитектурного замысла, гениальность творческих решений отдельных зданий и целых ансамблей – все в этом городе производит сильнейшее впечатление.

Два с лишним века спустя, созидавая новую, советскую империю, большевики пытались было найти, подобно Петру, яркое архитектурное воплощение своего времени. Талантливые зодчие, вдохновленные идеей строительства общества светлого будущего, устремились, выполняя госзаказ, по пути создания проектов совершенно необычной архитектуры. Однако, она, почти вся, за редчайшими исключениями, осталась на бумаге, в качестве чертежей и эскизов, так как у страны тогда не только не хватало средства, но еще не было новейших технологий, открытых человечеством в XX веке, на которые была рассчитана фантазия авторов.

В результате, социальный заказ государства оказался не выполнен. Вместо легкой, устремленной в будущее архитектуры, какой она была в замыслах и чертежах новаторов, – от периода истории советского зодчества остались тяжеловесно-помпезные «сталинские» высотки, ставшие чем-то средним между неуклюжим подражанием башням московского Кремля и архаичным стремлением обозначить величие эпохи внешними средствами, – рекордными для своего времени высотами и объемами возводимых зданий. История замысла и последующего отказа от работ над созданием грандиозного Дворца Советов рядом с Кремлем стала чувствительным ударом по присущей власти гигантомании и уверенности в своих безграничных силах.

Несмотря на отдельные неудачи и проколы, практика госзаказа в области искусства надолго, вплоть до наших дней, вошла в практику государства. Она, чаще всего, связана

с какими-то важными историческими датами, отдельными выдающимися лицами, а то и целыми жанрами или тематическими направлениями. Обычно среди профессионалов заранее объявляется конкурс, объявляются сроки представления работ, назначается авторитетная конкурсная комиссия, которая называет победителей заявок, которые затем получают финансирование и т. д., – все это хорошо известно и не раз обкатано на практике. Важно тут то, что при госзаказе ведомство, представляющее власть, берет на себя все расходы. Ну, и, понятно, кто платит, тот и заказывает музыку.

Особенностью развития разных видов искусства в нашей стране было то, что, после их национализации в первые годы советской власти, все они, в основном, финансировались из госбюджета на сто процентов. Говоря другими словами, ситуация, подобная госзаказу, была (во всяком случае, для кинематографа, о котором здесь идет речь) повсеместной. Такая практика всегда вызывала нескрываемую зависть у зарубежных коллег-кинематографистов, постоянно озабоченных необходимостью выискивать средства для воплощения своих творческих замыслов.

В нашей стране уже в 1930-е годы были созданы крупные государственные киностудии (тогда их называли кинофабриками) по производству игровых (документальных, научно-популярных и мультипликационных) фильмов. В них сразу же начали работать сценарные отделы: популярность киноискусства была в ту пору в стране так велика, что в каждую студию шел поток заявок, а то и уже написанных сценариев от множества непрофессионалов, дерзающих на поприще своей мечты, – и нужно было их читать, составлять внятные отзывы, отсылать авторам и т. д., и т. п.

В предвоенные десятилетия не было еще обыкновения тщательного, покадрового редактирования создаваемых фильмов. Замысел и сценарий обсуждались довольно подробно, но, чаще всего, внимание обращалось на самое общее: идейное содержание, соответствие сочиненного драматургом произведения политическим установкам дня. При том что в стране процветала шпиономания (повсюду искали «вредителей» и часто находили их, – об этом рассказывалось в подробностях в сюжетах многих лент), у руководства студий не было опасений, что в процессе съемок, которые традиционно длились в течение многих месяцев, будут какие-то злонамеренные отступления от принятого и запущенного в производство сценария.

Термин «аллюзии», четыре категории в оценке качества принимаемой ленты, «полка», на которой можно оказаться в случае решительного неприятия со стороны кинематографического начальства, – все это появилось много позже, уже в постсталинское время. А при нем, как известно, судьбу немногих фильмов, которые снимались тогда в стране, решал лично вождь. Ему, по сложившейся традиции, руководитель ведомства – Шумяцкий, Дукельский, Большаков – привозили в Кремль готовую ленту, где во время ночного просмотра и решалась ее судьба.

У Сталина не было обыкновения придирается к отдельным сценам или, тем более, репликам. Он принимал или не принимал кинофильм в целом. Подчас даже не досматривал картину до конца, прекращая просмотр и не высказав своего вердикта, что для присутствующего тут же киноруководителя, неплохо знающего вкусы вождя, становилось определенным сигналом к последующему решению судьбы произведения и его авторов на уровне ведомства.

Жертвами кинематографических вкусов вождя становились не только слабые ленты не очень талантливых авторов, но и произведения тех, кто по праву считался к тому времени классиками советского и мирового кино. Александр Довженко получал незаслуженные упреки в украинском национализме, Всеволода Пудовкина, как пригостишку, разнесли за фильм, снятый по сценарию Александра Ржешевского, Эйзенштейна сначала унизили, запретив его «Бежин луг» и заставив его каяться в допущенных там мнимых ошибках,

а затем довели до инфаркта, ставшего для него роковым, объявив вторую серию «Грозного» грубой политической ошибкой, удостоенной разного Постановления ЦК партии.



«Бежин луг», 1935. Авторы: режиссер и сценарист Сергей Эйзенштейн; сценаристы Исаак Бабель, Александр Ржешевский, Иван Тургенев; композитор Гавриил Попов

В позднесталинское время кинематограф страны, задушенный отеческой заботой вождя, переживал худшее время в своей истории. Фильмов стали снимать совсем немного, и большинство из них выглядело скучными и выхолощенными партийными прописями на разные темы, в основном, касающимися прошлого. Спасением кинопроката, хотя и далеко не бесспорным, стали фильмы-спектакли, составлявшие на рубеже 1940—1950-х годов значительную часть репертуара.

С середины 1950-х начались резкие перемены в нашем кинематографе. Выросло количество снимаемых лент, стало другим их качество. Время, названное «оттепелью», оказалось весьма плодотворным. Что касается нашей темы, то тут, пожалуй, был самый счастливый, хоть и очень короткий, период в истории отечественного кино. Период, когда первостепенной задачей всех имеющих к этому отношение инстанций, в том числе и властных, стало обеспечение после времени малокартинья притока в кинопроизводство новых творческих кадров, решительного увеличения снимаемых в стране фильмов.



Борис (Алексей Баталов) (слева), Вероника (Татьяна Самойлова) (справа), «Летят журавли», 1957. Авторы: режиссер Михаил Калатозов; сценарист Виктор Розов; композитор Моисей Вайнберг

Тогда именно были созданы Высшие курсы режиссеров и сценаристов, где одаренные люди разных не-кинематографических специальностей осваивали знания в области кино. Курсы должны были выступить в помощь ВГИКу, прежних мощностей которого явно не хватало для новых нужд развивающейся кинематографии. Впрочем, эти же нужды побудили создать кинофакультеты во многих, в особенности, местных, театральных и художественных вузах.

Конечно, общий уровень киноподготовки от такого расширения довольно заметно упал, но на первых порах работы хватало всем, учитывая, тем более, что, наряду с кинематографом, предназначенным для зального проката, в стране родилось и бурно развивалось телевизионное кино. Правда, уже на следующем этапе развития в стране возникло немало школ, курсов, даже вузов, специализирующихся на подготовке телеспециалистов, что, в свою очередь, привело к очередному, далеко не последнему, падению уровня профессионализма.

В итоге, подобно тому, что в стране много позже, уже в 2000-е годы, обнаружилось явное перепроизводство юристов и экономистов, – в 1970—1980-е сходное явление, пусть, конечно, меньшее по масштабам, можно было наблюдать в подготовке кинематографистов. Им довольно скоро перестало хватать мест в художественном производстве. И, казалось бы, грозила жестокая безработица, если б не одно обстоятельство.

Оно состояло в том, что именно в это время в стране не только на всех производящих киностудиях, но и, прежде всего, в местах сосредоточения кинематографической власти (это государственные союзно-республиканские органы, Комитеты по кинематографии Совета министров СССР и, соответственно, Совминов всех пятнадцати союзных республик) пышным цветом расцвел кинематографический редакторат. На эти именно, редакторские, должности приходили работать в те годы, в основном, выпускники ВГИКа и других кинематографических вузов.

Несостоявшиеся (или, может быть, ненужные, в связи с перепроизводством) сценаристы и критики, а подчас и режиссеры оказались весьма компетентными редакторами, неплохо знающими кухню творчества. Но, главное, – во всем послушными воле начальства. Они по малейшему намеку могли найти в любом, самом совершенном произведении (заявке, сценарии, уже снятом фильме) сколько угодно изъянов. И грамотно написать иезуитский документ/заключение, категорически требующий от авторов тех или иных поправок. Или вовсе произносящий их опусу смертельный приговор.

Три десятилетия отечественного кино – с середины 1950-х по середину 1980-х – стали торжеством редакторских придирок. Трудно найти хоть сколько-нибудь заметный по своим эстетическим качествам фильм той поры, который бы не носил на своем теле множество шрамов от ран, нанесенных ему редакторами. Каждое их замечание, безоговорочно поддержанное руководством разного уровня – от начальника сценарного отдела до директора студии, или, бери выше, самого киноминистра – не обсуждалось, являясь прямым руководством к действию.

В зависимости от уровня кинохудожника – одно дело, дебютант, получивший счастливую возможность выступить с самостоятельным фильмом, другое – народный артист, лауреат Сталинских (позже Государственных) премий, у которого за спиной десятков прославленных лент, – редакторские требования выражались по-разному. Но разница эта заключалась, фактически, не в сути приговора, а лишь в тоне, каким высказаны замечания.

Скажем, Юлию Райзману и его сценаристу Евгению Габриловичу, авторам фильма «Коммунист», после того как он был сдан руководству «Мосфильма», последовали замечания тогдашнего министра культуры Николая Михайлова. Тому показалось недостойным творческим решением, что Ленин, когда тому сообщают о гибели Василия Губанова, простого кладовщика на строительстве одной из первых послереволюционных ГЭС, с которым он когда-то встречался, когда тот дошел до Кремля в поисках необходимых для стройки гвоздей, – признается, что не может вспомнить этого человека.

У читателя сценария «Кладовщик» (так он назывался в первой, авторской редакции) и у зрителей, видевших фильм в первоизданном виде, возникало не только доверие к происходящему, но и ощущение массы людей, которые со своими нуждами проходили в те годы через Кремль. Они понимали, что запомнить каждого из них нет никакой возможности даже для человека с феноменальной памятью. И гибель безвестного кладовщика от этого обрела для зрителей, наделенных вкусом, эстетически более впечатляющее звучание.

Министр, лишенный, видимо, элементарного эстетического чувства, требовал от художников выполнить его указание. Для тех, понятно, сделать то, что сделали бы другие, менее именитые художники, – переснять сцену так, чтобы Ленин, прежде не вспомнивший Губанова, вдруг сразу же вспомнил его, было неприемлемо. Сошлись на том, что вождь в ответ на сообщенную ему новость произнесет (по телефону) политическую речь, длинную тираду, обличающую «господ империалистов», которые «просчитались...». Получилась грубая, антихудожественная заплата, с которой лента пошла в широкий прокат.

В тех случаях, когда замечания касались не самых главных сцен фильма, отдельных реплик или даже слов, подчас удавалось, при готовности авторов к уступкам, выйти из положения. Широко известна история с «Бриллиантовой рукой», где редакторов напугала фраза героини Нонны Мордюковой «Он посещает синагогу...». Тогда остро стоял вопрос с невыпуском в Израиль советских евреев, о чем шумела западная пресса, – и, видимо, начальство решило не касаться, пусть в проброшенной фразе, скользкой темы. К счастью, Леонид Гайдай не стоял на смерти, что, возможно, грозило бы судьбе ленты, он ограничился переозвучиванием одного слова, заменив его на другое, сходное по числу слогов. Подавляющее большинство зрителей не обратило внимание на алогичность текста героини: жанр кинокомедии такие казусы если не предполагает, то, во всяком случае, допускает.

Киноредакторы прекрасно знали психологию большинства авторов лент, которые готовы спасти свое детище, по возможности, малой кровью, – лишь бы оно дошло до зрителей. Правда, дистанция между «малой» и «большой» кровью редакторами всячески минимизировалась, они всякий раз убеждали авторов, что предложенные им поправки и переделки лишь улучшат созданное ими произведение. Во всяком случае, не нанесут ему особого ущерба.

В нашей книге в статье В. Мукусева можно в подробностях прочитать о том, с какой изощренной жестокостью, смешанной с откровенной демагогией и подменой политических тезисов выступала редакция против фильма выпускника Высших режиссерских курсов Александра Аскольдова «Комиссар». Тогда авторы, не увенчанные званиями народных и госпремиями, стояли на своем, и лента оказалась под запретом, где она находилась в течение много лет, совершенно случайно сохранившаяся для зрителей.

Иногда, по прошествии времени, кинематографисты признаются в той слабине, которую они давали, не выдержав давления редакторы. В недавнем газетном интервью известного режиссера Владимира Бортко можно прочитать:

«Помню наш разговор с Мироновым и автором сценария „Блондинки“ Сашей Червинским в „Астории“. Сидели, решали, что нам делать, вносить ли цензурные поправки, которые от нас требовали. Если не вносить, фильм сразу положат на полку, и все. Но очень хотелось, чтобы фильм

вышел, вот и пошли на уступки. Это было наше общее решение всех троих»²⁵.

Многое в судьбе ленты зависело от разного рода обстоятельств и форм решения, уготовленного производству властью. Иногда, как это случилось с «Заставой Ильича» Марлена Хуциева, ту же эстетическую «глухоту» проявил не министр, как в случае с лентой Райзмана, а всеильный партийный лидер. И режиссеру, в ту пору еще не вошедшему в число живых классиков, пришлось смириться с экзекуцией, приведшей к искажению его творческого замысла. К счастью, Хуциев дожил до той поры, наступившей после V съезда Союза кинематографистов, когда было снято с «полки» немало запрещенных лент, в том числе и «Комиссар», а другим, вынужденно исковерканным их авторами, как это случилось с «Заставой Ильича», позволил обрести свой первоначальный облик...

Хэппи энд, который с легкой руки мастеров Голливуда стал законом кинодраматургии, оказался применим и к той драматической истории советского кино, которая длилась все семьдесят с лишним лет советской власти. Жертвами социального эксперимента, как показала практика, стали самые талантливые, ищущие кинематографисты. Некоторые из них не дожили до дня, когда, наконец, их произведения обрели свободу и заняли достойное их место в отечественной художественной культуре.

²⁵ См.: Мельман А. Жизнь с «Идиотом» // Московский комсомолец, 2016, 6 мая

Юрий Богомолов

•

Смены вех



Богомолов Юрий Александрович – кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора медийных искусств ГИИ. Лауреат премии «Ника» «За вклад в кинематографические науки, критику и образование».

Об авторе

Кинокритик, телеобозреватель, ведущий на радио «Свобода». Автор статей в газетах и журналах: «Советская культура», «Литературная газета», «Искусство кино», «Советский экран», «Киноведческие записки».

Книги: «Курьеры муз», «Между мифом и искусством», «Хроника пикирующего телевидения», «Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире».

«Фильм, после которого, я сам не знаю почему, заинтересовался кино как искусством, – „Урок жизни“ Юлия Райзмана».

Ключевые слова: #мифократический режим #идеократический режим #мифомир #киносталиниана #мыслепреступление #душепреступление #Эйзенштейн #Вертов #Булгаков #Оттепель #Шпаликов #Сокуров #Балабанов.

Отдельный интерес к художественной культуре вызывают те исторические моменты, когда одна социально-политическая эпоха сменяется другой. В XX веке дважды радикально менялось направление развития страны. Один – в начале XX века, под ударами двух революций в 17-м году. Другой – в конце века – вследствие крушения так называемой Красной империи. Был, правда, еще один разлом, не столь травматичный. Имя ему – Оттепель. Это случилось аккуратно в середине века.

Всякий раз культура, так или иначе, более заметно или менее очевидно, таясь и взрываясь, реагировала на них – и сожалениями о былом, и прогнозами на завтра. Такого рода

исторические мгновения примечательны тем, что кризисы в развитии художественной культуры почти одновременны с ее подъемом. Тому есть объяснения. О них ниже.

Мы – не люди?..

Некоторые культурологические основания для исследователей этих явлений дают две такие коллективные работы, как «Вехи» (1909)²⁶ и «Смена вех»²⁷ (1921). Первая написана после поражения революции 1905-го, вторая – после торжества Октября 17-го. Вилка – в десять лет. В нее втиснулось сразу несколько гуманитарных катастроф: Первая Мировая война, две революции и еще одна мясорубка под названием Гражданская война. Неудивительно поэтому, что культура тогда стала с ног на голову, а затем – на колени. Некоторые из ее мастеров – на четвереньки.

Но еще до того, как она оказалась униженной и утилизированной советским режимом, один из авторов «Вех» Михаил Гершензон поставил довольно точный диагноз культурной элите, находящейся в подавленном, депрессивном состоянии после кровавого воскресения 1905-го года:

«Нет, я не скажу русскому интеллигенту: «верь», как говорят проповедники нового христианства, и не скажу также: «люби», как говорит Толстой. Что пользы в том, что под влиянием проповедей люди в лучшем случае сознают необходимость любви и веры? Чтобы возлюбить или поверить, те, кто не любит и не верит, должны внутренне обновиться, – а в этом деле сознание бессильно. Для этого должна переродиться самая ткань духовного существа человека, должен совершиться некоторый органический процесс в такой сфере, где действуют стихийные силы, – в сфере воли.

Одно, что мы можем и должны сказать русскому интеллигенту, это – постарайся стать человеком. Став человеком, он без нас поймёт, что ему нужно: любить или верить, и как именно.

Потому что мы не люди, а калеки, все, сколько нас есть, русских интеллигентов, и уродство наше – даже не уродство роста, как это часто бывает, а уродство случайное и насильственное. Мы калеки потому, что наша личность раздвоена, что мы утратили способность естественного развития, где сознание растёт заодно с волею, что наше сознание, как паровоз, оторвавшийся от поезда, умчалось далеко и мчится впустую, оставив втуне нашу чувственно-волевою жизнь. Русский интеллигент – это, прежде всего, человек, с юных лет живущий вне себя, в буквальном смысле слова, т. е. признающий единственно достойным объектом своего интереса и участия нечто, лежащее вне его личности – народ, общество, государство».

Об уродствах, как случайных, так и насильственных, о невольной или сознательной раздвоенности русского интеллигента, о сознании то и дело, отрывающемся от чувственно-волевой жизни и уносящемся в заоблачные выси, будем помнить, исследуя процессы и эксцессы художественного развития в отечественной культуре.

...В феврале 17-го попытка поставить Государство под контроль гражданского Общества закончилась переворотом в Октябре, увенчавшимся после победоносной для большевиков гражданской войной и тотальным господством советского режима над индивидуумом.

Режим провозгласил курс на коллективизацию. Большим, единым колхозом и большим единым заводом обязана была стать страна.

До этого на пути к сталинской репрессивной системе случился краткий миг демократической вольницы. То был миг иллюзий относительно роли Культуры в новом государстве. Предполагалось, что именно она займет командную высоту. И что именно она будет опре-

²⁶ «Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции.» Авторы – М. О. Гершензон, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, А. С. Изгоев, Б. А. Кистяковский, П. Б. Струве, С. Л. Франк.

²⁷ «Смена вех» – сборник статей. Авторы – Н. Устрялов, С. Чахотин, А. Бобришев-Пушкин, Ю. Ключников, С. Лукьянов, Ю. Потехин.

делять стиль и образ жизни нового человека, именно она станет регламентировать общественные отношения. Даром что ли Велемир Хлебников назначил себя Председателем Земного Шара. Несколько позже правопреемник старой культуры Максим Горький тешил себя надеждой, что по возвращении из Сорренто он на пару с Отцом народов будет править коммунистическим раем.

Авангардистская культура до какой-то черты дружила с политикой. Другими словами, сохраняла с ней тесные партнерские отношения. В первые годы советской власти в стране господствовал так называемый идеократический режим. Это как раз случай по Гершензону, когда «наше сознание, как паровоз, оторвавшийся от поезда, умчалось далеко (в коммуне остановка предполагалась) и мчится впустую, оставив втуне нашу «чувственно-волевою жизнь»²⁸. Тогда и были созданы великие авангардистские картины Эйзенштейна, Вертова, Довженко, Калатозова, Козинцева и Трауберга...

Параллельно те же процессы шли и в поэзии, и в прозе, и в театре.

Тот «паровоз», правда, мчался не совсем впустую. Его энергия впоследствии в редуцированном виде пригодилась на следующих витках развития киноискусства.

Тут надо сказать об одном из самых важных источников энергии идеократии как в политике, так и в художественной культуре. Это энергия заблуждения. (Формулировка Льва Толстого). В начале XX века таковой стала коммунистическая утопия. Она и питала вместе с политическим художественный авангардизм. Заблуждение было огромным и энергия отчаянной.

На ней мы могли далеко уехать. Как далеко, объяснил Евгений Замятин в своем романе «Мы».

Бессонница разума

Когда роман Евгения Замятина «Мы» вместе с другими созданиями писателя на легальных основаниях объявился в Советском Союзе, Виктор Шкловский написал:

«Трудно входить в литературу большому писателю. Еще труднее – возвращаться».²⁹

А возвращаться замятинскому роману в 1988-м было особенно трудно, поскольку в том же году был в России легализован и роман-антиутопия «1984». Но оруэлловская антиутопия пришла к нам в ореоле самиздатовской и тамиздатовской славы. Да и специздание ее в 1959-м тиражом в 200 экземпляров по спецзаданию Свыше и под контролем КГБ тоже кое-что сделало для обострения широкого интереса именно к ней.

Замятин невольно оказался в тени Оруэлла.

Невольно казалось, что «Мы» писаны под впечатлением «1984», хотя на самом деле, если кто-то у кого-то что-то и позаимствовал, то скорее Оруэлл – у Замятина, поскольку первый, как пригвоздил автора один из партийных критиков, «изрыгнул грязную клевету на мир социализма» на 25 лет позже второго.

Большой читательский успех сопутствовал Оруэллу еще и потому, что тоталитарная матрица, описанная им, не воспринималась как нечто инопланетное. Все сюжетные перипетии «1984» считывались как реальные, только несколько утрированные. Словно мы все это с той или иной степенью подобия уже проходили: и новояз, и двоемыслие, и министерство изобилия, и министерство правды, и мыслепреступление. И эти слоганы, подтвержденные практикой советской действительности: «Свобода – это рабство», «Мир – это война»,

²⁸ Гершензон М. Творческое самосознание «Вехи». Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909. С. 7.

²⁹ Шкловский В. О рукописи «Избранное» Евгения Замятина. Евгений Замятин. Избранные произведения. М.: Советский писатель, 1969. С. 6.

«Незнание – сила», к коим я бы добавил еще один: «Тоталитаризм – это демократия». И вроде бы разоблаченный культ личности Большого Брата остался позади.

Словом, тогда в 1988-м советский читатель в разгаре перестройки и гласности читал антиутопию Оруэлла, как своего рода сатирический постскрипtum к уходящей на наших глазах натуре.

Тогда, как все излагаемое в «Мы», воспринималось как научно-фантастический проект, то ли реализованный в другой галактике, то ли возможный на Земле, но в очень отдаленном будущем.

Сегодня, соотнося обе антиутопии, приходишь к пониманию, что Замятин, пожалуй, глубже проник в подноготную тоталитарной системы, нежели это сделал Оруэлл.

Если империя Большого Брата еще только на пути к торжеству идеи социал-националистического государства, то империя Отца народов это уже – торжество.

Главная угроза империи Большого Брата – способность человека самостоятельно думать. Собственная мысль – это и есть мыслепреступление. Наиболее эффективная репрессия в борьбе с ним – лоботомия с последующим умственным рабством, результатом которого и становится то, что граждане не способны различить крайности, то есть отделить в своем сознании свободу от рабства, знание от незнания, демократию от тоталитаризма и т. д.

Инакомыслящий господин Уинстон болен склонностью к рефлексии и потому подвергается насильственному врачеванию.

Оруэлл заканчивает свою антиутопию словами: «...Все хорошо, теперь все хорошо, борьба закончилась. Он одержал над собой победу. Он любил Старшего Брата». ³⁰ Полюбить-то он полюбил, как это ни было трудно. А разлюбить этого Брата (или Отца) оказалось еще труднее, в чем многие из нас имели возможность убедиться на собственной шкуре.

У героев «Мы» уже нет имен, фамилий и тем более отчеств; у них только номера. В этом царстве-государстве другая болезнь считается смертельно опасной – наличие в теле номера души.

Опасна она и для отдельного человека, и для всего Единого Государства.

Ее наличие есть уже душепреступление, заключающееся в измене разуму. Стало быть, вопрос поставлен ребром: душа или разум? Что-то срединное невозможно.

Вот в чем откровение Замятина: и революция и гражданская война – это не самые существенные коллизии. Самая фундаментальное противоборство – битва между рацией и природным инстинктом. Дикие, стихийные люди осаждают город машинных людей.

Роман кончается словами: «В городе сконструирована временная стена из высоковольтных волн. Я уверен – мы победим. Потому что разум должен победить».

Замятину довелось своими глазами увидеть сражение Стихии с Разумом. Оно шло с переменным успехом. Война стала перманентной. Но до сих пор неясно, кто в ней победил. Ясно только то, что полная и окончательная победа одной из сторон добром кончиться не может.

Эпилогом к роману Замятина «Мы» следовало бы рассматривать фильм Александра Сокурова «Телец» ³¹ (2000) о последних днях Ленина.

³⁰ Оруэлл Дж. 1984. М.: Прогресс, 1989. С. 199.

³¹ Режиссер – Александр Сокуров.



«Телец», 2000. Авторы: режиссер Александр Сакуров; сценарист Юрий Арабов; композиторы Андрей Сигле и Сергей Рахманинов

Ленин в «Тельце» на краю своей брэнной жизни не знает никаких нравственных мук и угрызений совести; его мука и отчаяние от того, что его оставил рассудок. Тот самый, что был стержнем его деятельного реформаторства. Того самого, которому он пытался подчинить весь мир.

Его рассудок призван был заменить и совесть, и мораль, и любовь. Что целесообразно, то и свято. Что логично, то и неизбежно. Рационализм превыше всего. На этом, по Сокурову и Арабову³², и основан ленинский глобализм. Неважно, какое он имел отношение к реальному историческому персонажу.

Важно, что это та реальность, которую XX век переварил и которую XXI еще долго будет отрыгивать.

Изумленные

Что правда, то правда: сон разума рождает чудовищ. Впрочем, перманентная бессонница разума способна вызвать к жизни такое, что не может и присниться.

Не многим мог в самых страшных снах присниться 37-й год и то, что стало явью для свободных художников, под прессом мифократического режима.

«Но в тот вечер, – засвидетельствовала Надежда Яковлевна Мандельштам, – под конвоем трех солдат, в темном вагоне, куда меня так комфортабельно доставили, я потеряла все, даже отчаяние. Есть момент, когда люди переходят через какую-то грань и застывают в удивлении: так вот, оказывается, где и с кем я живу! Так вот на что способны те, с кем я живу! Так вот куда я попал! Удивление так парализует нас, что мы теряем даже способность выть. Не это ли удивление, предшественник полного ступора и, следовательно, пропажи всех мер и норм, всех наших ценностей, охватывало людей, когда они, попав „внутри“, вдруг узнавали, где и с кем живут и каково подлинное лицо современности. Одними физическими мучениями и страхом не объяснить того, что происходило там с людьми – что они подписывали, что делали, в чем признавались, кого губили вместе с собой. Все это было возможно только „за гранью“, только в безумии, когда кажется, что время остановилось, мир кончился, все рухнуло и никогда не вернется. Крушение всех представлений – это тоже конец мира».³³

Ведь это написано не об ужасе физических пыток и моральных унижений; это сказано об ужасе прозрения перед лицом фантастической реальности.

³² Юрий Арабов – сценарист фильма «Телец» (2000).

³³ Мандельштам Н. Воспоминания. М.: Согласие, 1999. С. 52.

И еще одно было отмечено: наступление иррациональной стихии, следствием чего стало изменение самой психики:

«Многие из нас поверили в неизбежность, а другие в целесообразность происходящего. Всех охватило сознание, что возврата нет. Это чувство было обусловлено опытом прошлого, предчувствием будущего и гипнозом настоящего. Я утверждаю, что все мы, город в большей степени, чем деревня, находились в состоянии, близком к гипнотическому сну. Нам действительно внушили, что мы вошли в новую эру и нам остается только подчиниться исторической необходимости, которая, кстати, совпадает с мечтами лучших людей и борцов за человеческое счастье. Проповедь исторического детерминизма лишила нас воли и свободного суждения. Тем, кто еще сомневался, мы смеялись в глаза и сами довершали дело газет, повторяя сакраментальные формулы и слухи об очередной расправе – вот чем кончается пассивное сопротивление! – и подбирая оправдания для существующего».³⁴

Мир перевернулся именно в силу того, что на смену идеократическому режиму пришел режим мифократический, подчинивший себе культуру и поставивший ее себе на службу.

На общественную авансцену вышли традиционалисты. Те годы прошли для мастеров культуры под знаком мифотворчества. За рубежом, в среде русской либеральной эмиграции возникло так называемое движение сменовеховства, то есть примиренчества с советской властью.

В самой России происходило ее обожествление.

Валтасар смотрит кино

Мастера культуры с разной степенью успеха и неуспеха адаптировались к требованиям нового миропорядка.

Плоды мифотворчества: «Ленин в Октябре»³⁵ (1937) и «Ленин в 1918 году»³⁶ (1939), «Чапаев»³⁷ (1934), «Трилогия о Максиме»³⁸, «Депутат Балтики»³⁹ (1936), «Валерий Чкалов»⁴⁰ (1941), «Щорс»⁴¹ (1939), «Великий гражданин»⁴² (1937) и т. д.

Разумеется, и на одном этапе и на другом возникали драматические коллизии, связанные с «генеральной линией партии». Мастера культуры нет-нет, да и позволяли себе отклонения от нее. Или того хуже – переоценку ее. Кто-то «от изумления» стрелялся (Маяковский), кто-то вешался (Есенин). Кого-то расстреливали (Гумилев, Мейерхольд), кого-то милостиво сажали (Заболоцкий, Шаламов, Эрдман).

Были и опыты художественной рефлексии. И довольно дерзкие. Проза Замятина, Белого, Платонова, Булгакова, Мандельштама, Эрдмана. С ними режиму приходилось считаться. В том числе и громовержцу Сталину.

Известно, как он любил кинематограф, сколько уделял ему внимания. Ночами не спал – смотрел и пересматривал понравившиеся ему фильмы. На сей счет сохранилось выразительное свидетельство его дочери Светланы: «Кинозал был устроен в Кремле, – вспоминает она, – в помещении бывшего зимнего сада, соединенного переходами со старым кремлевским дворцом. Отправлялись туда после обеда, т. е. часов в девять вечера. Это, конечно,

³⁴ Мандельштам Н. Указ. соч. С. 54.

³⁵ Режиссеры – Михаил Ромм, Дмитрий Васильев.

³⁶ Режиссер – Михаил Ромм.

³⁷ Режиссеры – Георгий Васильев, Сергей Васильев.

³⁸ Фильмы: «Юность Максима» (1933), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1938). Режиссеры – Григорий Козинцев, Леонид Трауберг.

³⁹ Режиссер – Иосиф Хейфиц, Александр Зархи.

⁴⁰ Режиссер – Михаил Калатозов.

⁴¹ Режиссер – Александр Довженко.

⁴² Режиссер – Фридрих Эрмлер.

было поздно для меня, но я так умоляла, что отец не мог отказывать и со смехом говорил, выталкивая меня вперед: «Ну, веди нас, веди, хозяйка, а то мы собьемся с дороги без руководителя!». И я шествовала впереди длинной процессии, в другой конец безлюдного Кремля, а позади ползли гуськом тяжелые бронированные машины и шагала бесчисленная охрана... Кино заканчивалось поздно, часа в два ночи: смотрели по две картины, или даже больше. Меня отсылали домой спать, – мне надо было в семь часов утра вставать и идти в школу. Гувернантка моя, Лидия Георгиевна, возмущалась и требовала от меня отказываться, когда приглашали в кино так поздно, но разве можно было отказаться? Сколько чудных фильмов начинали свое шествие по экранам именно с этого маленького экрана в Кремле! «Чапаев», «Трилогия о Максиме», фильмы о Петре I⁴³ (1937, 1938), «Цирк»⁴⁴ (1936) и «Волга-Волга»⁴⁵ (1938), – все лучшие ленты советского кинематографа делали свой первый шаг в этом кремлевском зале. Фильмы «представлял» правительству сначала Б. З. Шумяцкий, потом, недолго, Дукельский, потом – долгие годы И. Г. Большаков».⁴⁶



«Чапаев», 1934. Авторы: режиссеры и сценаристы Георгий и Сергей Васильевы; сценаристы Анна Фурманова, Дмитрий Фурманов; композитор Гавриил Попов

Следы тех просмотров сохранились в архиве Бориса Шумяцкого, тогдашнего руководителя советской киноиндустрии. В двух номерах «Киноведческих записок» (№61, 62) его записи, сделанные по горячим следам, были опубликованы. Датируются они 1934 – 1937 годами.

В них нет ничего нового с точки зрения представлений о вкусах и пристрастиях кремлевского Хозяина. Но обширность приведенного документального материала уже сама по себе впечатляет и заставляет предположить, что кино для Сталина было чем-то большим, нежели важнейшим из искусств. Возможно, оно было важнейшей из «действительностей».

⁴³ Режиссер – Владимир Петров.

⁴⁴ Режиссер – Григорий Александров.

⁴⁵ Режиссер – Григорий Александров.

⁴⁶ Алилуева С. «Двадцать писем к другу». Письмо тринадцатое. Нью-Йорк: Harper & Row, 1967.

Борис Захарович Шумяцкий в этой публикации предстает сказительницей Шахерезадой, что убажает своего всесильного повелителя занимательными киноисториями. Он исправно в течение почти четырех лет (с 1934-го по 1937-й) таскал в будку кремлевского кинозала коробки с позитивным целлулоидом. На дворе как раз в эту пору с каждым днем все сильнее обострялась классовая борьба, везде зрели заговоры, кулаков приходилось раскулачивать, бедняков коллективизировать, пролетариев воспитывать, интеллигенцию перевоспитывать, а врагов народа убивать. И собственных друзей – тоже.

Можно представить, как утомлялись сердцем и рукой кремлевские сидельцы, визируя многочисленные расстрельные списки. В дневное время они утомлялись, а по вечерам и ночам расслаблялись. В том числе и посредством просмотров фильмов. Сеансы начинались в районе 11 вечера, а заканчивались в 2—3, иногда в 4 ночи.

Два слова о тех, кто доставлял удовольствие вождям, то есть о мастерах кино. Они не были рыцарями кино без страха, но работали на совесть и почти всегда – по велению сердца. Последнее, надо признать, вожди понимали и ценили. При этом самих мастеров уважали не так чтобы очень.

Компания, в которой Валтасар коротал ночи перед киноэкраном, была подвижной по составу по причинам естественной и неестественной убыли. В ней в разное время перебывали Киров, Енукидзе, Постышев, Жемчужина, Куйбышев, Лакоба, Сванидзе, Чубарь, Ежов, Булганин, Калинин, Керженцев, Жданов, Эйхе, Хрущев, сын Вася, дочка Света. Наиболее постоянными зрителями были помимо Сталина Ворошилов, Молотов и Каганович.

По ходу сеансов солировал Сталин. Посмотрев в первый раз картину в узком составе, он любил комментировать сюжет, пересматривая ее с другими товарищами. Так он разъяснял своим соратникам «Чапаева», «Юность Максима», «Веселых ребят»⁴⁷ (1934). В один из теплых июльских вечеров 34-го Шумяцкий предложил кремлевским товарищам посмотреть немую фильму «Пышка»⁴⁸ (1934). «Не по Мопассану ли?» – встрепенулся тов. Сталин. (Начитанным он был человеком, в отличие от соратников). По ходу просмотра этой ленты, по свидетельству Шумяцкого, вождь пересказывал содержание новеллы Мопассана. В том же месте, где Пышка бьет демократа за приставание и где нет в ленте о том надписи, воспроизвел ее реплики и выразил желание, чтобы была дана яркая поясняющая надпись.

И до публикации в «Записках» было известно, как вождь любил кино и сколько он уделял ему времени. Но это были только предания, апокрифы. А вот, когда читаешь одну запись за другой, когда сопоставляешь даты, когда вспоминаешь исторический контекст, тогда...

В 1934-м, до того, как ему в первый раз показали «Чапаева», он упивался хроникально-документальными лентами. Это всевозможные съемки парадов и демонстраций трудящихся. Отдельное удовольствие – «Челюскин»⁴⁹ (1934), картина о спасении научной экспедиции, застрявшей во льдах Северного Ледовитого океана. Затем его внимание привлекают «Веселые ребята». Эту комедию он смотрит в неоконченном виде и приходит в восторг. И с нетерпением ждет завершения. Едва первая копия отпечатана, ее сразу доставляют в Кремль. Коба, по свидетельству того же Шумяцкого, «заразительно смеялся». Особенно вождю понравились сцены переключки животных и драки музыкантов. Когда зажегся свет, вождь, поглаживая усы, усмехнулся: «Хорошо. Точно после выходного дня».

А в ноябре того же года начинается страда просмотров «Чапаева». 4 ноября – первый раз, 7-го – второй, на следующий день – третий. В декабре уже насчитывалось 16 просмотров. А вообще при жизни Шумяцкого (а жизнь его оборвалась в Лубянском подвале в начале 1938-го) тов. Коба посмотрел «Чапаева» 38 раз! Может, он ждал (как и легендарные

⁴⁷ Режиссер – Григорий Александров.

⁴⁸ Режиссер – Михаил Ромм.

⁴⁹ Фильм «Герои Арктики. Челюскин». Режиссер – Яков Посельский.

мальчишки), что Чапай в конце концов выплывет... Другая любимая картина Сталина в эти годы – «Юность Максима». Ее он тоже отсмотрел несчетное число раз. И по ходу просмотров не однажды пытался объяснить герою, что он делает правильно, а что – неверно. Случалось, что вождь вместе с товарищами, увлекшись сюжетом, начинал подпевать экранным персонажам.

Что-то непосредственно-детское было в его общении с фильмами. У палачей это бывает. Как ни удивительно, идеологически он был не так уж и ревностен. Но однажды заметил то, что все цензоры пропустили. По поводу вертовской картины «Три песни о Ленине»⁵⁰ (1934) Сталин сказал, что Ильич в ней показан как «вождь азиатов». Наверное, потому что таковым себя ощущал в глубине души. Видимо, собственные комплексы значили для него больше, чем идеологические клише.

Еще более ярким подтверждением этой догадки может послужить известная реакция на вторую серию «Ивана Грозного»⁵¹ (1945). Вообще надо сказать, что публикация поминаемых здесь архивных документов позволяет с большой степенью вероятности предположить:

- а) кино для него было не надстройкой, а базисом;
- б) образы казались ему реальнее прототипов;
- в) сознание и его киноотражения были чем-то первичным, а материя действительности – вторичной.

Материалист Сталин на самом деле оказался оголтелым идеалистом.

Наконец, самое главное, почему он так благоволил кинематографу: целлулоидная пленка для него была той реальностью, которую можно было сочинять, перестраивать на свой вкус и резать по живому, монтировать, перемонтировать, а все лишнее, с его точки зрения, выкидывать в корзину, то бишь в могилу, повернув через мясорубку ГУЛАГа. Или не проворачивая...

С этой стороны примечательна еще одна запись Шумяцкого. Вождь напряженно отсматривал хронику похорон Кирова. В кадре мелькнула, сидящая у гроба печальная женщина. «Кто это? – сурово спросил лучший друг Кирова. «Это вдова Сергея Мироновича», – быстро пояснил нарком. «Ее надо пересадить отсюда», – повелел вождь.

Когда шахерезада Шумяцкий наскучил своему повелителю, он и его отправил в корзину, а сказки на сон грядущий ему рассказывали уже другие шахерезады – Дукельский и Большаков, которые, к сожалению, не оставили нам свидетельств о духовных пирах составившегося Валтасара.

Следы его интереса к зарубежному кино можно найти в Белых Столбах. Там есть большой корпус трофейных фильмов, четко оттитрованных. Вождь не любил смотреть иностранные картины с синхронным переводчиком. Поэтому для него нижнюю треть кадра выбеливали и заполняли ее надписями. Старожилы Госфильмофонда рассказывали, что любимой его голливудской картиной была «Судьба солдата в Америке»⁵² (1939) с Джеймсом Кэгни в главной роли. Это история хорошего солдата, который стал хорошим гангстером.

...При внимательном чтении архивных документов, становится понятно, что для Сталина кино было окном не в реальность, а в другой мир.

Именно в эти годы создается золотой фонд сталинской киноклассики. Создается своего рода альтернативная действительность, в рамках которой существовали не только простые граждане, но их вожди. И все вместе они жили в перевернутом мире, где надстройка (кино, литература, театр, живопись) являлась базисом, а прочее (быт, работа, исторические

⁵⁰ Режиссер – Дзига Вертов.

⁵¹ Фильм «Иван Грозный. Сказ второй: Боярский заговор». Режиссер – Сергей Эйзенштейн.

⁵² Фильм «Ревущие двадцатые, или Судьба солдата в Америке». Режиссер – Рауль Уолш.

обстоятельства, исторические герои, наши старшие современники) – материалом, из которого и созидался придуманный мифомир. Именно в этом состоял великий эксперимент товарища Сталина.

Он конструировал структуру восприятия. Для него, стало быть, самый процесс кинопроизводства являлся моделью жизнеустройства. Потому в меру способностей старался вникнуть в механику самого кинодела.

Из этого следует, что ночи, проведенные Сталиным со своими соратниками у киноэкрана в кремлевском зале, – своего рода ключ к пониманию природы этого все еще загадочного персонажа и собственно того времени.

Вождь понятно, почему был пристрастен к кинематографу. В частности, потому, что он был самым эффективным средством оформления мифа о Себе, о своих делах, об эпохе имени Себя. Об эпохе мифократии в полуграмотной и в полубессознательной стране.

Подмена

Мифы по мотивам истории не редко спорят и даже ссорятся с историей. Зона компромисса – беллетристика. Но только в том случае, если последняя высоко и глубоко художественна. Тогда мы прощаем фактологические неточности «Капитанской дочки»⁵³ (1958) или «Моцарта и Сальери»⁵⁴ (1962). Или «Войны и мира»⁵⁵ (1965). Тогда нам кажутся вымыслы и домыслы художников их промыслами. В противном случае – спекуляция, коей нет конца.

В советскую пору свои права на верховное положение в обществе предъявила тень истории – Мифология. На нее поработала в течение 70 лет вся отечественная культура, и тень заместила собой отбрасывающую ее реальность. Потому, в частности, ее позиции оказались особенно сильными, и никакие усилия ученых-историографов вкупе с кинодокументалистами не смогли сколько-нибудь серьезно поколебать в подсознании миллионов краеугольные камни мифологического фундамента нашего ближнего прошлого.

И душегубская коллективизация нам не аргумент, и ледяной ГУЛАГ нам нипочем, и кровавое палачество Сталина нам не впрок. Вернее, по мифологической версии, как раз впрок.

В XX веке до политиков дошло: кто владеет СМИ, тот контролирует власть в стране. Постепенно до наших госмужей дошло: упрочению власти ничто так не способствует, как управление историей задним числом, для чего и надобен жесткий контроль над ней.

Сталин, будучи главным мифотворцем, позаботился о сотворении мифа о себе не из одной склонности к нарциссизму.

Он ведь был не просто заказчиком, но и соавтором своих киноролей. Самые выразительные из них – те, что явлены в фильмах «Клятва»⁵⁶ (1946) и «Падение Берлина»⁵⁷ (1949). Обе картины сняты после войны. До войны были «Ленин в 1918 году» (1939), «Человек с ружьем»⁵⁸ (1938), «Выборгская сторона» (1938). Из прочих картин, где встречается персонаж по фамилии «Сталин», стоит вспомнить «Оборону Царицына»⁵⁹ (1942), «Джамбул»⁶⁰

⁵³ Режиссер – Владимир Каплуновский.

⁵⁴ Режиссер – Владимир Гориккер.

⁵⁵ Режиссер – Сергей Бондарчук.

⁵⁶ Режиссер – Михаил Чиаурели.

⁵⁷ Режиссер – Михаил Чиаурели.

⁵⁸ Режиссер – Сергей Юткевич.

⁵⁹ Режиссеры – Георгий Васильев, Сергей Васильев.

⁶⁰ Режиссер – Ефим Дзиган.

(1952), «Донецкие шахтеры»⁶¹ (1951), «Валерий Чкалов», «Третий удар»⁶² (1948), «Сталинградская битва»⁶³ (1949).

Что примечательно, вождь ни в одном из созданных про него фильмов не был главным действующим лицом (чего не скажешь о кинолениниане), но всегда оставался лицом, определяющим движение жизни, истории, цивилизации...

Еще одна примечательная черта киносталинианы; в ней мы не найдем ни одного биографического фильма, то есть такого фильма, в котором бы характер героя давался в становлении, в развитии. Хотя, наверное, стоило вождю только мигнуть, как охотников запечатлеть этот процесс отыскалось видимо-невидимо. Но он не только не мигал, а, скорее всего, прямо запрещал. Хотел, возможно, сделать исключение для Булгакова, но в последний момент передумал. И не потому, что драматург отыскал нечто компрометирующее великого Сталина, как намекают некоторые исследователи.

Просто, как нам кажется, вождь не то, чтобы понимал, или сознавал, как биографическое повествование на порядок снижает его неземной образ, но чуял это. И был прав, поскольку действительно, как только у тебя появляется биография, или даже элементарная хронография, значит ты сразу оказываешься у времени в плену, в его власти. А Сталин себя чувствовал не Хроносом, а Зевсом, победившем Хроноса, то есть Время. Под это самоощущение он и организовал мифологическое пространство с помощью кинематографа.

...Сталин довольно быстро сориентировался в иерархии искусств, отличив среди них кино.

Ленин свое отношение к кинематографу исчерпывающе выразил в известной формуле: «Важнейшим из искусств для нас является кино». Ее толковали достаточно широко, а вождь имел в виду вполне конкретную отрасль киноиндустрии – хронику и просветительские фильмы. И мотив этого тезиса был вполне прагматический – в полуграмотной стране, какой была Россия в начале минувшего века, «картинка» как средство массовой информации имела определенное предпочтение перед письменным словом.

Для Сталина важнейшей из мифологий – музыкальной, литературной, изобразительной, кинематографической – оказалась последняя.

В этом отношении, к слову сказать, он оказался дальновиднее и практичнее своего современника – германского фюрера. Гитлер сделал ставку в первую очередь на собственное ораторское искусство с его эффектом сиюминутности, и во вторую – на архитектуру, которая должна была бы обеспечить вождю Третьего Рейха память в веках.

Сталин же задействовал беллетристический потенциал кино. И не прогадал.

Для понимания логики этого процесса необходима оговорка общего характера.

Республика Советов в 20-е годы была такой тиранией, при которой идея «коммунистического завтра» овладела массами, стала руководящей и направляющей их силой.

Ленин и Сталин стали краеугольными мифами о совершенно новом и абсолютно необыкновенном мире. И получилось очень складно.

Краеугольные мифы

Тот Ленин, что на экране («Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»), – действующее лицо: кем-то руководит, кому-то дает указания, кого-то поучает, от кого-то скрывается. В фильме Эйзенштейна «Октябрь»⁶⁴ (1927) он взят только в одном ракурсе – как исключительно харизматический персонаж. В последующих картинах очевидно стремление психо-

⁶¹ Режиссер – Леонид Луков.

⁶² Режиссер – Игорь Савченко.

⁶³ Режиссер – Владимир Петров.

⁶⁴ Режиссеры – Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров.

логизации самого человеческого человека. Что же касается Сталина, то в самых первых историко-революционных картинах, он предстает тенью великого Ленина. Но тенью загадочной и могущественной. В трудные и поворотные моменты гражданской войны вождь номер один обращается за советом или с поручением к вождю номер два.

В «Незабываемом 1919-ом году»⁶⁵ (1951) мы видим совсем уж карикатурные сцены. Владимир Ильич неприлично суетлив, а Иосиф Виссарионович таинственно спокоен. В кульминационную минуту он говорит: «Без паники, товарищ Ленин». Есть там и другая смешная сцена, где Ленин и Калинин оспаривают друг у друга право вручить Сталину награду за героическую оборону Петрограда. Сцена эта по просьбе вождя номер два была вырезана.

Но в принципе их мифологические функции оказались разведенными. Ленин – это некое звено в переходе от старого дореволюционного мира к новому. Потому Ильичу дозволены присущие каждому смертному человеческие свойства. Он может колебаться, сомневаться, проявлять гнев, несдержанность, отдаваться безудержному смеху и т. д. Более того, ему позволено иметь семью – мать, сестра, жена. Он мог стареть, болеть и даже умереть.

Виссарионыч оказался выше всего этого. Он был уже абсолютным небожителем. А образ живого Ленина являлся для него постаментом, как образ мертвого Ленина в Мавзолее стал для него трибуной.

В военных фильмах «Падение Берлина», «Сталинградская битва», «Третий удар» небожительский статус Сталина приобрел абсолютно законченную форму. Его снисхождение с небесной высоты на землю поверженной Германии («Падение Берлина») – сцена наиболее с этой стороны показательная. Он здесь все: солнце, свет, мир, счастье и т. д. К нему бегут навстречу ликующие толпы солдат, офицеров, узников фашистских концлагерей и благоговейно останавливаются на почтительном от него расстоянии. У подножия белоснежного генералиссимуса находят потерявшие друг друга солдат Иванов и его девушка Наташа.

Девушка попросила у Сталина разрешения поцеловать его, и после согласия отважилась чмокнуть вождя, туда, где цепляется орден.

Мифологическая жизнь Сталину вполне удалась. В том числе и благодаря кино. Этим отчасти и можно объяснить его столь долгую жизнь после смерти. Гитлер бы ему позавидовал. Ленин, впрочем, тоже.

Его всерьез считали бессмертным. От того, наверное, его смерть была воспринята народами Советского Союза как откровение, как чудо, и толпы устремились к Колонному залу, чтобы его лично лицезреть.

Вот в чем отличие коммунистической религиозности. Здесь кульминационным пунктом явилось не чудо рождения, а чудо смерти.

К слову, таким же чудом смерти стала в 24-ом году кончина Ленина. Именно тогда и возникла традиция с сакрализацией смерти Вождя.

Смерть как выдача мандата на Бессмертие.

В 1930-м году, начинающий грузинский кинематографист, Михаил Калатозов снял «Соль Сванетии»⁶⁶ (1930), картину, ставшую классикой Великого Немого. Картина вроде бы сугубо этнографическая, но насыщенная выразительными смыслами. На забытом богом в горах клочке земли угнездилась община сванов. Живут они замкнуто, лишь изредка спускаясь с гор, чтобы вернуться с мешками соли. Это замкнутый, доисторический мир. Здесь движущие противоречия – природные. Пресные реки, питаемые ледниками, промывают землю, оставляя ее без соли. Соль для сванов – не приправа к пище, а Суть и Смысл самой жизни. Община перекрывает дорогу и нуждается в ней. Община, как всякий живой организм

⁶⁵ Фильм «Незабываемый 1919 год». Режиссер – Михаил Чиаурели.

⁶⁶ Режиссер – Михаил Калатозов.

не может не расти. А рост для нее гибелен. Поэтому в Сванетии рождение и все, что с ним связано, отмечено ужасом проклятия. А смерть и похороны – праздник.

Государственными праздниками в советской стране надолго становятся кончины вождей.

Государственным праздником советской Руси, между прочим, стала дата смерти Пушкина. По иронии судьбы в 37-ом году на пике Большого террора, страна отмечала его с невиданным размахом.

...После крушения советского режима отечественные кинематографисты сняли несколько историко-контрреволюционных фильмов: иносказательное «Покаяние»⁶⁷ (1984), жанровые «Пиры Валтасара»⁶⁸ (1989)...

После обожествления вождя пришла пора его дьяволизации. Миф решили вышибать мифом. Но не тут-то было. Он не просто в сознании укоренился, он в подсознание въелся.

Валтасар и золотые рыбки

В начале мифотворчества, надо признать, стояла литература.

Литературный сериал «Сталин и писатели» проницательного историка отечественной литературы Бенедикта Сарнова обнимает предмет достаточно широко и проникает в суть его гораздо глубже многих как документальных исследований, так и беллетристических сочинений.

Фабула бесхитростна. Автор дает один за другим очерки взаимоотношений вождя с советскими писателями первого ряда: Горьким, Маяковским, Пастернаком, Мандельштамом, Булгаковым, Толстым, Ахматовой, Бедным, Шолоховым, Платоновым и другими.

Однотипна конструкция каждого из них: сначала на стол выкладываются все относящиеся к делу документы (письма фигурантов, партийные постановления, донесения осведомителей, свидетельства очевидцев), затем тщательно прописываются явные и скрытые изломы судьбы художника, оказавшегося волею обстоятельств в поле внимания Великого Инквизитора.

Перед читателем – роман со множеством сюжетных разветвлений, каждое из которых представляет собой своего рода повесть о барахтающейся в садке вождя Золотой рыбке. Иногда, впрочем, не столько золотой, сколько позолоченной. Но это не меняет смысловой направленности всей эпопеи.

Она о том, с какими трудностями сталкивался «рыбак», заставляя невольниц, наделенных волшебными способностями, служить у себя на посылках. Ни одна из «рыбок» не ускользнула физически, если не считать Евгения Замятина. Но ни одну из них он не сломил до конца, если не считать Демьяна Бедного и Михаила Шолохова.

Как ни странно, едва ли ни самой несчастной у Сарнова выглядит участь не самого одаренного мастера слова – Демьяна Бедного, человека не слишком умного, но вполне простодушного. (Уж не прототип ли он безумного Ивана Бездомного из «Мастера и Маргариты»?).

Было время, когда два псевдонима – Бедный и Сталин – прилежательно, о чем свидетельствуют письма, приведенные Сарновым. Есть в них намеки на какие-то совместные гулянки. Демьян – Иосифу: «...Приезжайте! А потом мы будем «на Тбилиси гулялся». В ответ Иосиф – Демьяну: «Не могу, потому что некогда. Советую Вам устроить «на Баку гулялся».⁶⁹

По письмам видно, как увеличивалась год от года дистанция между «приятелями». Видно, как все льстивее и льстивее становились интонации одного, как холоднее и казеннее делался тон другого; менялась форма обращения к вождю – от: «Родной», «Ясная вы

⁶⁷ Режиссер – Тенгиз Абуладзе.

⁶⁸ Фильм «Пиры Валтасара, или ночь со Сталиным». Режиссер – Юрий Кара.

⁶⁹ Сарнов Б. Сталин и писатели. Книга первая. М.: ЭКСМО, 2008. С. 474.

голова», «Нежный человек», «И я Вас крепко люблю», «Крепко Вас любящий» – до вполне официального «Глубоко уважаемый Иосиф Виссарионович». ¹²

Подписи под письмами, адресованными отцу народов, тоже пришлось несколько оказать. Сначала: «Ваш Демьян». Затем – «Демьян Бедный».

Все это особенно показательно, поскольку долгое время поэт и царь были соседями «по лестничной площадке», то есть оба жили за Кремлевской стеной.

Что важно, и что отмечено у Сарнова, стихотворцем Бедный был не бездарным; агитатором и пропагандистом был искренним, и режиму, его идеологии был «без лести предан», хотя льстить власти готов был в любых обстоятельствах, при любых ее кульбитах, а итог его жизни оказался не просто трагическим, но жалким. Его судьба – это судьба «верного Руслана», без корысти преданной хозяину собаки из одноименной повести Георгия Владимова.

С Демьяном Бедным Хозяину было проще всего «работать». Он попользовался его пропагандистским даром, а затем без сожаления выбросил на помойку истории, не удостоив своего бывшего соседа «по коммуналке» мученического креста. Его не арестовали, не пытали, не расстреляли; его просто исключили из партии, и этого стало достаточно, чтобы просто уничтожить человека. Ну, а как поэта он его убил много раньше.

Труднее Сталину было разбираться с публикой другого разряда, с теми мастерами, чей талант был от Бога – с Булгаковым, Мандельштамом, Пастернаком, Зощенко, Ахматовой... Или с теми, чей литературный авторитет имел мировое признание – Горький, Маяковский, Алексей Толстой, Эренбург...

Тут ведь многое зависело от утилитарной нужды в каждом из них.

Горький ему нужен был как правофланговый пролетарской литературы. Еще – как видный фигурант его свиты. И было у Сталина потаенное желание удостоиться очерка о себе. Такого, каким посмертно был увенчан Ленин.

Маяковский был посмертно награжден званием «величайшего поэта советской эпохи». То есть, назначен правофланговым поэтом, на которого всем прочим стихотворцам надлежало равняться. С ним у товарища Сталина вообще проблем не было, поскольку тот рано застрелился.

Эренбургу генералиссимус отвел роль правофлангового еврея, который по мере надобности наводил мосты с левыми интеллектуалами на Западе.

Толстой пригодился, чтобы мифологизировать фигуру Петра I, который бы оправдал его, сталинскую тиранию.

С Булгаковым, видимо, связывались некоторые надежды на очеловечивание его, сталинского имиджа. Потому вышло высочайшее разрешение писать «Батум». Но потом герой пьесы передумал по не очень ясным причинам, и вышло высочайшее запрещение.

Что же касается поэтов Пастернака, Мандельштама, Ахматовой, то он их держал «на сладкое». Они ему нужны были для экспериментов.

С Мандельштамом вождь произвел самый жестокий эксперимент. Поэт бросил «рябому черту» вызов, на который никто из его коллег не осмелился. Последовало высочайшее указание: «изолировать, но сохранить».

«Изолировать» – понятно. Хотя было бы еще понятнее для всех сведущих граждан Советской России (включая самого Мандельштама) – «расстрелять». Но отчего: «сохранить»? А главное: для чего «сохранить»? Его сохраняли пять лет. И умирание его было мучительно.

На счет задержки с приведением приговора в исполнение есть несколько предположений. Одно из них (оно принадлежит Фазилу Искандеру): стих понравился герою, поскольку

«выражал ужас и неодолимую силу Сталина». А это было, по мнению Искандера, именно тем, что он хотел внушить стране.⁷⁰

Другая версия принадлежит Бенедикту Сарнову.⁷¹ С его точки зрения царь тянул с казнью поэта, ожидая от него оды во славу своей исторической миссии. Он ее дождался, но, видимо, она не показалась ему достаточно искренней, естественной и органичной. Было видно, что автор не полюбил Отца народов так, как это посчастливилось господину Уинстону в отношении Старшего Брата.

Сталин при всей избалованности безмерной лестью был, все-таки, разборчив к подлинности эмоций. Известно, что «Светлый путь»⁷² (1940) вождю не показался; он распознал натужность режиссерского энтузиазма в изъятии советского патриотизма, о чем и не постеснялся сказать Григорию Александрову:

«Вы уж слишком „вылизываете“ в „Светлом пути“ советскую действительность и стелетесь перед ней. Раньше вы нас развлекали, а теперь угождаете».⁷³

Лесть, впрочем, даже самая грубая лесть, ненаказуема. Не удостоился режиссер очередной Сталинской премии – это все наказание, которое последовало за недостаточно искренний подхалимаж режиму.

Мандельштам – совсем другой случай. Мандельштам был внутренне свободным человеком. Да еще не убоявшимся того, кто играл «услугами полу-людей». Да еще угадавшим склонность сверхчеловека к кровавому сладострастию: «Что ни казнь у него – то малина».

Сталину ведь было мало физической подневольности внутренне независимого человека и даже того, чем удовлетворился Старший Брат – мыслепослушания; ему потребно было душевное раболепие; ему надобно было его духовное рабство. Так же, как ему мало было убить своего политического соперника; самая желанная для него малина – загубить душу своей жертвы.

Душегубство было для него в радость, было его страстью, а смертоубийство – частностью, приложением к набору других инструментов в его арсенале. Он предпочитал не убивать человека морально не сломленного, человека с гордо поднятой головой или просто безразличного к своей участи; он предпочитал предварительно его морально размазать так, чтобы тот перестал себя ощущать человеком.

Игра в кошки с придушенной мышкой – то была любимая забава вождя. Он ею в полной мере и наслаждался, убивая Мандельштама медленно, с толком, с чувством, с расстановкой. То ссылка, то поселение... И что б никакой работы... И чтобы звука от него не было слышно. Но иногда жертве подавался знак надежды... И тут же отнимался.

И Мандельштам в какой-то момент то ли сдался на милость вождя, то ли рискнул притвориться сдавшимся. Он выдавил из себя «Оду» душегубу, где есть такие строчки:

Художник, береги и охраняй бойца:
в рост окружи его сырым и синим бором
вниманья влажного. Не огорчить отца
недобрым образом иль мыслей недобором.
Художник, помоги тому, кто весь с тобой,

⁷⁰ Искандер Ф. А. Ласточкино гнездо. Проза. Поэзия. Публицистика. М.: Фортуна Лимитед, 1999. URL: http://lib.ru/FISKANDER/isk_publ.txt. Дата обращения – 29.09.2016.

⁷¹ Сарнов Б. Указ. Соч. С. 468.

⁷² Режиссер – Григорий Александров.

⁷³ Хохлов, Николай Филиппович. «И. В. Сталин смеётся... Юмор вождя народов.» Издание второе. М.: Белые альвы, 2012. URL: http://mordikov.fatal.ru/stalin_smeetsja.html. Дата обращения – 20.09.2016.

кто мыслит, чувствует и строит.

Владимир Набоков так оценил «Оду»:

«Возможно, одним из самых печальных случаев был случай Осипа Мандельштама – восхитительного поэта, лучшего поэта из пытавшихся выжить в России при Советах, – эта скотская и тупая власть подвергла его гонениям и в конце концов загубила в одном из далеких концентрационных лагерей. Стихи, которые он героически продолжал писать, пока безумие не затмило его ясный дар, – это изумительные образчики того, на что способен человеческий разум в его глубочайших и высших проявлениях. Чтение их усиливает здоровое презрение к советской дикости...».⁷⁴

Тем временем, как заметил Виктор Шкловский: «Масса шла, как сельдь или вобла, мечущая икру, повинуюсь инстинкту».⁷⁵

Инстинкту выживания – можно было бы добавить.

Будущее, по версии Николая Эрдмана, выглядело устрашающе смешным:

Егорушка. Может так получиться, что только приучишься, хватать – наступит социализм, а при социализме вина не будет. Вот как хочешь тогда и выкручивайся.

Маргарита Ивановна. Только рюмку, всего лишь, одну лишь, за дам.

Егорушка. Между прочим, при социализме и дам не будет.

Пугачев. Ерунда-с. Человеку без дамочки не прожить.

Егорушка. Между прочим, при социализме и человека не будет.

Виктор Викторович. Как не будет? А что же будет?

Егорушка. Массы, массы и массы. Огромная масса масс.⁷⁶

Оказаться выброшенным из нереста – тяжелое испытание. А жить вне истории, вне «массы масс», да еще быть преследуемым за это – испытание невыносимое.

Насколько невыносимое и ужасное, как ни удивительно, описал именно Шкловский еще в 1924-ом году:

«... Оно бывает тогда, когда человека мучают долго, так что он уже „изумлен“, то есть уже „ушел из ума“, – так об изумлении говорили при пытке дыбой, – и вот мучается человек, и кругом холодное и жесткое дерево, а руки палача или его помощника, хотя и жесткие, но теплые и человеческие. И щекой ласкается человек к теплым рукам, которые его держат, чтобы мучить. Это – мой кошмар».⁷⁷

И Мандельштам на дыбе отыскал в своем мучителе нечто человеческое.

И в дружбе мудрых глаз найду для близнеца,
Какого не скажу, то выраженье, близясь
К которому, к нему, – вдруг узнаешь отца
И задыхаешься, почуяв мира близость.⁷⁸

⁷⁴ Из интервью для нью-йоркской телепрограммы «TELEVISION 13», 1965 г. Американский период СС. СПб., 1997. Т. 3, с. 559.

⁷⁵ Виктор Борисович Шкловский «Сентиментальное путешествие. Воспоминания 1917—1922 (Петербург -Галиция -Персия – Саратов – Киев – Петербург – Днепр – Петербург – Берлин)» URL: <http://proflib.com/chtenie/80839/viktor-shklovskiy-sentimentalnoe-puteshestvie-2.php>. Дата обращения – 20.09.2016.

⁷⁶ Эрдман Н. Пьесы. М.: Искусство, 1990. С. 127—128.

⁷⁷ Виктор Шкловский. Из серии «Жизнь замечательных людей». URL: <https://litlife.club/br/?b=231156&p=43> Дата обращения – 16.10.2016.

⁷⁸ «Ода» Осип Мандельштам (1937).

Он еще нашел оправдание и себе: «Если народ вне истины, пусть лучше я буду не с истиной, а с народом».

Впрочем, в «Оде», где поэт присоединился к мечущему икру народу и, более того, поставил своего героя на античный пьедестал, внимательные эксперты нашли зашифрованные нонконформистские «кукиши». Самуил Лурье, полагал, что именно рецензия-донос разобравшегося в «кукишах» эксперта Петра Павленко на стих Мандельштама послужила непосредственной причиной гибели поэта. С ним согласился и Бенедикт Сарнов.

Но не исключено другое: Сталин воспринял оду как акт безоговорочной капитуляции бунтовщика, а прочие тонкости, касающиеся истолкований тех или иных образов, его уже мало интересовали. Сказано в стихе, что он «Прометей – скалы подспорье и пособие». А кто уж там «коршун желтоглазый», да еще с «когтями, летящими исподлобья»?.. Пусть разбираются высоколобые. Дальше ему уже было неинтересно, и он санкционировал убийство полузадушенного Мастера.

Полузадушенный Мастер умирал медленно. «И ничего нет страшнее, – записала Надежда Яковлевна Мандельштам, – медленной смерти».⁷⁹

Да еще в состоянии безумия, о котором известно точно. Это все равно, что быть заживо погребенным.

Как он кончил свои дни, точно неизвестно. Есть две версии. Одна – недостоверная, но более или менее пристойная: будто от инфаркта на больничной койке тюремного лазарета. Другая – унижительная: на пересылке замучен был белыми вшами, заболел тифом, повели в баню на санобработку, велели раздеться до гола, перевели в холодное помещение, где пахло серой и дымом, потерял сознание, тело облили сулемой и перенесли в ординаторскую палатку, где накапливались трупы, и откуда их партиями вывозили и сбрасывали в общий ров.

«Закапывать было тяжело»,⁸⁰ – закончил свое письмо, выживший зек Ю. Моисеенко.

Художественным послесловием к описанной выше реальности могла бы послужить повесть нашего современника Леонида Зорина «Юпитер» (2002), которая была опубликована вслед за другой его повестью «Кнут» (2001).

Не сразу понятно, что их сблизило. Пожалуй, вот что. В обеих вещах речь идет о фантомах. В «Кнутах» мы имеем дело с ненаписанным литературным произведением, но о котором все говорят, которое у всех на устах, как если бы оно было начертано огненными буквами на каких-нибудь священных скрижалях. Во втором – к нам явился призрак хорошо знакомого, многим памятного персонажа, которого одно время почитали как Отца народов, потом – как Палача народов. Теперь этот двуликий и двуличный призрак бродит по России. И нельзя сказать, что как неприкаянный. И что все нормальные люди ему говорят: «Чур меня».

Зорин оставляет в стороне современный политический контекст, как, впрочем, и контекст исторический. У автора личные счеты к призраку, но счеты эти достаточно велики. Не в том смысле, что автор сам или кто-то из его родственников стал жертвой сталинских репрессий. В том смысле, что у художника не личных счетов к своим героям не бывает.

...Донат Ворохов, актер масштаба Иннокентия Смоктуновского или Михаила Ульянова, должен сыграть Сталина в пьесе драматурга масштаба... Не в фамилии дело.

Пьеса представляет собой монтаж цитат и обрывков документов. Такого рода литературный продукт одно время был в моде и довольно обиходным. Ненависть автора пьесы к своему герою, помноженная на скверное литературное качество самой пьесы, приводит

⁷⁹ Мандельштам Н. Указ. соч. С. 426.

⁸⁰ Мандельштам Н. Указ. соч. С. 526.

требовательного артиста в неистовое раздражение. «Нечего играть», – резюмирует Ворохов. Но тут жена подсказывает прием. И он после некоторого колебания соглашается. Актер заводит дневник своего героя, в котором Юпитер рефлексировал по поводу своих отношений с мастерами культуры – Мандельштамом, Булгаковым и Пастернаком. Личная жизнь актера тем временем идет параллельным курсом (ссора с другом, расставание с женой, расставание с любовницей, озлобление на все и вся), но неожиданно она начинает сближаться с судьбой товарища Сталина. Тот же опустошающий деспотизм в отношении к себе и близким, что и у Юпитера. А 5-го марта (не важно, какого года), в день смерти бессмертного, эти две параллели пересекаются в одной точке. Актер в этот день встрял в драку между сталинистом и антисталинистом, получил чем-то тяжелым по голове и тоже умер. Скончался он в больнице после непродолжительного забытья, в состоянии которого так и не смог уже отлепить себя от роли.

Жил как артист, умер как тиран.

Если бы само повествование свелось к морали на предмет того, сколь небезопасно нормальному человеку погружаться во внутренний мир этого монстра, то и говорить было бы больше не о чем. Но Леонид Зорин имеет в виду нечто иное. В «Кнутах» речь главным образом шла о механике рождения фантома. Откуда, мол, что берется. О том, как из ничего, из пустоты явилось Нечто. «Юпитер» про то, как фантом берет власть над людьми. При этом над людьми, что называется, штучными. Не над толпой. Над толпой, что... Для толпы довольно харизмы. А тут подневольными Юпитера становятся все сплошь «золотые рыбки»: Мандельштам, Булгаков, Пастернак. Может, они все и не прочь послужить у вождя на посылах, да не могут... И Юпитер это понимает. Он просто, как это говорится сегодня, «ловит кайф» от того, что эти вольные творческие рыбешки барахтаются у него в садке. На них он смотрит свысока, поскольку чувствует себя на такой головокружительной высоте, на которой готов вступить в диалог с Господом о Ветхом и Новом заветах. Сталину уже мало быть владычицей морскою. И его больше не прельщает статус Великого Инквизитора, то есть наместника Иисуса на Земле.

У Достоевского Инквизитор противостоит Иисусу.

В «Юпитере» Иосиф сам хотел бы стать Иисусом. Новым Иисусом, сказавшим: «Я – путь».

«Путь» этот столь обильно полит кровью и так глубоко пропитан ею, что продолжает гипнотизировать. Уже во прахе лежит идеология коммунизма, а призрак самозваного Иисуса живет многих живых. Тут зоринский персонаж не ошибся, когда, умирая, сказал (цитируем по памяти): «Я останусь. И не только в учебниках. Меня не стереть из памяти улицы...»⁸¹. Потому, как мы сегодня знаем, этому человеку удалось отменить на шестой части Земли исключительность как класс. Исключение из этого правила он сделал одно – для себя. А Природа не сделала. Только этого оказалось недостаточно. По крайней мере, пока.

Легко ли оставаться идеалистом до старости

Насколько тяжелым было бремя мифократии можно судить и по судьбам тех идеалистов-романтиков, кто остался верным идеалам Октября, кто отделил идеалы от практики.

Словно про них мимоходом бросил несколько язвительных строчек Пастернак:

А сзади, в зареве легенд,
Идеалист-интеллигент
Печатал и писал плакаты

⁸¹ Леонид Зорин «Юпитер» (2002).

Про радость своего заката.⁸²

Михаил Светлов, «писавший и печатавший плакаты», сумел сохранить дистанцию по отношению к большевистской власти и сполна прочувствовал горечь своего заката.

Ему – вопрос:

– Как поживаете, Михаил Аркадьевич?

Его – ответ:

– Да так. Меняю гнев на милость и с этого живу.

Тут весь Светлов. Тут вся его жизнь и вся правда о его сожительстве с советской властью, при которой он родился как поэт, а кончил свои дни как философ.

Получилось почти по Сократу: «ПопадетсЯ хорошая жена – будешь счастлив. Плохая – станешь философом».

Хорошему поэту попалась плохая власть, и он стал мудрецом.

Не так уж часто случалась подобная перемена участи с советскими художниками.

Перебирая стихи Михаила Светлова, трудно избавиться от впечатления, что перед тобой рыцарь без страха и упрёка коммунистической утопии, преданный ей всей душой, всем своим дарованием...

Ладно, не будем вспоминать такие его поэтические визитные карточки, как «Песню о Каховке» (1935) и «Гренаду» (1926). Но вот его будничныи стих, вполне себе служебный. Называется он «Над страницами коммунистического манифеста»:

Страницы столетие шевелит —
Сто долгих лет борьбы и славы!
Не призрак бродит, а солдат стоит
У стен коммунистической державы.

Понятно, что и автор себя числил и солдатом, и барабанщиком, и часовым Коммунистической державы.

Понятно, что «Коммунистическая держава» для него не была ограничена территорией Союза. Он имел в виду Вселенную. По крайней мере, Земной шар.

Вот еще декларативные строчки:

И горит во всю
Над Комсомолом
Солнце,
Под которым мы росли.

«Солнцем» для него в молодые годы были помимо Комсомола, и Революция, и романтика Гражданской войны, и Героика новостроек, и, разумеется, Поэзия... Все это он так или иначе одушевлял. Но ему доставало дара одушевлять все живое и неживое.

У него часы «стонут». А потом «разводят руками, показывая четверть десятого». «Улицу сон ночным нападенъем взял». И даже «фонарь не смог спастись от черных гусениц мглы».

Он одушевлял понятия: «Как преступник среди бела дня, горизонт уходит от меня».

И сам он стал душой поколения людей 20-х – 30-х годов. Тех людей, разумеется, что были соблазнены и обмануты Коммунистической Утопией.

⁸² Борис Пастернак «Высокая болезнь» (1923—1928).

«Душа поколения» – это не ранг, не должность. «Первый Поэт» – не звание. «Голос Эпохи» – не «Наше Все».

«Душа поколения» – это отдельный статус. Как его формализовать? Кто в силах его заключить в тиски рационального определения. Можно только судить о нем по аналогии. Булат Окуджава считается душой того поколения, что зовется «шестидесятническим», или «оттепельным». И считается так по праву.

Высоцкий стал душой людей послеоттепельной поры. Но не лирической, как «дежурный по апрелю» Булат, а трагической, надрывной: «Парус! Порвали парус...».

Есть ли в нынешнем поколении поэт, способный претендовать на это пока вакантное место, не знаем. Подозреваем, что нет. Нынешнее общество атомизировано по интересам, по воспитанию, по образованию, по отношению к прошлому, по ожиданиям будущего. А проблема теперь в том, что горизонт-преступник совсем близко, на расстоянии протянутой руки. Живем, как говорится, одним днем, и нет у нас «завтра», есть бесконечное «сегодня». И задача, стало быть, не в том, чтобы догнать убегающий горизонт великодержавного будущего, а в том, чтобы от него ускользнуть.

В 30-е и далее в прочие сталинские годы тоже была у мастеров культуры проблема «ускользнуть» от режима-волкодава. Были и убежища, укрытия. Не слишком надежные, но все-таки... Для кого-то монастырем становилась детская поэзия, для кого-то – пейзажная лирика, для кого-то – работа над переводами мировой поэзии, кто-то проваливался в запой, который, впрочем, служил лекарством на все случаи раздвоения личности. Прочие могли выбирать между тем, чтобы быть затравленными, покалеченными, замученными, и тем, чтобы оказаться верными псами сталинского режима.

Светлов бежал в романтику. Ее предметом были идеалы революции и близкой к ним Гражданской войны, где «комиссары в пыльных шлемах» казались мифологическими покровителями и благосклонными патронами.

Поэт довольно рано почувствовал душевный дискомфорт. В стихотворении «Старушка», датированном 1927-м годом, он как бы извиняется за свой барабанный пафос:

Товарищ! Певец наступлений и пушек,
Ваятель красных человеческих статуй,
Простите меня, – я жалею старушек,
Но это единственный мой недостаток.

Был, впрочем, у поэта-романтика и другой «недостаток». «Ваятель красных человеческий статуи» почувствовал еще в ранние годы склонность к рефлексии, вследствие чего в 1927-м к нему явился Призрак («Призрак»), которому он, несмотря на свои материалистические убеждения, открыл дверь, выслушал его печальную повесть, потом выставил его, потом пожалел:

Теперь вспоминаю ночью порой
О встрече такой необычной,
Должно быть, на каменной мостовой
Бедняга скончался вторично.

Уже после войны автор «Гренады» посочувствовал первому красногвардейцу-часовому. Он ему: «Дай я у штаба подежурю, пойди немного отдохни!...».

Подежурив, прощается: «Тебе – в легенду. Мне – домой».

С советским режимом он попрощался устно. И не однажды. Об одном из них сигнализировал сотрудник НКВД в справке для товарища Сталина: «Красную книжечку ком-

муниста, партбилет превратили в хлебную карточку... пребывание в партии превратилось в тягость, там все ложь, лицемерие и ненависть друг к другу, но уйти из партии нельзя».⁸³

Слава богу, из партии ему не пришлось выходить по той простой причине, что он в ней не состоял.

Слава богу, что он вообще не попал в мясорубку «№37». А возможностей для того у него было более чем достаточно: троцкистское прошлое, помогал семьям репрессированных и к тому же – острый язык, с которого слетали соображения, тянувшие на тяжелые политические статьи. Например, вот это: «У наших вождей высшее образование без среднего».

Он расстался с иллюзиями, но не с идеалами. И ему довелось однажды пересячь с поэтом, прошедшим ад ГУЛАГа – Варламом Шаламовым. Прощаясь с ним, Светлов сказал:

«Я, может быть, плохой поэт, но я никогда, ни на кого не донес, ни на кого ничего не написал».

Бывший зек про себя подумал, что «для тех лет – это не малая заслуга – потрудней, пожалуй, чем написать «Гренаду». А вслух сказал:

«Острота хорошая, Михаил Аркадьевич. Да вы и не такой плохой поэт».⁸⁴

В тот вечер, когда они расстались, случилась новость: застрелился Александр Фадеев. Светлов прокомментировал его предсмертное письмо: «Он всегда считал себя часовым партии, а сейчас выяснилось, что он стоял на часах у сортира».

Самоубийство Маяковского он назвал «выстрелом назад».

Самоубийство Фадеева – «выстрелом вперед». Выстрелом в послеоттепельное будущее. А скорее всего и дальше, в убегающий от нас горизонт.

В метафорическом смысле можно назвать «выстрелами вперед» летучие афоризмы самого Михаила Аркадьевича Светлова. Некоторые из них долетели до нас.

Вот этот к примеру: «Я боюсь не министра культуры, а культуры министра».

Или: «Жизнь – это густо населенная пустыня».

А также: «В наши дни порядочным человеком считается уже тот, кто делает пакости без удовольствия».

Еще: «Что я люблю писать более всего? Сумму прописью».

В каком-то доме отдыха почитательница светловской поэзии, смущаясь, спросила:

– Михаил Аркадьевич, а вы что, на самом деле, еврей?

– Ну что вы, голубушка... Просто я сегодня плохо выгляжу.

Об одном поэте:

– Он – как кружка пива. Прежде чем выпить, надо сдуть пену.

Речь зашла о поэте, который погиб в автокатастрофе в 1935 году. Светлов грустно сказал:

– А ведь человек мог бы жить ещё два года...

После больницы:

– Михаил Аркадьевич, как вы себя чувствуете?

– Как ангел, приехавший в ломбард за своими крыльями...

Просто так, от нечего думать:

«Один атом ругался матом. За это его исключили из молекулы».

⁸³ Справка ГУГБ НКВД СССР для И. В. Сталина о поэте М. А. Светлове (13.09.1938). URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/58290>. Дата обращения – 20.09.2016.

⁸⁴ Варлам Шаламов «О современниках» (1950—1970-е). URL: <http://shalamov.ru/library/32/5.html>. Дата обращения – 20.09.2016.

Добивала его болезнь. Он и над ней пошутил: попросив пива, добавил: «К раку».
На пороге смерти подмигнул живым и мертвым:
«Смерть – это присоединение к большинству».

После того, как присоединился к большинству, стало понятно, что своими остротами он отстреливался от тех советских реалий, что его обступили со всех сторон, от той романтики, что когда-то бодрила его дарование. Уже не тачанка-растачанка – его подруга и оружие, а ирония. С той оговоркой, что первая – на страницах поэтических сборников, а вторая – на устах родных и друзей, на выкупленных из ломбарда крыльях устной молвы.

С авторами Вождь так или иначе разбирался:

Как подковы кует за указом указ —
Кому в лоб, кому в бровь, кому в пах, кому в глаз.⁸⁵

От мыслепреступления к душепреступлению.

Трудности у хозяина были с произведениями лояльных авторов, среди которых больше всего его раздражали сочинения Зоценко и Платонова. Наверное, потому, что именно эти два писателя в масках своих простодушных героев добрались до сути и бессмыслицы того мифомира, что строил товарищ Сталин, и что, в конце концов, рухнул под собственной тяжестью.

Они-то и догадались, и выразили в художественной форме, что он и не мог не рухнуть. И что было кремлевскому горцу с пронизательными произведениями делать? Можно арестовать, но они, сволочи, более живучи, чем их авторы. Можно попробовать их сжечь, но ведь ему еще до Булгакова стало известно, что рукописи не горят, а талантливые книги долговечнее их авторов.

С фильмами вроде было разобраться проще – пленка у тебя под контролем. Хотя и здесь у Хозяина случались проблемы. Самой огорчительной оказалась та, что была связана с замыслом и воплощением «Ивана Грозного».

Верховный мифотворец с большим удовлетворением отсмотрел первую серию фильма. Ту, где молодой, энергичный царь, не ведая сомнений и колебаний, не советуясь с совестью, утверждался на престоле ценой беспримерной жестокости.

⁸⁵ «Мы живем под собою не чуя страны...» Осип Манделштам (1933).



«Иван Грозный», 1944. Авторы: режиссер и сценарист Сергей Эйзенштейн; композитор Сергей Прокофьев

Первая серия была награждена. Вторая серия, где Иван Грозный почувствовал себя обреченным на душевные муки, привела главного кинозрителя в неистовую ярость. Картина была репрессирована, а режиссер оказался в опале до самой смерти.

Громовержец Сталин уличил своего прототипа громовержца Грозного в «душепреступлении» и обвинил в попустительстве таковому кинорежиссера Сергея Эйзенштейна.

Сталин, ожесточаясь и обезчеловечиваясь, еще до начала Отечественной войны, прошел точку невозврата. А народ и культура не потеряли надежду сохранить себя.

За вход в Мифоздание платишь одну страшную цену – жертвоприношениями по ходу Революции, Гражданской войны, коллективизации, индустриализации. За выход из него приходится платить реками крови в борьбе с гитлеровской машиной. И это еще не вся цена. Увы, слишком много осталось мастеров культуры, «запроданных рябому черту на три поколения вперед».⁸⁶

Если бы только мастеров культуры... А то к ним пристегнуто оказалось еще где-то около 50% населения шестой части суши.

Оттепель надежды нашей

Важная перемена блюд случилась после смерти Сталина с началом деколлективизации колхоза по имени СССР и эмансипации индивидуального «я» от коллективизированного «мы». Называлось это «Оттепелью».

История оттепельного кино поучительна как в пору его расцвета, так и затем, когда в общественно-политической жизни страны наступили заморозки.

Два фактора, способствовавших наступившей во второй половине XX века общественно-политической Оттепели следует выделить.

⁸⁶ «Четвертая проза» Осип Мандельштам (1930).

Первый: кончина Сталина и сопутствующие ей ослабление идеологического ошейника на горле общественности и удлинение для граждан административного поводка.

Второй, как ни неожиданно: Отечественная война. Точнее: память о ней. Именно кровопролитная, страшная по своим последствиям война и стала самой существенной, существенной предпосылкой размораживания личностного начала в отношениях Общества с Государством, а вовсе не XX съезд с обличительным докладом Хрущева.

Доклад о культе личности Сталина всего лишь санкционировал Оттепель. Правильнее сказать: легитимировал ее на государственном уровне.

Был еще один фактор, на который следовало бы обратить внимание. Это оживление художественной критики. Имеются в виду статьи и рецензии Инны Соловьевой, Майи Туровской, Веры Шитовой, Юрия Ханютина, Неи Зоркой... Именно они обеспечили важную интеллектуальную поддержку мастерам кинематографа той поры. Их тексты явились своего рода идейно-теоретическим обоснованием обновлявшейся кинематографической, как сегодня стало принято говорить, антропоморфной практики.

Наступательным идеологическим оружием Оттепели стал культ мифа о Ленине как о великом демократе в борьбе с мифом о Сталине-вожде, как о кровавом тиране.

Миф о Ленине, как о демократе во второй половине XX века стал главной «новинкой сезона». Потому не грех вспомнить «каким он парнем был» до этого, при жизни Отца Народов.

Революция в силу своей природы не может не отменить прошлое и традицию. Но какая-то компенсация народу нужна. Ему нужно некое благоволение от имени Вечности. Забальзамированный и мифологизированный Ленин таковым и явился для «ширнармасс».

Самому же Сталину Ленин более всего был потребен не как вождь и отец революции, но как ее дедушка. Потому, надо думать, у него и не могла вызвать энтузиазма картина Эйзенштейна «Октябрь», где основоположник представлен харизматическим оратором.

Другое дело роммовская диалогия «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Тут главный герой выглядит не таким публицистичным, более опрозраченным, даже одомашненным. Хотя время от времени он и демонстрирует свои гипнотические способности. Но это как бы не главное в обоих фильмах. Это общее место. Главное и эксклюзивное – его личные контакты то с соратниками, то с трудящимися, то с писателем Горьким...

Если сравнивать мифологические образы Ленина и Сталина, то не может не броситься в глаза вызывающая партикулярность первого на фоне военизированнойности второго.

Он крайне надобен был Отцу народов. Кажется, в 38-м году на приеме в Кремле по какому-то случаю живой Сталин поднял тост за здоровье забальзамированного Ленина. Надо думать, сделал он это вполне искренне. Живой труп ему был необходим в качестве «идеологического покойника», каковым в свое время оказался назначенным товарищ Подсекальников, герой драматурга Эрдмана, в свою очередь отправленном в края не столь отдаленные, как Магадан...

Создатели художественных произведений о Ленине упирали на исповедуемые им демократические нормы и принципы, которые Сталиным оказались попорченными в силу субъективных качеств характера последнего.

Именно так воспринимались спектакли, поставленные в «Современнике» по пьесам Михаила Шатрова, роман «Дети Арбата» Рыбакова, а затем – в Ленкоме и во МХАТе: «Большевики», «Так победим», «Диктатура совести». Так читалась книга Эммануила Казакевича «Синяя тетрадь». Так смотрелись фильмы «Рассказы о Ленине»⁸⁷ (1957), «Ленин

⁸⁷ Режиссер – Сергей Юткевич.

в Польше»⁸⁸ (1965), «Ленин в Париже»⁸⁹ (1981), «Апассионата», «6 июля»⁹⁰ (1968), экранизация «Синей тетради»⁹¹ (1963).

Вождь мирового пролетариата в годы оттепели (да и застоя тоже) являлся миру как своего рода укор отцу народов. А заодно и примером для нового поколения советской бюрократии.

«Новое поколение» партийной номенклатуры не без неприязни воспринимало осторожные поучения художников-демократов, ловко прикрывавшимся ленинскими образами и их привлекательными чертами. То он самый человечный человек. То – образцово-показательный интеллигент. То – глубокий мыслитель... И все это в противовес Сталину и, понятное дело, прочим генсекам.

В пору горбачевской перестройки Ильич стал ее, можно сказать, идеологическим прикрытием. На его труды ссылались, цитатами из него клали на лопатки чванливых коммунистов, окостеневших демагогов. Ленин на сцену и на экран являлся с ревизией практики развитого социализма.

С Лениным, надо признать, можно было легко оправдывать как закручивание гаек, так и их откручивание. Практиковалось то и другое в зависимости от политического момента. В 80-е годы Ленина авторы фильмов и спектаклей представляли как адепта демократии и гуманизма без всяких оговорок. Зрителям давали понять, что если бы он остался у руля страны еще десяток – другой лет, то невозможен был бы Большой террор и прочие перегибы в развитии.

Впрочем, тогдашняя советская номенклатура не без оснований подозревала, что антисталинизм тех спектаклей и фильмов был направлен острием и против нее. С этим и были связаны трудности их встречи со зрителями.

И вот тут рядом с беллетристическим Лениным объявился Ленин исторический. И у Владимира Солоухина – «Моя лениниана», и у Александра Солженицына – «Ленин в Цюрихе» (1975). А ведь еще жила и обновлялась фольклорная Лениниана. То есть анекдотическая Лениниана.

Дедушка-вождь в глазах народов перестал значиться как нечто противоположное отцу народов. Усыпальница Ленина по праву была и трибуной для Сталина, и постаментом для его славы и величия.

Сталин – персонаж безбытный, неотягощенный семейными узами. (К слову сказать, точно так же себя «подавал» и Гитлер). Он как бы явился внезапно и взялся ниоткуда. Неслучайно в советские годы его биография совсем не разрабатывалась в кино и изобразительном искусстве. Ее почти не касался театр. Попытка «прикосновения» к ней со стороны Михаила Булгакова кончилась для театра ничем. И дело здесь не в том, что сама биография вождя оказалась слишком темной – разве трудно было ее, переписав, высветлить... Дело в смысловой нагрузке мифологического образа. В соответствии с последней Сталин – вневременной персонаж. Это Зевс, который превзошел Кроноса, но не низверг его в Тартар.

Ленин – герой, которому в новом мифоздании дозволено иметь жену, сестру, мать, эстетические пристрастия, университетское образование, интеллигентские привычки и воспоминания о прошлом. Это потому, что он – согласно старо-новому завету – человек, еще достаточно тесно связанный с прошлым. Неважно, что поднявший восстание против него. Он всем пример и путеводная звезда, потому что произвел революционное преобразование

⁸⁸ Режиссер – Сергей Юткевич.

⁸⁹ Режиссер – Сергей Юткевич.

⁹⁰ Режиссер – Юлий Карасик.

⁹¹ Режиссер – Лев Кулиджанов.

в себе и над собой. Он, если угодно, первое и исчерпывающее доказательство святости, заваренной большевиками кровавой каши.

Таков был в общих чертах социальный заказ Сталина на мифический образ Ленина, и творческая интеллигенция с честью и усердием его выполнила. Но сама с течением времени стала утилизировать эту фигуру уже, разумеется, в своих, можно сказать эгоистических, целях. А можно предположить, что и в общечеловеческих интересах.

В новой общественной ситуации авторы фильмов о Ленине напевают на его интеллигентность, образованность, вежливость, культурность и даже на способность к рефлексии, колебаниям и сомнениям. При этом никто не вспоминает о его харизматичности. И все – о его личной скромности и порядочности.

Контуры нового мифа отвечают уже более актуальному велению времени. Ленин в первую голову – антипод Сталина, позитив с известного негатива. Кроме того, утепленный, либерализированный Ильич преподносился общественности как укор и урок тогдашним «царям».

Наконец, для интеллигентов-шестидесятников, детей Оттепели и Арбата, он становится чем-то вроде нравственного камертона. Как в картине Марлена Хуциева и Геннадия Шпаликова «Застава Ильича»⁹² (1964), где один из героев обращается к тому, кто в Мавзолее, с громогласными стихами Маяковского, но произносит их конфиденциально, вполголоса:

«...Я вам докладываю не по службе, а по душе...».

Самое драматичное здесь, что такая сердечная интимность – не конъюнктура, не средство для того, чтобы повысить коэффициент «проходимости», а действительно нечто идущее от души.

Психологи уже обратили внимание на особые парадоксальные доверительно-родственные чувства, что возникают между террористами и захваченными ими заложниками.

Практика заложничества, получившая широкое распространение в наше время, была, как стало известно сравнительно недавно, широко внедрена в жизнь все тем же В. И. Лениным. Это он еще в 1919 году сочинил постановление, по которому велено было числить заложниками членов семей мобилизованных в армию офицеров. И далее, выполнение всякой хозяйственной задачи (и военной тоже) – от уборки снега до продрозверстки и обороны Царицына – сопровождалось превентивными арестами и расстрелами.

Когда революция вошла в мирные берега, инструментом заложничества стала культура. Именно она более, чем что-либо другое, более, чем репрессии, обеспечила духовно-политическое единство палачей и жертв.

Советская культура создала миф о Ленине, заложницей которого сама и стала. Им потом было трудно друг без друга. По революционным праздникам мы их всегда видели вместе.

Разумеется, противопоставление то было в историческом отношении заблуждением. Но, как мы знаем, заблуждение обладает некоторым количеством энергии, питающей художника.

Понятно, что ее ресурс в начале прошлого века был несравнимо более значительным. Той энергии и был в основном обязан взлет советского кино 20-х—30-х годов. Ею питалась художественная мощь фильмов Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Калатозова, Райзмана, Юткевича, братьев Васильевых, Эрмлера, Вертова и т. д.

С этой точки зрения заблуждения во второй половине 50-х годов относительно идеалов былой революции и высоких целей ожидаемого рая на Земле оказались уже не столь

⁹² Фильм «Мне двадцать лет». Полная версия фильма восстановлена в 1988 году с первоначальным названием «Застава Ильича». Режиссер – Марлен Хуциев.

сильными. Да и не столь щедрыми, заметно ограниченными... Может быть, поэтому оттепель не дожидаясь весны.

У Надежды Мандельштам соображение:

«Ель гибнет на границе климатических зон, где морозы слабее, но оттепели, и она гибнет от отчаяния несбывшихся чаяний».⁹³

Брежнев убивал последние надежды, вызванные оттепелью. Как мы затем убивали надежды, вызванные крушением режима.

Если мифический Ленин стал оружием шестидесятников, то душой этого поколения стала лирика, которая, впрочем, была не только состоянием, но и мировоззрением. В этом будет сила шестидесятнического движения в начале его пути. Это окажется впоследствии его слабостью.

Все сошлось в фильме «Застава Ильича».

Ильич – как точка опоры, посредством которой можно, как показалось некогда, перевернуть, если не весь мир, то сознание советского человека, пережившего сталинизм.

Лирическая поэзия в Политехническом музее – как своего рода монастырь, в котором находят укрытие и утешение, и освобождение великие граждане страны Советов. Здесь люди разных поколений спасаются хотя бы ненадолго от их преследующих высокопарной казенщины, от патриотической фальши, от государственного цинизма... Здесь торжествует единение свободных, душевно раскрепощенных граждан, взявшихся за руки по рекомендации Окуджавы...

Наконец, здесь же бродит призрак минувшей войны – вернувшийся с нее мертвым отец молодого человека.

Отец моложе своего сына; он ничему не может научить того, кто живет после войны. Но важно то, что рефлексирующее поколение накрыла тень беспощадной войны.

Война для оттепельного кинематографа – это ведь тоже застава. Точка опоры. Шкала моральных ценностей. Она важна и ценна своей подлинностью. С ее началом спала пелена мнимостей: мнимых врагов, мнимых героев, мнимых достижений, мнимых идеалов... Человек вернулся в реальность. И вот, наконец, все увидели четкую линию фронта между подлинно своими и подлинно чужими.

Война для шестидесятников спустя десятилетие стала своего рода спасительным тылом.

На этот счет есть убедительное свидетельство поэта, обрадовавшегося началу войны.

В бомбоубежище, в подвале,
нагие лампочки горят...
Быть может, нас сейчас завалит,
Кругом о бомбах говорят...
...Я никогда с такою силой,
как в эту осень, не жила.
Я никогда такой красивой,
такой влюбленной не была.

(1941)

⁹³ Мандельштам Н. Указ. соч. С. 234.

Это из поэтического дневника Ольги Бергольц. Какая пропасть между реальностью и настроением...

В ту пору многие идеалисты с началом войны испытали психологическое облегчение: вот она – внешняя угроза – нацистская Германия. Вот он – внешний враг – Гитлер. И вместе с этим – душевный подъем. Позади угнетенное состояние, связанное с раздвоением сознания. Позади публичная риторика, казнящая троцкизм, зиновьевско-бухаринскую банду и прочих внутренних, мифологических злодеев.

Перед лицом внешнего врага все едины, что должно было означать конец гражданской войны. На деле-то она продолжалась. Она продолжалась с зеками, густо заселившими архипелаг ГУЛАГ.

Оттуда дошли до нас другие стихотворные строчки:

Я хотел бы так немного!
Я хотел бы быть обрубком,
Человеческим обрубком...

Отмороженные руки,
Отмороженные ноги...
Жить бы стало очень смело
Укороченное тело.

Я б собрал слюну во рту,
Я бы плюнул в красоту,
В омерзительную рожу.

На ее подобье Божье
Не молился б человек,
Помнящий лицо калек...⁹⁴

Это своего рода акт самоотречения. К тому же отречения от Красоты, от Бога. Строчки принадлежат узнику ГУЛАГа Варламу Шаламову. Написаны они примерно в то же время, что и строчки Бергольц.

На одном крае нашей страны ужас обездушевления и обесчеловечивания. На другом – восторг вочеловечивания и одушевления. Вот он-то и согрел почву, на которой и произросла Оттепель, спустя десятилетие.

Конечно, оттепель раньше всего обнаружилась в литературе: во «Временах года» (1953) Пановой и в эренбургской «Оттепели» (1954). Затем последовал Дудинцев с «Не хлебом единым» (1956).

В кино «Застава Ильича» сегодня смотрится как квинтэссенция оттепельных мотивов. Но одна из первых ласточек перемены общественно-политической погоды стала комедия Михаила Калатозова «Верные друзья»⁹⁵ (1954).

Друзья имениты, знатны и при чинах, но сильно не молоды. Они отпускники. Они сами себе предоставлены. Их путешествие на плоту вниз по вольной реке – сюжет оттаивания лирических чувств. Лирика – главная героиня картины, а сатира про бюрократа Неходу в ней сбюку.

Никогда в таком почете не были лирики, как в пору оттепели.

⁹⁴ «Желание» Варлам Шаламов.

⁹⁵ Режиссер – Михаил Калатозов.

Глазами младенцев Лирик смотрел на мир: «Человек идет за солнцем»⁹⁶ (1961), устами младенцев глаголил истины: «Сережа»⁹⁷ (1960), «Два Федора»⁹⁸ (1958).

Сменив короткие штанишки на брюки, он чужие беды разводил руками. Лучше всего и нагляднее всего это получилось в «Я шагаю по Москве»⁹⁹ (1963).

Условия и обстоятельства могли быть разными. Лирик попадал в переpleт Гражданской войны – «Тревожная молодость»¹⁰⁰ (1954). Он объявлялся в детективном сюжете – «Дело Румянцева»¹⁰¹ (1955). Он оказывался мобилизованным и призванным на Великую Отечественную. («Баллада о солдате»¹⁰² (1959), «Летят журавли»¹⁰³ (1957), «Дом в котором я живу»¹⁰⁴ (1957). Он встречался в школе и на заводе («Весна на Заречной улице»¹⁰⁵ (1956)).

Лиризм порождает иллюзию, что все моральные заповеди и гуманистические ценности способны уместиться на ладони лирика. Довольно быстро выяснилось, что это не так. Хуциев уже через два года после «Заставы», вызвавшей энтузиазм у шестидесятников, снимает «Июльский дождь»¹⁰⁶ (1966), который стал прохладным душем для энтузиастов.

Время Оттепели было временем надежд и печали по мере их убывания.

«Застава Ильича» стала кульминационной точкой наших упований, а уже следующий фильм Хуциева «Июльский дождь» – началом их оплакивания. Стоит обратить внимание на две ключевые сцены.

Одна – когда компания друзей весело и непринужденно общается: шутки, прибаутки, подначивания, подтрунивания, бардовская песня...

Другая – после теплых летних дождей, выезд на пленэр; на дворе – осень, герои поеживаются... Холодно стало и в отношениях друзей, и в чувствах влюбленных – Лены и Володи. Гитара в прошлый раз душевно сближала друзей, а теперь у костра ее почему-то не хочется слушать. Не хочется искусственного, натужного единения... Что-то разладилось. И, кажется, что необратимо. Герои в растерянности

Это картина о кризисе лирического мироощущения, о его тупике. И то, что в финале героиня со стороны издали наблюдает улыбки и объятия фронтовиков, воспринимается искусственной добавкой. Получается, что минувшая война, списывает уже современную некоммуникабельность.

Впрочем, еще прежде о разрыве романтических устремлений с реальностью криком прокричал Михаил Калатозов в фильме «Неотправленное письмо»¹⁰⁷ (1959), снятом спустя два года после «Журавлей». Потом он же попытался взбудорить романтические эмоции, отправившись на остров Свободы, и привез оттуда «отправленное письмо» – «Я – Куба»¹⁰⁸ (1964).

Письмо отправленное, но непрочитанное. Или точнее: непонятое.

⁹⁶ Режиссер – Михаил Калик.

⁹⁷ Режиссеры – Георгий Данелия, Игорь Таланкин.

⁹⁸ Режиссер – Марлен Хуциев.

⁹⁹ Режиссер – Георгий Данелия.

¹⁰⁰ Режиссеры – Александр Алов, Владимир Наумов.

¹⁰¹ Режиссер – Иосиф Хейфиц.

¹⁰² Режиссер – Григорий Чухрай.

¹⁰³ Режиссер – Михаил Калатозов.

¹⁰⁴ Режиссеры – Лев Кулиджанов, Яков Сегель.

¹⁰⁵ Режиссеры – Марлен Хуциев, Феликс Миронер.

¹⁰⁶ Режиссер – Марлен Хуциев.

¹⁰⁷ Режиссер – Михаил Калатозов.

¹⁰⁸ Режиссер – Михаил Калатозов.

Оттепель к концу 60- годов свернулась, сдулась... Невелик оказался ресурс энергии заблуждения. Несравнимым с тем, что питал монтажный кинематограф 20-х – начала 30-х годов.

А что же случилось с подснежниками оттепельной поры? Одни увяли как Хуциев, Ордынский, Таланкин... Другие – обратились к классике (Хейфиц, Зархи, Кулиджанов). Кто-то погрузился в Лениниану (Юткевич).

Трагическая участь постигла самого задушевного лирика – Геннадия Шпаликова. О ней надо сказать отдельно.

Долгая короткая счастливая жизнь

Его так давно нет. Более 40 лет. Ему в 2017-м исполнилось бы всего 80.

Он родился осенью. Он ушел осенью. Он прожил свою жизнь длиной в 38 лет от листопада до листопада. И, кажется, что другого времени года так и не отведал.

Так, по крайней мере, кажется, когда заглядываешь в его дневниковые строчки стихов. Его стихи – заметки на полях его жизни.

Называлось место: Плес,
Начиналась осень, кто меня туда занес,
Одного забросил?¹⁰⁹

Место, где он оборвал свою жизнь, называлось: «Переделкино». Из петли его вынимал доктор Гриша Горин, которого все знают, как писателя, и которого нет с нами тоже довольно много лет.

Листаем стихотворные строки. Будто нарочно попадают печальные, осенние: «Хоронят писателей мертвых, Живые идут в коридор...». И в конце стиха – просьба: «Ровесники, не умирайте».

Ровесники, увы, умирали и умирают.

В такие мгновения зло берет на судьбу: зачем она щедро дарит то, что потом безжалостно отнимает.

«Долгая счастливая жизнь»¹¹⁰ (1966) – авторский фильм лирика; он и сценарист, и режиссер его. Это – автобиография души, что у лириков отдельна от тела. Она-то и жива по сию пору; и будет еще долго и счастливо жить.

...Он вступил во взрослую жизнь, когда казалось, что, если что и спасет мир, так это лирика. И только она. То было время, когда начали оттаивать простые человеческие чувства, и в какой-то момент они стали брать верх над идеологическими схемами. Сначала – по праздникам («Карнавальная ночь»¹¹¹ (1956)), потом – в отпускную пору («Верные друзья»).

В картине Михаила Калатозова лирический герой – человек в возрасте. Его «лирические отступления» – это припоминание себя живого, это удивление себе, живому. «Что так сердце, что так сердце растревожилось?..». То была жизнь сердцем. А молодая лирическая пара осталась на периферии сюжета.

Молодой лирический герой не номинально, а реально оказался в центре повествования у Шпаликова.

Он написал сценарий почти бессюжетный, к которому и название трудно было придумать. Чем можно обнять череду забавных происшествий, случайных знакомств, нечаянных

¹⁰⁹ Геннадий Шпаликов «Воспоминание про утро».

¹¹⁰ Режиссер – Геннадий Шпаликов.

¹¹¹ Режиссер – Эльдар Рязанов.

размолвок, чаемых примирений? Только местом действия и самим собой. Получилось: «Я шагаю по Москве».

Лирический герой, у которого все нравственные истины уживаются на ладони, шагал по Москве и чужие беды разводил руками: мирил влюбленных, помог молодому писателю, влюбил приятеля в девушку, в которую сам вроде влюбился и под занавес поднял настроение заскучавшей в метро молодой женщине. И уже, когда экран перечеркнула строка «Конец фильма», и в зале зажегся свет, оказалось, что он ободрил и зрителей – они улыбались.

...Вот только жизнь не улыбалась. И не только лирикам. Оттепель затянулась, а лета Шпаликов так и не дождался.

Хотя в какой-то момент могло показаться, что судьба отныне благоволит физикам. Впечатление было обманчивым, чему свидетельством стал фильм Михаила Ромма «9 дней одного года»¹¹² (1961). Да и сам Шпаликов довольно быстро прочувствовал это на собственной шкуре, которая у лириков обыкновенно бывает очень чувствительной к перемене общественно-политического климата.



«Я шагаю по Москве», 1963. Авторы: режиссер Георгий Данелия; сценарист Геннадий Шпаликов; композитор Андрей Петров

Еще не вышел фильм Георгия Данелии «Я шагаю по Москве», а уже случился памятный скандал с картиной Марлена Хуциева «Застава Ильича»: Прошлое догнало Настоящее. Картина не понравилась Никите Сергеевичу Хрущеву. Он почувствовал себя лично обиженным: как это так, поколение отцов пасует перед вопросами своих взрослых детей...

¹¹² Режиссер – Михаил Ромм.

Картину отредактировали и выпустили под названием «Мне 20 лет». То есть Ильича, который в то время был священной коровой не только для партийных функционеров, но и для творческой (как сегодня бы сказали креативной) интеллигенции, решили не примешивать к внутренним исканиям современной молодежи. За «искания» сняли ответственность с вождя мирового пролетариата и переложили ее на плечи все того же лирического героя в рамках одного фильма.

С высоты сегодняшнего дня понимаешь, что драма была не только в контрастности партийной бюрократии с идеологическими клише на перевес. Драма состояла еще в том, что жизнь не только цензурировалась, но и усложнялась. Межличностные дружеские отношения отступали на второй... на десятый план. Поэзия солидарности самодостаточных индивидов, столь ярко демонстрировавшаяся в Политехническом, на глазах стала размываться, истаявать под напором житейщины, служебных обстоятельств, карьерных соображений. И уже следующий фильм Марлена Хуциева (по сценарию Анатолия Гребнева) очень четко отделил одну эпоху от другой. Как у Пушкина: «Лета к суровой прозе клонят».

...А Шпаликов не сдавался, не мог сдаться по существу своей натуры, по призванию своего дарования. Он сопротивлялся, как мог, убийственной прозе, полинявшей у нас на глазах действительности. Написал сценарий-сказку для мультипликационного фильма Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника»¹¹³ (1968) о музыканте, преобразующем силой своего дара уродливую действительность в мир прекрасных гармоничных образов, который снова и снова разрушается до основания. Сказка – ложь, да ее намек дошел до идеологических вертухаев. Картина была положена на полку, до лучших времен.

А «Долгая счастливая жизнь» о молодых людях, что случайно встретились, легко сблизилась, а на утро расстались, словно и не было того, что они вчера почувствовали.

Сегодня этот фильм смотрится как предсмертная записка Геннадия Шпаликова. Лирическое мироощущение к общему сожалению оказалось не универсальным.

...Сегодня многие стихотворные строки читаются как предсмертные записки.

Хотя бы вот эта: «Страна не пожалеет обо мне, Но обо мне товарищи заплачут»¹¹⁴ (1961).

Так оно и было в 1974-м, когда его не стало. Товарищи, провожая его, плакали.

В 2012-м, когда покойному лирику исполнилось 75 лет, страна не то, что не пожалела о нем, но и не вспомнила про него. Едва ли вспомнит о нем и в 2017-м, когда ему исполнится 80. Страна предпочтет славить 100-летие Великого Октября

Летальные исходы мастеров культуры в какой-то исторический момент перестали осознаваться как события.

«Оттепель»¹¹⁵ (2013) Валерия Тодоровского истерзали на предмет исторической подлинности. Покрой одежды не тот, и сама одежда не та, и вешалка, что в прихожей у Хрусталева – из Икеи. Курили, мол, не так дымно, пили не столь интенсивно. Герои не похожи на своих прототипов. И так далее.

В претензии – не только отцы с детьми, но и внуки, которым бы хотелось гордиться своими дедами и дядьями, а гордиться вроде бы и не получается: все они какие-то ущербные.

Даже очень взрослые люди с гуманитарным образованием не всегда могут смириться с условностью художественного изображения. У одних не получается психологически преодолеть рампу, другие ни в какую не соглашаются с ее иллюзорностью.

¹¹³ Режиссер – Андрей Хржановский.

¹¹⁴ «Ах, утону я в Западной Двине...» Геннадий Шпаликов.

¹¹⁵ Режиссер – Валерий Тодоровский.

Оператору Вите Хрусталеву в «Оттепели» 36 лет, а его бывшей жене 33 года. А 33 ей для того, чтобы она могла полноценно комплексовать по поводу своего возраста: она уже не так молода, а ничего славного и стоящего не сделано, ролей в кино нет и не предвидится, и личная жизнь не складывается.

И правы те из блогеров, что замечают: герои – все одногодки, все родились в 1961-м году. То есть в пору Оттепели. Они и есть шестидесятники.

Оттепель – их колыбель. То есть не их непосредственно, а их морали, их чувств... В том числе, и гражданских чувств.

Авторы заперли своих персонажей в 1961-м и наблюдают за тем, что за поколение варится в соку мосфильмовской студии.

Кино для них – купель, в которой происходит непонятное таинство приобщения к каким-то более высоким и более живым радостям.

Что еще бросается в глаза: жизнь за кадром была артистам, да и всей съемочной группе, в удовольствие. И, возможно, в какой-то степени стала для них наукой. Недаром все рабочие моменты съемок и последующего времяпровождения сняты с такой теплотой и даже, я бы сказал, с нежностью.

Они хорошо относились друг к другу. Еще лучше – к кино. А пуще всего возлюбили его кухню.

Новое поколение артистов, – Анна Чиповская, Виктория Исакова, Яна Сексте, Евгений Цыганов, Светлана Колпакова, Александр Яценко, – всматривается в старое поколение персонажей, героев не нашего времени, с противоречивыми, я думаю, чувствами.

...Вроде бы сериал не носит ярко выраженного идеологического характера, что по обыкновению становится раздражающим фактором и повышает градус нервного отношения к увиденному. Здесь нет Сталина, Берии и Хрущева. Нет их жен и детей, их любовниц, нет персонажей, за которыми бы тенью стояли памятные исторические прототипы.

Прошлое обозначено, датировано, но не документировано, то есть не оснащено отсылками к известным событиям того времени типа – выступления поэтов в Политехническом, фестивалями всемирной молодежи или всемирного кино. Герои чем-то и как-то напоминают того или иного кинематографиста, но неясно, не очевидно, не до конца. И все равно и фильм, и его герои подкупают... А кого-то раздражают... И понятно – почему.

Раздражают недостаточно четко выраженной идейной позицией по отношению к советской бюрократии. Демонстративной аполитичностью раздражают и «гениальный» оператор Витя Хрусталев (Евгений Цыганов), и подающий надежды молодой режиссер Егор Мячин (Александр Яценко), и даже лауреат Сталинской премии товарищ Кривицкий (Михаил Ефремов). Никого из них не тошнит от той показушной колхозной действительности, что они лепят на экране. Так в советское время ответственных функционеров возмущала гражданская пассивность киногероев из фильмов Петра Тодоровского, Марлена Хуциева, Георгия Данелии...

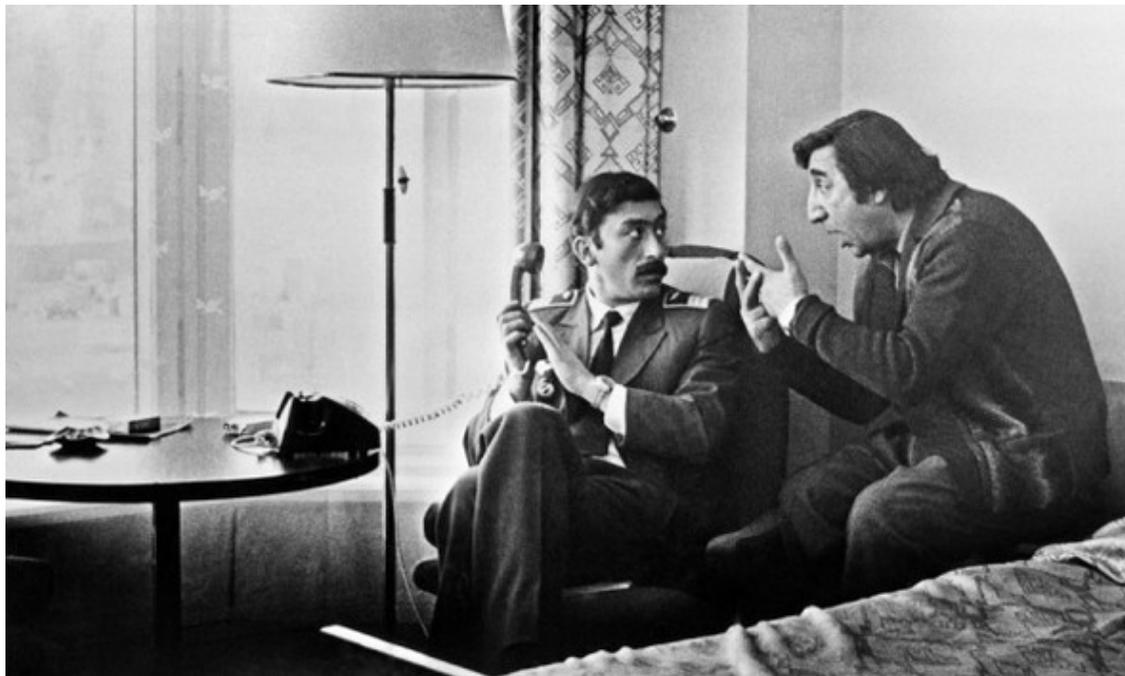
Очень отчетливо помню, сколько моих друзей с обостренным чувством недовольства советским режимом, были огорчены фильмом «Мимино»¹¹⁶ (1977), поскольку в нем не нашли ни одной ноты протеста против торжествующей советской идеологии.

Просто милая, теплая, лиричная комедия и ни одной фиги в кармане, если не считать того эпизода, где герой, попав за границу, звонит соотечественнику в город Телави, а попадает в Тель-Авив. Но ведь и его же вырезали на премьерном показе. Потом, правда, восстановили.

¹¹⁶ Режиссер – Георгий Данелия.

Понятие «оттепель» в нашем сознании прежде всего – определенный отрезок времени в послевоенной истории. Но не только. Это еще и душевное состояние, некогда пережитое. И пережитое не однажды. И всякий раз с наступлением лютой стужи мы ждем нового ослабления морозов и очередной оттепели.

Советская стужа была по-своему уникальной. Люди укрывались от коммунистического официоза в частной жизни. Людям искусства приходилось особенно трудно. Им ничего не оставалось другого, как бежать в искусное ремесло. И просто – в мастерство.



«Мимино», 1977. Авторы: режиссер и сценарист Георгий Данелия; сценаристы Резо Габриадзе и Виктория Токарева; композитор Гия Канчели

Мастерству и ремеслу они отдавались душой и сердцем. А уж «контент», как сегодня принято говорить, было делом второстепенным. Можно было снимать «Кубанских казаков»¹¹⁷ (1949) или «Ляна»¹¹⁸ (1955), а следом – запускаться в производство с «Девушкой и бригадиром», как это сделал вымышленный мэтр режиссер Кривицкий. И работать на совесть. И нещадно тратить нервные клетки. И подрывать здоровье на кино-показухе. И получать за нее награды. И чувствовать себя опустошенным. И ощущать себя обесмысленным.

Оттепель начала 60-х возвратила художникам толику смысла. Тем отчаяннее было положение художников-идеалистов, натыкающимся на частокол идеологических застав. Для них эта проблема – не проблема, а катастрофа. То есть это – сначала запой, а потом – самоубийство. Как это было в жизни с Геннадием Шпаликовым. Как это случилось в фильме – с Костей Паршиным.

Валерий Тодоровский со своими соавторами по сценарию Аленой Званцовой и с Дмитрием Константиновым положились на жанр телеромана, предполагающего сосуществование множество сюжетных линий. Они то сближаются, то разбегаются и вдруг пересекаются, создавая непредсказуемые коллизии.

¹¹⁷ Режиссер – Иван Пырьев.

¹¹⁸ Режиссер – Борис Барнет.

Иногда кажется, что все это лишь производственное кино, осложненное личными проблемами героев.

На деле все гораздо сложнее. Просторная территория «Мосфильма» – это такая лаборатория. Или, если угодно, заповедник, где ставится опыт над послевоенным поколением советских людей. Им дают в незначительных дозах почувствовать вкус не свободы, а свободного выбора.

Ты можешь длить свой роман с нелюбимой женщиной, а можешь выставить ее за дверь.

Ты можешь занять место коллеги у киноаппарата, а можешь послать того, кто тебе это предложил. И поступишь так, как это тебе велит корпоративная этика. Хрусталеv сначала «посылает», а потом соглашается, дав уговорить себя товарищу, и уговорив себя сам, что, мол, есть вещи поважнее, чем какие-то моральные принципы.

Вообще поколение шестидесятников до сих пор во многом таинственно, загадочно... В этой оттепели водились не только ангелы, но и черти.

...Картиной, которая подвела черту под послевоенным оттепельным кинематографом, стоит признать «Белорусский вокзал»¹¹⁹ (1971) Андрея Смирнова.

...«Белорусский вокзал», как правило, толкуется как дань памяти живым и павшим, не постоявшим за ценой, чтобы добыть Победу в 45-м. Одну на всех. И как многим казалось: навсегда.

Но фильм Андрея Смирнова еще и о чем-то ином. О том, что победы в открытом вооруженном противостоянии с четко обозначенной линией фронта – победы не навсегда. После сражений за свободу и независимость нации предстояла нелегкая борьба за свободу и достоинство отдельного человека.

Мирная послевоенная жизнь требует не то чтобы большего мужества, но мужества и героизма иного качества. На войне делают Историю всем скопом, то есть «десантным батальоном».

А после войны солдат остается один на один с Историей. И ужас повседневности – нет общего врага. Одного на всех. У каждого свои враги и свои трудности.

Парадокс «Белорусского вокзала» состоял в том, что он был овеян ностальгией по ненавистной и подлой войне. Может быть, поэтому и сегодня картина хорошо смотрится. Каким-то чудным образом она аукается с постсоветской действительностью. Или наоборот: сегодняшняя жизнь аукается в картине.

Мы ненавидим свое советское прошлое и ностальгируем по нему. Потому что это была тоже – война. Великая гражданская война, где враг был один на всех – советская власть и победа одна на всех. Мы не пали на ней.

В тот роковой мирный день, когда однополчане пересеклись на поминках своего фронтового друга, стало особенно отчетливо понятно, что на фронте быть отважными и храбрыми проще в каком-то смысле, чем в повседневности мирной жизни. Железнодорожный вокзал в этом фильме – грань между миром и войной, между армией и гражданкой, между поколениями. Но это и точка пересечения человеческих судеб и эпох. Песня Окуджавы делает его местом встречи живых и павших.

Фильм каким-то краем задевает и последовавшее за ним Сегодня.

Одно дело было быть нонконформистом в пору всевластия Идеологии. Другое – остаться им в обстоятельствах Рынка. Это как вернуться с фронта на гражданку, переодеться во что-то партикулярное, перестать ходить строем и стоять навтыяжку перед начальством. Перестать быть ни в чем не виноватым... В первые послевоенные годы для миллионов демобилизованных все это стало психологической проблемой. Это стало психологической проблемой после августа 91-го для нашего поколения. Финал «Белорусского вокзала» по своему

¹¹⁹ Режиссер – Андрей Смирнов.

эмоциональному накалу как-то ассоциируется с тем душевным подъемом, что испытали, когда у стен Белого дома мы праздновали победу над путчистами.

Праздник быстро кончился, и начался хаос повседневности.

А до этого, еще при Советах, случилась новая волна постоттепельного кино: Тарковский, Кончаловский, Панфилов, Шукшин, Сокуров, Абуладзе, Иоселиани, Климов, Смирнов, Соловьев, Абдрашитов, Герман, Балаян, Михалков... Этот кинематограф, по аналогии с «Польской киношколой», можно было бы назвать кинематографом «морального непокоя». Оно таковым и было. Обеспокоено оно было здоровьем общественного организма.

Советский организм был плох, судя по «Теме»¹²⁰ (1979) Глеба Панфилова. Да и по его же картине «Прошу слова»¹²¹ (1975). А также по картинам «Полеты во сне и наяву»¹²² (1982) Романа Балаяна, «Поезд остановился»¹²³ (1982), «Плюмбум»¹²⁴ (1986), «Слуга»¹²⁵ (1988) Вадима Абдрашитова. Лечить социализм не имело смысла. Он был не операбелен.

Именно тогда стало ясно, что могучее здание Советского Союза построено на фундаменте, коим оказалась вечная мерзлота.

Едва оттепель ее подогрела, оно и покосилось. А уж, как дело дошло до жаркой летней Гласности, оно и обвалилось.

Вскрытие показало...

Диагноз диагнозом. А что показало вскрытие, которое наиболее квалифицированно осуществил кинорежиссер Балабанов?

Пожалуй, трудно найти другого российского кинорежиссера, который был бы так чуток к тому, что происходило в подкорке нашего общества на протяжении последних двух десятков лет. И который бы так последовательно отслеживал все стадии его тяжелого хронического недуга.

Собственно, Балабанов делал в нашей стране ту же работу, что проделал Анджей Вайда – в своей. В своих воспоминаниях польский режиссер привел строку из «Макбета»:

«Если бы мог ты, доктор, исследовать мочу моей страны...»

А затем определил свое и коллег предназначение стать «исследователями урины своей страны». «И на результаты наших анализов, – добавляет он, – в мире смотрели приблизительно с тем же интересом, что на анализы мочи Брежнева, добытые ЦРУ».¹²⁶

А общество – это живой организм, которому больно, когда внутри что-то нарушено, изношено, изъязвлено... Когда снаружи все вроде бы и ничего, а болезнь уже берет свое.

Первый «Брат» (1997) – фильм о человеке, выжившем на войне, но на гражданке оставшийся без крыши. Как идеологической, так, впрочем, и гуманистической. Цена человеческой жизни для него вдруг разом понизилась и практически обесценилась. И остался с ним один моральный поводырь – лирика отчаяния Бутусова.

Второй «Брат» (2000) – романтика вооруженного реваншизма, с идеей которого герой Балабанова мотается по миру, пересекая океаны и континенты, по дороге кого-то убивая, кому-то благодетельствуя.

«Война» (2002) о том, как война стала миром, состоянием, повседневностью.

«Жмурки» (2005) – все тоже самое, но доведенное до гротеска.

¹²⁰ Режиссер – Глеб Панфилов.

¹²¹ Режиссер – Глеб Панфилов.

¹²² Режиссер – Роман Балаян.

¹²³ Режиссер – Вадим Абдрашитов.

¹²⁴ «Плюмбум, или Опасная игра». Режиссер – Вадим Абдрашитов.

¹²⁵ Режиссер – Вадим Абдрашитов.

¹²⁶ Вайда А. Кино и все остальное. М.: Вагриус, 2005. С. 79.

«Мне не больно» (2006) – последняя судорога боли перед забытьем.

«Груз 200»¹²⁷ (2007) – это за пределами всего. Войны, боли, смерти, идеологии, вечности и даже любви.



«Груз 200», 2007. Авторы: режиссер и сценарист Алексей Балабанов

«Груз 200» – отходная по советскому прекрасноту. Лирический герой Балабанова мутировался в монстра, в нелюдя. Платоник – в сексуального маньяка. Нежная душа – в жестокого садиста...

И если существует в зазеркалье отдельная жизнь, а с ней – какие-нибудь межличностные отношения, моральные принципы, общественные ценности, то они могли бы предстать такими, какими описаны и запечатлены в «Грузе 200».

«Морфий»¹²⁸ (2008) – не пролог к «Грузу», не предвестие того, что случилось в благословенную эпоху советского застоя, а его продолжение. Только «груз» этот еще тягостнее.

Этот фильм Балабанова про болезнь распада и разложения личности, что добралась до доктора. В этом суть ужаса, а не в тех или иных физиологических подробностях.

К слову, фильм совсем не болен натурализмом, в чем его склонны были подозревать многие критики. Он надежно посеребрен ненавязчивой стилистикой немого кино и серебристой лирикой Вертинского.

Еще к слову, упреки к фильму в антисемитизме на том основании, что неприятный герой, член РСДРП, наделен еврейской фамилией, совсем уж абсурдны. Тогда можно было в том же укорить и «Собачьё сердце»¹²⁹ за Швондера. Затем – в русофобии за гипофиз Клима Чугункина. И т. д.

¹²⁷ Режиссер всех шести фильмов Алексей Балабанов.

¹²⁸ Режиссер – Алексей Балабанов.

¹²⁹ Повесть М. А. Булгакова (1925).

У Булгакова за рассказом о юном враче, высадившемся на заснеженной равнине и лечащим ее обитателей от сифилиса («Звездная сыпь»¹³⁰), следует «Морфий»¹³¹, где изложена история болезни другого юного врача, и к тому же от первого лица в виде дневниковых записей.

Сценарий, написанный Сергеем Бодровым-младшим, соединил оба рассказа в одно повествование и представил обоих героев в одном лице. И даровал им одну судьбу на двоих. Только теперь это взгляд на трагедию души не изнутри, а со стороны, издалека; дистанцию как раз и дает почувствовать стилизованная эстетика Великого Немого.

В рассказе доктор Поляков ищет спасение от боли физической и нравственной, от тоски одиночества в морфии и в литературе (для него дневник как последняя ниточка, связывающая его падающую в пропасть бессознания жизнь, с рассудком).

У режиссера Балабанова доктор Поляков утешается сексом с Анной Николаевной, Вертинским и синемаграфом. На периферии его сознания: снежная метель и пожар революции. Фильм так организован, что невольно, без какой-либо подсказки режиссера, обе стихии соединяются в одну.

Фильм так организован, что в зале кинотеатра приходится переживать не столько за вчерашний, сколько за сегодняшний день.

Доктор Балабанов пользуется прошлым, как медицинским инструментарием, с помощью которого простукивает, прослушивает, делает анализы крови, мочи, кала и что еще там приходится рассматривать под микроскопом. Только при этом надо иметь в виду, что доктор Балабанов – по медицинской специальности не терапевт, не хирург, не анестезиолог. Он – врач-диагностик.

В упоминавшемся рассказе «Звездная сыпь» есть эпизод с пациентом, который пришел к врачу с жалобой на горло. Доктор сразу понял, что это сифилис. Но несколько замедлил с определением, опасаясь повергнуть больного в шок. Потом, все-таки, мягко сказал ему, что тот болен нехорошей болезнью. И назвал ее. Вопреки ожидавшемуся эффекту, пациент не испугался. «Это что же?» – спросил он. И потом, сколько доктор не рассказывал ему о возможных последствиях заболевания, о том, как долго ему придется лечиться, мужчина никак в толк не мог взять, почему из-за заложенной глотки он месяцами должен будет втирать в себя какую-то черную мазь.

А на дворе – Революция, Заря новой жизни...

Случай уже не медицинский, а исторический.

Сквозь кристаллик давно оставшегося позади времени видно, почему нам не удаются рывки и прорывы в светлое будущее, к звездам... И понятно почему раз за разом, хоть в 17-м, хоть в 56-м, хоть в 91-м на всех разломах, после всех упований и надежд, проваливаемся в бездну разочарований и тяжелой безнадеги.

Вместе с тем нам не стоит преувеличивать и принимать на веру расхожие слухи об упадке постсоветской культуры. Она как история-крот делает свое дело.

И на этом разломе исторических эпох мы можем наблюдать рост искусства и его пророческие предупреждения.

На «границе климатических зон» пробиваются на свет божий не только чахлые ели, но и значимые фильмы Панфилова, Германа, Сокурова, Абдрашитова, Балаяна, Тарковского, Пичула. Это по одну сторону границы.

По другую: отважные работы опять же Сокурова, Звягинцева, Балабанова, снова старшего Германа и Германа-младшего, Смирнова, Урсуйка, Достая, Миндадзе, Хлебникова, Попогребского...

¹³⁰ «Звездная сыпь» входит в цикл рассказов М. А. Булгакова «Записки юного врача» (1925—1926).

¹³¹ Рассказ М. А. Булгакова. Впервые опубликован в 1927 году.

Были значительные работы и в формате телесериала: «Доктор Живаго»¹³² (2005), «В круге первом»¹³³ (2006), «Завещание Ленина»¹³⁴ (2007), «Ликвидация»¹³⁵ (2007), «Исаев»¹³⁶ (2009), «Раскол»¹³⁷ (2011).

Надо иметь в виду только, что ЭНЕРГИЯ ПРОЗРЕНИЯ не столь однозначна и великодушна. Человек, выбравшийся на свет божий из-под глыб, рискует ослепнуть

Сегодня наша культура, как и страна, снова на развилке. Снова масса масс пошла, как сельдь или вобла, мечущая икру, повинувшись инстинкту. Снова она перед опасностью быть утилизированной Государством.

Сегодняшний кризис гораздо глубже и обширнее, чем тот, который потряс страну в 1905-м году, и который довольно точно описал цитирувавшийся здесь Михаил Гершензон.

Степень его проясняет одно важное наблюдение Карла Густава Юнга. С ним он поделился с журналистами сразу после Второй Мировой войны. В данном им интервью зашла речь о внушаемости немецкого народа.

«В коллективе человек утрачивает корни, и тогда демоны могут завладеть им. Поэтому на практике нацисты занимались только формированием огромных масс и никогда – формированием личности. И так же поэтому лица демонизированных людей сегодня безжизненные, застывшие, пустые. Нас, швейцарцев, ограждают от этих опасностей наш федерализм и наш индивидуализм. У нас невозможна такая массовая аккумуляция, как в Германии, и, возможно, в подобной обособленности заключается способ лечения, благодаря которому удалось бы обуздать демонов».¹³⁸ **Карл Юнг**

Юнг рассказывает случай из своей практики психолога, как у него лечились два больных немца, явные антинацисты, а сны их показали, что за всей их благопристойностью и после победы над нацизмом, в них жива резко выраженная нацистская психология со всем ее насилием и жестокостью.

Наконец, самое важное предупреждение Юнга, которому у нас в стране никто не придал значения в свое время:

«Мы не должны забывать, что роковая склонность немцев к коллективности в не меньшей мере присуща и другим победоносным нациям, так что они также неожиданно могут стать жертвой демонических сил. „Всеобщая внушаемость“ играет огромную роль в сегодняшней Америке, и насколько русские уже зачарованы демоном власти, легко увидеть из последних событий, которые должны несколько умерить наше мирное ликование».¹³⁹ **Карл Юнг**

Смеем напомнить: цитируемое здесь интервью датировано 11-м мая 1945-го года и опубликовано в швейцарской газете Die Weltwoche, через четыре дня после капитуляции немецкой армии в Реймсе.

¹³² Режиссер – Александр Прошкин.

¹³³ Режиссер – Глеб Панфилов.

¹³⁴ Режиссер – Николай Досталь.

¹³⁵ Режиссер – Сергей Урсуляк.

¹³⁶ Режиссер – Сергей Урсуляк.

¹³⁷ Режиссер – Николай Досталь.

¹³⁸ Интервью с Карлом Густавом Юнгом «Демоны привлекают массы». Газета «Die Weltwoche» (11.05.1945.) URL: <http://oldgoro.livejournal.com/3941178.html>. Дата обращения – 20.09.2016

¹³⁹ Там же.

Страна глухих?..

Современная культура, впрочем, тоже не безмолвствует.

Не безмолвствует и современный отечественный кинематограф.

Картина последнего десятилетия «Трудно быть Богом»¹⁴⁰ (2013) Алексея Ю. Германа о фантазмагорическом путешествии в инопланетное Средневековье, где люди еще не стали людьми. Или: уже перестали быть ими. Картина не о том, что в столице Заливья в Арканаре трудно быть Богом; она о том, что здесь им стать невозможно.

В сущности, нам предложена еще одна Антиутопия. Еще одна версия инволюции человеческой цивилизации, как бы продолжение замятинского романа «Мы».

У Замятина машинные люди отгородились от людей стихийных электронной стеной.

У Германа Румату не захотел быть вождем рабов, но и не стал их Богом. Из местных на планете остались два оппозиционера, два книгочея. Но и они, перессорившись, убивают друг друга. Выжившие посланцы Земли покидают планету под грустное, но теплое соло на флейте разочарованного Руматы. Всадники растворяются в белизне заснеженной планеты, ландшафт которой ничем не отличается от пейзажа, чертой едва ли не каждого мегаполиса государства российского.

...«Фауста»¹⁴¹ (2011) Александра Сокурова и Юрия Арабова вернее было бы назвать «Мефистофилем».

Арабов это прокомментировал так. В XXI веке обнаруживается разрыв человека не только с Богом, но и с чертом. В финале мы видим ничтожного Мефистофеля, побиваемого тяжелыми камнями.

Человечество, по мысли авторов устремлено к идее торжества рационализма над всем иррациональным. В том числе, и над Любовью. И над Человечностью.

Человек склонен на новом цивилизационном витке не просто гнать от себя эти неведущественные, но сущностные субстанции. Он стоит перед потребностью изгнать их из себя.

¹⁴⁰ Режиссер – Алексей Герман.

¹⁴¹ Режиссер – Александр Сокуров.



«Трудно быть Богом», 2013. Авторы: режиссер и сценарист Алексей Герман; сценаристы Светлана Кармалита, Аркадий и Борис Стругацкие; композитор Виктор Лебедев

Не черт теперь страждет найти человека, чтобы заключить с ним сделку, как полагает Арабов; это люди выстроились в очередь к дьяволу с предложением продать ему душу.

Таков новый цивилизационный поворот, перед которым оказался Индивид XXI века. К слову, к тому же клонит и Звягинцев в «Левиафане»¹⁴² (2014). Только он в качестве ретроспективной подсветки использовал евангельскую легенду об Иове, заметно ее перенастроив. Нынешний Иов оказался лишенным поддержки Бога. Жизнь не научила его смирению. Она его просто сломала и размазала по отвесному краю Бездны бесчеловечья. Более того, выяснилось, что в этом мире уже нет места для Бога и для веры.

Об этом собственно думал и высказался сценарист «Фауста», продолжая комментировать то, что ему совместно с режиссером удалось воплотить на экране:

«Когда я посмотрел финал, я понял магическую природу кино – конечный смысл фильма непредсказуем. Я увидел, что мы сделали картину о разрыве современного человека с метафизикой. Обычно говорят: современный человек не верит в Бога. Но порывая с Богом, мы порываем со всем, в том числе и с темным миром. В этом плане мы, по сравнению с людьми Средневековья или эпохи Возрождения, представляем собой плоский лист бумаги. Когда мы порываем с метафизикой вообще, как мне кажется, мы порываем с сердцевиной того, что в нас есть. Так как человек не исчерпывается тем, чем он есть».¹⁴³ **Юрий Арабов**

Собственно, о том же булгаковский роман «Мастер и Маргарита» (1928—1940). Сначала-то он задумывался автором, как роман о консультанте с копытом, который затем выдвигает

¹⁴² Режиссер – Андрей Звягинцев.

¹⁴³ Юрий Арабов – автор сценария. URL: <http://www.pravmir.ru/yurij-arabov-o-filme-faust-ili-o-tom-kak-chelovek-soblaznyaet-besa/> Дата обращения – 20.09.2016

нулся в одного из главных героев. В очередь к нему со своими интересами выстроилась толпа москвичей.

В соотношениях исторического плана и суетной повседневности проживает смысл.

В соотношениях Зла и Добра обретает дыхание Мораль.

Отчего в романе страдающий и сострадающий Бог остается в тени деятельного дьявола? Это вопрос к Булгакову от богословов.

Есть известное выражение, которое произносится, что называется, в сердцах: «Зла не хватает!». Оно слишком часто и довольно полно описывает нашу жизнь, как вчера, так и сегодня.

Нам в борьбе со злом нужно зло. Мы его почему-то зовем на помощь в первую очередь. Черт возьми того, другого, третьего... Пошли все к черту, к дьяволу, черт меня возьми, черт с ними... Вот он и явился с ревизией примерно семь десятков лет назад в «час жаркого заката на Патриарших прудах».

То явилась высокая дьявольщина. Компания Воланда состояла из чертей, но чертей-романтиков, чертей-идеалистов, которые пришли, чтобы наказать вульгарную чертовщину.

Возможности Воланда, как бы ни был он могуществен, оказались ограниченными. Он может наказать зло, в том числе и посредством «коровьевских штук», но не способен его исправить. Он в силах отомстить за Мастера и за Маргариту, но не спасти их.

«Великий бал у сатаны» – это не Страшный суд. Это парад справедливости. Правда, на том Свете.

А что может Спаситель по версии писателя? Что может его Мастер?

Всего лишь быть последовательными в своих призваниях и в моральных установках. Каждый из них оставляет на Земле по одному невольному последователю. Иешуа – Левия Матвея. Мастер – Ивана Бездомного.

Булгаков оставил нам свою самую главную рукопись, которая, к счастью, не сгорела.

Булгаков, описывая тот советский морок, что сковывал все живое, органическое железом страха и разъедал изнутри кислотой низких инстинктов, зацепил и нечто, выходящее за рамки того времени и той тирании.

Как-то так получилось, что чем более мир кажется контролируемым, жизнь управляемой, люди рассудительными и рациональными, тем чаще все это опрокидывается взрывами иррационализма, коллективного безумия, стихийными бедствиями и не поддающимися упреждению техногенными катастрофами. Рационализм тщится объять необъятное и расплавляется восстаниями ирреальных сил.

Отчего в наш просвещенный век, когда все можно просчитать на сверхмощных компьютерах, люди так легко попадают в зависимость от магов и поп-идолов? Не очередные ли то проделки Коровьева?

Вообще-то пошлой вульгарной чертовщины и сегодня довольно, а высокой и мстительной иронии Воланда не хватает. Оттого мы так дружно и потянулись к компании Мессира, посетившей наши просторы в XX веке. Да и в XXI веке мы, вконец испорченные квартирным вопросом были бы не прочь приветить Воланда с его кампанией высокородных и высокообразованных дьяволят. И каждый год в «час небывало жаркого заката на Патриарших прудах» администрация столицы устраивает нечто вроде праздника. А в этом году она еще и отремонтировала «Нехорошую квартиру на Садовой». Так что: «Добро пожаловать, господин Зло со товарищи!». Тем более, что зла на нас сегодня почти так же остро не хватает, как и в 30-е годы прошлого столетия.

Да вот только вряд ли по наши продажные души явится с контрактами булгаковская нечистая сила. Слишком далеко зашла порча. Все, на что мы можем теперь рассчитывать, на чудо-юдо рыбу Левиафан.

О том, как далеко она зашла, намекнул Звягинцев еще в предыдущей своей картине «Елена»¹⁴⁴ (2011).

Как-то раз героине этого фильма повезло столкнуться в эфире с героями «Большой семьи»¹⁴⁵ (1954) Иосифа Хейфица, где работяга Журбин время от времени повторяет марксову мысль: «Пролетариат – могильщик капитала», не ведая, что в действительности все получится наоборот: капитал возьмет верх над рабочим классом. В том числе и в его собственной стране, где на тот исторический момент золотой телец был окончательно и бесповоротно побежден. Вскоре выяснилось, что то было ложное торжество.

Как бы в насмешку над всеми тремя поколениями Журбиных в «Елене» продемонстрировано, как окончательно и бесповоротно истлели и распались человеческие связи в отдельно взятой стране. И наверху – среди новых русских буржуа. И внизу – в спальных районах с хрущобами по соседству с какими-то производственными предприятиями, с незастроенными оврагами.

И дело уже не в социальной пропасти между теми, кто с деньгами в комфортабельных жилищах, и теми, кто прозябает в домах-сотах, перебиваясь с пива на водку. Дело как раз в одинаковой иссохшей человечности там и тут.

В пропасть ухнули оба этажа социального мироздания.

Насколько «Большая семья» симулирует теплоту родственных взаимоотношений Журбиных, настолько «Елена» беспощадно жестко констатирует восторжествовавший формализм человеческого общежития.

И вот что хорошо было бы до конца осознать. Та разруха в головах и в сердцах наших – итог не последних двух десятков лет жизни. Это итог столетия с его смертельными мировыми войнами, с его душегубскими гражданскими войнами, с его опустошительными идеологическими сражениями, с мифологическими надстройками.

Антибуржуазная революция 17-го подготовила почву бесчеловечности, на которой сегодня выросло то, что выросло.

Респектабельный вдовец поступил рационально, взяв в жены ту, кто его выхаживала в больнице – медсестру Елену, женщину простую, добросовестную и, кажется, добросердечную. Они живут без любви, но ладно и складно. И прекрасная Елена поступила рационально, когда поспособствовала кончине своего не очень здорового, но состоятельного мужа, чтобы помочь своим родным деньгами и жильем.

Стихийные люди с окраины мегаполиса переезжают из «хрущобы» в хорошую квартиру в хорошем районе, потеряв по дороге нечто сущностное – человечность.

О надвигающейся гуманитарной катастрофе, о ее корнях предупреждал и фильм Андрея Смирнова «Жила-была одна баба»¹⁴⁶ (2011). Это картина о том, как большевистское неоязычество каленым железом выжигало в народе христианскую мораль...

В свою очередь, драматург Василий Сигарев написал пьесу по мотивам «Анны Карениной» и не побоялся озаглавить ее «Алексей Каренин». Не побоялся потому, что театральная среда гораздо компактнее киноаудитории. Понятно, что в театре такой заголовок срезунирует и более того способен подогреть интерес публики. А вот предпринятая Светланой Проскуриной экранизация инсценировки Сигарева притаилась под другой заглавной крышей: «До свидания, мама»¹⁴⁷ (2014).

Переакцентировка романа оказалась на экране еще более радикальной. На экране не XIX, а XXI век. Герои ничем не исключительны – ни наружностью, ни, как принято

¹⁴⁴ Режиссер – Андрей Звягинцев.

¹⁴⁵ Режиссер – Иосиф Хейфиц.

¹⁴⁶ Режиссер – Андрей Смирнов.

¹⁴⁷ Режиссер – Светлана Проскурина.

говорить, богатым внутренним миром. Это вполне заурядные буржуа среднего достатка. От былого ореола остались только имена: ее зовут Анна, мужа – Алексей, ребенка – Сережа, любовника – тоже Алексей. В основе жениной измены та же иррациональная мотивировка – необъяснимая и неконтролируемая страсть. Опять же роковая конная скачка, обострившая кризис в семейных отношениях героев.

В фильме наши современники то и дело аукаются с персонажами первоисточника. И чем дальше их сюжеты разбегаются, тем выше потребность новейших Карениных не потеряться в дебрях современности. Связующие нити натягиваются и звучат при малейшем к ним прикосновении зрителя – мысленном или эмоциональном. И переобдумывается, и переозвучивается смысл классического сочинения.

Драмы двух мужчин и женщины, выясняющих свои отношения, оборачиваются экзистенциальной драмой ребенка, которому предложен выбор между папой и мамой. А он не хочет выбирать. Да ему и не дают этого права взрослые. Так, понарошку брякнули. Все-рьез было сказано, что мама умерла. Он помолился за нее, и Анна нечаянно воскресла. Это случилось в Храме, где они обнялись, и, где снова расстались. И тогда стало понятно, что в мире этого ребенка нет Мамы. И что это общечеловеческая печаль, в сравнении с которой не такими уж драматичными кажутся переживания двух мужчин и одной женщины.

Человечность истончается, меркнет и вот-вот угаснет... Собственно в этом суть тех процессов, что протекают в сегодняшней общественно-социальной жизни на фоне радостного подъема государственного патриотизма.

Культура, намекая на возможную беду, свидетельствует о прошлом, комментирует настоящее и заглядывает в будущее. Вольно же нам считать (или не считать) ее показания и предсказания...

Сегодня мы не спрашиваем, по ком звонит колокол культуры? Возможно, потому, что он звонит уже не по нам, «на три поколения запроданным рябому черту».

Он звонит по тем, кто идут следом за нами.

В порядке послесловия

В процессе размышлений о Родине и о Гражданском обществе мелькнула неотчетливая мысль о двух литературных персонажах – Иване Бездомном и Полиграфе Шарикове.

...Что-то в этих ребятах, подумал я, есть родственное, хотя оба они из разных «опер». Первый произошел, как и все люди – от обезьяны. Второй – от собаки.

Их единит, пожалуй, то, что оба они от рождения были не вполне цивилизованными людьми и только впоследствии пережили в своей жизни глубокую трансформацию.

Шариков – нейрохирургическую. Бездомный – духовную.

...Иван Николаевич Понырев, писавший под псевдонимом Бездомный, был литератором, что называется, от сохи, то есть человеком девственным в своем невежестве, но обладал, по свидетельству образованного литератора Михаила Александровича Берлиоза, недюжинной силой изобразительного таланта, которая его и подвела. Он в своей антирелигиозной поэме так реалистично представил Иисуса Христа, что тот выглядел как живой. Одна незадача – резко отрицательным.

Но Берлиоза не устроило другое – натуральность героя, и он стал доказывать Ивану, что никакого Иисуса не было вообще и нет в частности. И так преуспел в этом, что, в конце концов, доказал обратное, разумеется, не без помощи потусторонней силы.

Дворняга Шарик от природы был наблюдательным псом. Какую точную картину социальной жизни нэпманской Москвы он, ошпаренный кипятком, обрисовал в своем внутреннем монологе. И как образно, выразительно это сделал!

«Дворники из всех пролетариев – самая гнусная мразь. Человечьи очистки – самая низшая категория. Повар попадается разный. Например –

покойный Влас с Пречистенки. Скольким он жизнь спас. Потому что самое главное во время болезни перехватить кус. И вот, бывало, говорят старые псы, махнет Влас кость, а на ней с осьмушку мяса. Царство ему небесное за то, что был настоящая личность, барский повар графов Толстых, а не из Совета Нормального питания. Что они там вытворяют в Нормальном питании – уму собачьему непостижимо. Ведь они же, мерзавцы, из вонючей солонины щи варят, а те, бедняги, ничего и не знают. Бегут, жрут, лакают».¹⁴⁸
«Собачье сердце», Михаил Булгаков

А как он глубоко проник в психологию «машинисточки» ... И как он сразу отличил в прохожем не «товарища», а «господина»...

«Этот ест обильно и не ворует, этот не станет пинать ногой, но и сам никого не боится, а не боится потому, что вечно сыт. Он умственного труда господин».¹⁴⁹ **«Собачье сердце», Михаил Булгаков**

С одной стороны, повезло Шарик, что он попал в руки «господина умственного труда» Филиппа Филипповича Преображенского. С другой, – не свезло ему с гипофизом пролетария Клима Чугункина, а то, кто знает, мог бы стать известным русским писателем, или, по крайней мере, членом Союза писателей и дорасти до председателя правления какой-нибудь ассоциации.

Обоим не «свезло» со своими духовными патронами. Шарикову – со Швондером. Бездомному – с Берлиозом.

Швондер – человек простой в своей тупости и наглости. Берлиоз – не просто иуда. Не корысти ради иуда. Он – интеллектуальный иуда. Я встречал таких главных редакторов. И даже под началом одного из них служил некоторое время.

По Булгакову интеллектуальное предательство, видимо, – один из самых тяжких грехов. Даром, что Маргарита, обретшая энергию ведьмы, разгромила квартиру другого интеллектуального иуды – критика Латунского, а Мастер пожалел, что голову еще какого-то писателя не отрезало тем же трамваем.

Других грешников, что мучаются в аду, еще можно было простить. Даже Фриду, что задушила своего младенца носовым платком. Глава МАССОЛИТа не заслужил снисхождения в веках. Воланд от него оставил череп в форме чаши.

Снисхождения заслужил Иван Бездомный. Его спасло то, что он для начала умом тронулся.

Первое следствие умопомешательства Ивана стало то, что он испытал нечто похожее на отвращение к тому, чем прежде занимался с непременным удовольствием – к своему литературному творчеству. Он «почувствовал какое-то необъяснимое отвращение к поэзии, и вспомнившиеся ему тут же собственные стихи показались почему-то неприятными».¹⁵⁰

Потом легко и с чувством облегчения признался в этом Мастеру. В конечном итоге сбросил с себя придуманный им псевдоним и обязанность быть поэтом, стал научным сотрудником института истории и философии и вернулся под навес родительского имени – Ивана Николаевича Поньрева. Он повторил путь ученика Иешуа – Левия Матвея.

... Судьба очеловечивания дворняги Шарика выглядит не столь романтической. У четвероного бродяги сердце было. Но после того, как он стал двуногим, сердце куда-то запропастилось. А то, что осталось, оприходовал и социализировал Швондер.

¹⁴⁸ М. А. Булгаков. Полное собрание романов, повестей и рассказов в одном томе. М.: Альфа-книга, 2014

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ Булгаков М. Указ. соч. С. 994.

...Я вот частенько фантазирую: если бы Преображенский с Борменталем не успели бы вернуть Шарикову собачье обличье, какую бы карьеру сделал бывший пес Полиграф Полиграфович, живя среди людей.

Какое-то время он еще послужил бы заведующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных (котов и пр.) В отделе МКХ. Преуспев на этом посту, получил бы должность в ЧК и там бы себя усердно проявил, очищая Москву от Борменталей, Преображенских и прочих профессоров. И, возможно, добрался бы до ученого Ивана Николаевича Понырева, слишком уж часто заглядывающегося на Луну в ожидании ее вскипающего света. Потом бы, возможно, окончил бы что-то вроде ВПШ и сам бы стал профессором... Но национал-патриотически ориентированным. Не исключено, что, памятуя о его гурманских пристрастиях, он бы в Совдепии сделал другую карьеру и возглавил бы наркомат Нормального питания.

Ничего этого Полиграфу Шарикову не удалось реализовать. Впрочем, если бы ему и удалось спрыгнуть с операционного стола, не исключено, что его поставили к стенке вместе со Швондером другие Шариковы и иные Швондеры.

Зато удалось многое другим гомункулам. И другим Берлиозам.

Отвлекаясь от частных и подробностей в муках рождающегося нашего Гражданского общества, можно заметить две партии, лидерами которых могли бы стать тени Ивана Бедомного и Полиграфа Шарикова, избранных в какой-нибудь законодательный орган. За ними маячило бы приведение Берлиоза.

Владимир Мукусев

•

Две полки общего вагона



Мукусев Владимир Викторович – кандидат политических наук, ведущий научный сотрудник сектора медийных искусств ГИИ, обладатель премии «Эмми» за фильм «Ленинград-Сиэтл. Год спустя» (1987).

Об авторе

Кино как профессия: главный выпускающий, комментатор Главной редакции программ для молодежи ЦТ Гостелерадио СССР, генеральный директор Союза Эфирного и кабельного телевидения СССР, автор и ведущий телевизионных программ: «Взгляд», телемосты СССР—США (1986), «Мир и молодежь», «12-й этаж».

Сфера интересов: история и практика советского и современного телевидения России.

Ключевые слова: #Комиссар #полочные фильмы #цензура #Афганистан #телемост #Познер

Часть 1. Кино

Наш паровоз, а вернее, поезд под названием «РОССИЯ», вопреки песенному утверждению, давно пролетев станцию «КОММУНА», на всех парах несется вперед. Несётся в некоем временном тоннеле, по неизвестному пути, из неизвестного прошлого к еще более туманному будущему и вовсе не свету, как принято думать о конце тоннеля, а к абсолютной, очевидной и, скорее всего, кровавой тьме. Несется под всеобщий «одобрям-с» пассажиров и патриотические гудки, мимо до боли знакомых очертаний безрадостного ландшафта и узнаваемыми тенями по сторонам. Несутся намертво сцепленные вагоны с табличками «ВЛАСТЬ», «ЭКОНОМИКА», «ПОЛИТИКА», «АРМИЯ», «НАУКА», «ОБРАЗОВАНИЕ»,

«МЕДИЦИНА», «СПОРТ». И, конечно, где-то в конце состава, раздолбанный, скрипучий, обшарпанный, убогий общий вагон с табличкой «КУЛЬТУРА».

Есть в этом вагоне два заветных купе с надписями – «кино» и «телевидение», а в них – специальные полки. На одной из них, конечно условной «полке», все наше, когда-то запрещенное кино. Причем это не просто жестяные коробки с кинолентой. Это еще и многие тысячи самых разных документов – решения, постановления, стенограммы обсуждений с грозными «выводами», приказами и распоряжениями. По сути всё, находящееся на этой полке, результат беспрецедентной не только в истории нашего кино, войны государства с любым проявлением свободной мысли, с любой попыткой художника сказать что-то свое и выйти за рамки дозволенного и точно определенного властью.

А такая же полка в «телевизионном купе» – почти пустая, хотя она могла быть заполнена куда больше, чем полка киношная. Запрещенные телепередачи есть, причем не мало. Но нет на этой полке практически ни одного документа, по которому можно было бы проследить путь прохождения через идеологические рогатки и цензурные ограничения хотя бы одного знакового для своего времени телевизионного проекта. Постановлений, решений, указов «углубить, усилить, отразить» и прочее множество. Масса документов осуждающих, критикующих и призывающих «покончить с проникновением», «наконец разобраться», «дать отпор». Огромное количество прекрасных статей телекритиков. Сотни, если не тысячи книг с исследованиями, комментариями и рекомендациями. А сколько научных трудов – серьёзных диссертационных исследований, студенческих дипломных, курсовых и прочих проектов. Но все они о УЖЕ показанном по ТВ, прошедшем в эфире. И ничего про то, что этому предшествовало. Почему же так получилось? Почему сегодня любой желающий может, по сохранившимся документам, как по истории болезни, узнать практически всё, что происходило с конкретными кинофильмами, запрещенными когда-то, сценариями и судьбами их авторов, а также режиссеров и других создателей фильмов. А вот любая попытка найти документальное свидетельство телевизионной цензуры окончится неудачей. Нет этих документов. Или почти нет. Поэтому так ценны сегодня воспоминания тех телевизионных работников, которые на себе испытали беспрецедентную по жесткости и, не оставившую фактических следов, войну телевизионного и партийного начальства с авторами телепередач.

Автор этих строк попробует на примере нескольких программ и фильмов, к созданию которых он имел самое непосредственное отношение, работая журналистом и режиссером в течение пятнадцати лет в Главной редакции программ для молодежи Центрального телевидения Гостелерадио СССР и испытавшим на себе все «прелести» цензурных ножниц, минимально восполнить этот пробел в истории телевидения и положить на условную «телевизионную полку» конкретные факты. Но сначала маленькое путешествие в историю, а вернее, в любопытные детали общения журналистов времен перестройки с тогдашними кинодеятелями.

Взгляд на полку

В мае 1986 года в Москве состоялся ставший событием не только для кинематографистов, пятый съезд Союза Кинематографистов СССР. Один из его активных участников кинокритик Андрей Плахов был среди первых гостей новой телевизионной программы «Взгляд». Она вышла в эфир в октябре 1987 года, почти через год после упомянутого съезда, но тема, с которой пришел к нам Плахов была по-прежнему горячей и широко обсуждаемой тогда на страницах газет. Это тема существования цензурной «полки».

Напомню, что избранное на съезде кинематографистов новое, в какой-то степени радикальное руководство Союза во главе с Элемом Климовым, объявило настоящую войну не только прежде неприкасаемым, обласканным коммунистической властью деятелям совет-

ского кино, но и тем порядкам, которые были ими установлены и по которым жили кинематографисты СССР многие десятилетия. Много копий было сломано вокруг понятия «цензура в кино». Как сегодня пишет сам Андрей Плахов:

«К этому историческому моменту кинематография страны, не смотря на ее многие бесспорные достижения, пришла в состояние глубокого кризиса, ставшего следствием политической и общественной стагнации.

Беспрепятственно могли работать только те, кто пошел в услужение власти. Лучшие режиссеры, включая Алексея Германа и Киру Муратову, после того, как очередной их фильм был положен на полку, годами простаивали. Другие, как Отар Иоселиани и Андрей Тарковский, подались за границу и были преданы на родине анафеме. Молодые таланты, такие, как Александр Сокуров, испытывали нечеловеческие трудности, чтобы пробиться через заслон цензуры и фильтр проверки на конформизм».

Примерно об этом же говорил Андрей Плахов в 1987 году в программе «Взгляд». Начал он с того, что развеял миф о действительно существующей «полке» кино. Ведь мы тогда под «полкой» понимали некое фильмохранилище, с собранным в нем никем не подсчитанным, но точно огромным количеством запрещенных фильмов. Но, оказалось, что такого ОТДЕЛЬНОГО хранилища, в существующем и поныне Госфильмофонде в Белых столбах, и ни к каком другом месте, фактически не было. Копии «полочных» фильмов можно было найти где угодно, в том числе и дома под кроватью самих создателей, тайно вынесенных когда-то ими со студий и, тем самым, спасенными.

Количество таких лент и историй их запрещения и спасения поражали. Но наш разговор с Плаховым был посвящен не просто мифической полке, а существованию цензуры в принципе, как системы общения власти с художником. Действительно, кто тогда, да и сейчас может подсчитать все фильмы, теле- и радиопередачи, книги, спектакли, газетные и журнальные статьи, которых мы не увидели, не услышали и не прочитали. И даже если они увидели свет, то зачастую были настолько изуродованы, изувечены поправками и замечаниями, что приобретали порой вид прямо противоположный тому, каким его задумал автор. И кто знает, сколько замыслов, идей, предложений было уничтожено и не реализовано еще до воплощения их в реальную форму. Те короткие периоды в истории нашей страны, когда государство по разным причинам вдруг предоставляло художникам относительную свободу (НЭП, хрущевская оттепель, перестройка), немедленно приводило к потрясающему эффекту – страна преображалась буквально на глазах. И это касалось не только сферы культуры.

Начинала бурлить общественная жизнь. Политика становилась из табуированных и почти запрещенных понятий повседневностью. Следом появлялись многочисленные идеи реформирования страны и общества в целом, включая государственное управление, экономику, науку. Авторы этих идей становились лидерами вновь появлявшихся течений общественной мысли. Проявлялись зачатки гражданского общества. Управление страной становилось, пусть поначалу теоретически, делом каждого гражданина, а не партийной элиты. Лучшие представители интеллигенции, запрещенные до этого в СМИ, получили возможность общаться в прямом эфире с многомиллионной аудиторией. В период Перестройки трибуной для таких людей стали «Взгляд» и «До и после полуночи» на ЦТ, «Общественное мнение», «Телекурьер» и «5-е колесо» на Ленинградском телевидении. Темы для обсуждения выбирались самые злободневные. А ими, в свою очередь, становились те, которые до этого были делом кулуарным, специфическим, сугубо профессиональным. Например, цензура в кино.

Поэтому появление Плахова у нас в передаче было абсолютно закономерным. Он предложил, как бы существующую реальную полку в сознании людей далеких от кинопроизводства, разбить на несколько маленьких полок и объяснить, что запрещенные фильмы лежали фактически на разных «полках». Первой такой полкой Плахов назвал «идеологическую». Чтобы было понятно, о чем идет речь, он назвал мало кому известные «тайные шедевры» старого советского кино, такие, как «Строгий юноша», снятый Абрамом Роомом в 1935 году и «Тугой узел» Михаила Швейцера, в котором критика колхозных порядков оказалась явно слишком острой для хрущевской «оттепели». Фильм этот был варварски перемонтирован и выпущен под идиотским названием «Саша входит в жизнь», что навсегда отбило у Швейцера охоту делать острое социальное кино. А вот четыре других фильма, которые Плахов положил на «идеологическую» полку были хорошо известны зрителям «Взгляда» и, прежде всего, старшего поколения. Это «Застава Ильича» Марлена Хуциева, «История Аси Клячкиной» Андрея Кончаловского, «Пловец» Ираклия Квирикадзе и «Долгая счастливая жизнь» Геннадия Шпаликова. Все эти фильмы объединяло то, что их судьбой занимались не только структуры Госкино, но и партийные органы. От центрального комитета партии, до идеологических отделов крайкомов, горкомов и даже райкомов.

Вторую полку Андрей Плахов назвал «эстетическая». Здесь в полной мере проявлялась вкусовщина, а по сути, необразованность, а порой и откровенная дремучесть всякого рода партийных и прочих «редакторов». Именно по отношению к этим фильмам и к их создателям звучали обвинения в формализме, подражании западным художественным течениям и прочим «измам». Таким образом, на полке оказались прекрасные фильмы Сергея Параджанова и Артура Пелешьяна. На этой же полке ранние картины Киры Муратовой «Три дня Виктора Чернышова» и «Иванов катер» Марка Осипьяна, «Вторая попытка Виктора Крохина» Игоря Шешукова и «Рабочий поселок» Владимира Венгерова.

С точки зрения партийного и советского руководства все эти фильмы входили в разрез с понятием «социалистический реализм». Впрочем, на этой же полке, с точки зрения Плахова, оказывались и фильмы «эксцентрические», продолжавшие традицию фэксов. По этой причине были запрещены «Лес» Владимира Мотыля и «Интервенция» Геннадия Полоки.

Третья полка – «моральная». Она возникла позже первых двух, и Плахов связал ее с хрущевской оттепелью. Это «Молчание» И. Бергмана и «Дневная красавица» Бунюэля. Впрочем, в Доме Кино по ночам можно было посмотреть их плохие копии, но только в том случае, если вы были хорошо знакомы с организаторами этих нелегальных просмотров. Для артистов московских театров устраивались просмотры в Белых Столбах новых фильмов, выходящих на Западе, копии которых нелегально появлялись в Советском Союзе. Классический пример советского фильма на этой полке – фильм «Осень» Андрея Смирнова. Автор обвинялся в «аморальности и эротомании».

Четвертая полка – «ведомственная». Дело в том, что кино в Советском Союзе, занимались не только коммунистические идеологи, но и советская власть в лице различных министерств и ведомств. Например, министерство сельского хозяйства положило на полку скромную деревенскую мелодраму «Только три ночи» Георгия Егиазарова. А Григорий Чухрай за его «Трясину» – фильм о судьбе дезертира в советской армии – стал чуть ли не врагом министерства обороны и лично министра Гречко. Но что интересно, в отличие от официальных документов, запрещавших фильмы в Госкино, на эту полку официальные документы от министерств и ведомств не попадали. Работало «телефонное право», и к этому мы вернемся, рассматривая систему телевизионных запретов и телевизионной цензуры, в которой именно телефон был главным средством запрета.

Пятая полка – «национальная». Впрочем, здесь начинаются исключения. А именно грузинский и прибалтийский кинематограф, если так его можно назвать. Один пример. Глава Грузии Эдуард Шеварднадзе был главным спасителем фильма Абуладзе «Покаяние» от цен-

зурного топора Москвы. Большие проблемы были у фильма «Никто не хотел умирать», и его ждала бы полочная судьба, если бы не вмешательство партийных органов Литвы. Но это лишь исключения из правил. А правила были таковы: все, что создавалось республиканскими киностудиями, подвергалось цензуре не только Москвы, но и местных партийных идеологов. Дежурным обвинением было слово «национализм». Причем внешне все были за так называемую «национальную самобытность». Но на самом деле громили именно ее. В том числе и специальными постановлениями ЦК КПСС, как это было при разгроме литовской киношколы. Лично Кунаев, глава Казахстана, запретил к показу исторический фильм Булата Мансурова «Тризна». На Украине Щербицкий запретил фильм «Родник для жаждущих» Юрия Ильенко, один из первых фильмов, представлявших украинскую поэтическую киношколу. Кстати, именно к этой киношколе относили работы Параджанова и Муратовой.

Шестая полка – специфическая. На нее попадали, прежде всего, даже не фильмы, а их создатели. «Черные списки», по-нашему «стоп-листы», появились уже тогда. Например, категорически запрещались к показу и даже изымались из хранилищ работы эмигрировавших авторов. Вот несколько имен: Александр Галич и Василий Аксенов, Михаил Калик и Михаил Богин, Андрей Тарковский и Отар Иоселиани. Эта полка имела еще и трагический, а вернее и тюремный след – я имею в виду гениального Параджанова. Впрочем, здесь же лежали фильмы Сокурова и Аскольдова. Они были живы и здоровы, они продолжали творить в СССР. Но, с точки зрения руководителей Госкино, их не существовало. Они, как бы были вычеркнуты из списка живых.

А была еще одна любопытная полка. Название которой, уже мы подсказали Андрею Плахову во время интервью «Взгляду». Мы назвали ее «датская полка». То есть заполнявшаяся фильмами, выпуск которых был приурочен к определенной красной дате, либо к какому-нибудь общественно-политическому событию. Выбор был не велик – революционные праздники, включая дни рождения и, как не странно, смерти Ленина, партийные съезды, пленумы, конференции. Им посвящались, либо к ним были приурочены фильмы, книги, спектакли. И название это родилось после того, как наш гость стал перечислять фильмы, привязанные к конкретным годам.

Простых лет в жизни страны Советов не было. А были пятилетки. Мало того. Каждая такая пятилетка подразделялась на года с определенным названием. Например, такой-то год – «определяющий», а такой-то – «решающий». На эти названия и даты и должны были ориентироваться и откликаться своим произведениями деятели культуры. А если они позволяли себе просто творить, то это зачастую заканчивалось плохо. В 1963 году был грандиозный скандал, связанный с выходом фильма «Застава Ильича». Создатели картины были обвинены чуть ли не в «подрыве устоев», о чем все в том же «Взгляде» рассказывал мне режиссер Марлен Хуциев. Он не учел, что фильм выходил в год чьего-то там юбилея. 1966 год – положены на полку «Андрей Рублев» Тарковского и «Скверный анекдот» Алова и Наумова. В 1967 году «Мольба» Т. Абуладзе получает третью, то есть самую низшую категорию, что означало фактически отправление фильма на полку. В этом же году запрещают фильмы «Первороссияне» Евгения Шифферса и «Комиссар» Александра Аскольдова, выход которых, в отличие от перечисленных, должен был быть приурочен к 50-летию Октябрьской революции. Об истории создания этого фильма мы будем говорить особо. Не только потому, что его судьба уникальна и одновременно типична для художественных произведений эпохи «развитого социализма». Этот фильм был не первым, но знаковым из целого ряда художественных и документальных фильмов, которые дошли до зрителя, то есть сняты с полки, благодаря «Взгляду». Как и что мы для этого делали – об этом позже. Вернемся к «полкам» кинокритика Андрея Плахова.

Возможно, его классификация кинематографических полок кому-то покажется поверхностной, легковесной и не отвечающей искусствоведческим «стандартам». Кроме того,

наверняка найдутся скептики из мира кино, которые будут условно переносить указанные фильмы с одной полки на другую и отчаянно ругать полочного классификатора Андрея Плахова, а заодно и автора этой статьи за не упоминание десятков, а то и сотен других замечательных кино работ, судьбы которых была не менее печальны указанных здесь. С этим можно согласиться, но лишь отчасти. Автор пытается в этой статье на примере цензуры кинематографической попробовать классифицировать цензуру телевизионную, которая во многом повторяет то, что происходило в советском кино, но и имела ряд отличительных особенностей. И, в первую очередь, это отсутствие каких-либо документальных свидетельств, в отличие от документов, связанных, например, с фильмом «Комиссар», по которым можно воссоздать сегодня удивительную и по-своему трагическую судьбу и самого фильма, и его создателя режиссера Александра Аскольдова.

Буквально на следующий день после уже упомянутого съезда кинематографистов, по решению нового руководства Союза была создана Конфликтная комиссия по творческим вопросам. Самой громкой и первой акцией комиссии стала легализация фильма Абуладзе «Покаяние». А всего за четыре года существования ею было реабилитировано и получило поддержку более двухсот пятидесяти картин, так или иначе пострадавших от цензуры.

Среди этих картин был и фильм «Комиссар» Александра Аскольдова. Но произошло это далеко не сразу, а лишь после того, как автор и режиссер фильма рассказал о своих двадцатипятилетних мытарствах иностранным гостям Московского международного кинофестиваля 1987 года. Именно это выступление и стало причиной приглашение Аскольдова ко мне в программу и во время интервью выяснились интересные действия самой комиссии. После просмотров фильмов члены комиссии писали экспертное заключение, в котором давалась оценка того или иного фильма в историческом и современном контексте, степень его актуальности и художественной ценности, а также его перспективы в тогдашней зрительской аудитории. Эти заключения затем утверждались Секретариатом Союза кинематографистов. Утвержденные заключения комиссии направлялись в Госкино СССР для окончательного решения вопроса. В одних случаях шла речь о реабилитации полностью закрытых картин, в других о восстановлении цензурных купюр и авторской версии, в-третьих – о широком выпуске на экран фильмов, так называемого «формального проката», то есть фильмов вроде бы не запрещенных, но показанных по сельским клубам и выпущенных минимальным тиражом копий. Этот же путь прошел и фильм «Комиссар». Но несмотря на формальное разрешение к показу он продолжал оставаться запрещенным. И, в каком-то смысле, появление Аскольдова во «Взгляде» и демонстрация фрагментов фильма стали той соломинкой, которая переломила «хребет» цензурному верблюду и фильм был выпущен на широкий экран.

Но история на этом не закончилась. Через два месяца я пригласил к себе на передачу Ролана Антоновича Быкова, исполнителя одной из главных ролей в фильме. Предполагая, что я буду спрашивать его и о «Комиссаре», он принес с собой папку с документами, рассказывающими о том, как пробивался на экран этот фильм, и что пришлось пережить его создателям. Он прочитал некоторые из этих документов в эфире. И это было настолько интересно, что мы договорились вернуться к этой теме еще раз. Но, как часто бывало в моей жизни, каждый день происходили события в стране, которые заставляли нас реагировать, приглашать новых гостей, снимать новые сюжеты. И тема «Комиссара» ушла на второй план, а затем и вовсе забылась.

В конце 1990 года «Взгляд» был закрыт и передача с Быковым, так, как и передача с Аскольдовым, впрочем, как и практически все выпуски, которые готовил я (их было около 30), были размагничены. Мне казалось, что навсегда утеряны те документы из папки Ролана Быкова. Но случилось почти чудо. Как тут не вспомнить классическое «рукописи не горят». При подготовке этой статьи я наткнулся на замечательную и серьезную работу кинокри-

тика В. И. Фомина «Полка. Документы. Свидетельства. Комментарии», которая вышла в серии «Отечественное кино в документах» в 1992 году в Москве по инициативе Научно-исследовательского института Киноискусства. Именно в этой книге тщательно собраны и опубликованы уникальные документы о деятельности советской цензуры применительно к киноискусству, в том числе история создания и запрета фильма «Комиссар». Позволю себе процитировать те документы, которые когда-то читал в эфире «Взгляда» Ролан Быков, и которые я нашел в книге Фомина. И не только для того, чтобы отдать долг памяти ушедшим из жизни исполнителям главных ролей в «Комиссаре» Нонне Мордюковой и Ролану Быкову, вспомнить о живущем сегодня за рубежом Александре Аскольдове, а для того чтобы вернуться к некоторым документам в той части, где я буду рассказывать о цензуре телевизионной.

Война за «Комиссара»

Осенью 1965 года Высшие режиссерские курсы заканчивают и отправляются снимать свои первые самостоятельные работы никому тогда неизвестные Глеб Панфилов, Таламуш Акеев, Константин Ершов, Карен Геворкян, Николай Рашеев и Александр Аскольдов. Последний выбрал себе в качестве дипломной работы историко-революционную тему, в основу сценария которого был положен рассказ Василия Гроссмана «В городе Бердичеве». Свой будущий фильм режиссер назвал «Комиссар». Сценарий фильма получил положительную оценку Михаила Ромма и Сергея Герасимова. Напомню краткое содержание рассказа, легшего в основу сценария и фильма. В разгар гражданской войны комиссар революционного отряда, сражающегося с белыми, Вавилова забеременела. Отец будущего ребенка, соратник Вавиловой в борьбе за светлое будущее, погибает в бою. Комиссару приходит время рожать. Ее селит у себя бедная еврейская семья в своем маленьком доме. Хозяева, переживающие все невзгоды войны, пережившие много горя и лишений, настолько богаты сердцем, человечностью и добротой, что принимают попавшую в сложное положение постороннюю женщину как самого дорогого и близкого, родного человека. И с ожесточившейся за годы военного лихолетья женщиной происходит удивительная метаморфоза – она из красного комиссара превращается вновь в женщину. Людское участие и душевное тепло простых людей совершают чудо. И когда красные вынужденно отступают и встает вопрос – что делать с ребенком, комиссар Вавилова с болью и тревогой, но совершенно сознательно оставляет ребенка своей новой семье... Все это Александр Аскольдов бережно и с огромным уважением к автору перенес в свой сценарий. И вот, что происходило дальше и о чем нам рассказывают документы. (Все материалы, в том числе прямая речь, даются в сокращении.)

Заключение государственной сценарной редакционной коллегии

24 декабря 1965 года

...Учитывая, что в сценарии многое еще не нашло кинематографического решения, сценарная редакционная коллегия рекомендует студии, в период режиссерской разработки и в дальнейшей работе над фильмом, точнее определить следующие моменты:

1. Подчеркнуть философско-политический смысл произведения, сохранить героико-революционный пафос рассказа Гроссмана.
2. Сократить элементы натурализма, существующие в сценарии.
3. Избежать фрагментарности, которая в настоящем варианте создается фоном, чрезмерно перегруженным мелкими бытовыми подробностями.
4. Найти правильное объяснение уходу Вавиловой от своего сына.

Зам. Главного редактора В. Сытин

Замечания по режиссерскому сценарию.

1. Все же получили мрачный сценарий: во всяком случае основание думать, что фильм получится трагедийный, дегероический!

2. Образ Вавиловой огрублен ее репликами («несет жеребятину» – выражение характерное для нее у вас. У Гроссмана ее нет)

3. В качестве «злой» стороны действуют «поляки». Нужно ли? Сомневаюсь очень.

4. Роды показываются натуралистически.

5. Убийство Емелина показывается слушком уж много.

6. Действие развивается слабо.

Думаю, запускать в таком виде не следует.

В. Сытин

При этом уже начались съемки на натуре. Группа уехала в Херсонскую область. Из экспедиции Аскольдов, боясь остановки финансирования фильма, отвечает заместителю председателя Комитета по Кинематографии при Совете Министров СССР тов. Баскакову В. Е.

Сообщаем. Тщательно и внимательно продумав все критические замечания и пожелания, высказанные по сценарию «Комиссар» руководством госкомитета по кинематографии и проанализировав причины, которые могли способствовать такому прочтению концепции сценария, мы проделали следующую работу:

1. Изменен конец сцены комиссара и дезертира Емелина. Емелин не будет расстрелян, а будет передан ему ревтрибуналу.

2. В соответствии с этим переработана реплика комиссара в следующей сцене с Емелиным, в эпизоде «роды» – исключены слова «ты же убийца, Емелин». И ответ Емелина «ошибаешься, Комиссар, я еще живой. Ты порешишь меня позже.»

3. По всему сценарию отредактированы отдельные реплики героини. Например, «не носи жеребятину», «лопачь еще хочешь» и др.

4. В работе с актрисой Н. Мордюковой режиссер постоянно старается добиться того, чтобы суровость и внешняя «неотесанность» героини нигде не переходила в грубость или жестокость.

5. В финальной части сценария в режиссерском решении сцен и в работе с актрисой будут сделаны все необходимые акценты для того, чтобы передать все богатство, сложность и борение мыслей и чувств героини перед ее уходом на фронт. Равно, как достаточно ясно прозвучит мотив, что, оставляя своего ребенка, она идет защищать революцию, а, следовательно, жизнь и будущее сына, жизнь и будущее миллионов детей в мире.

6. Нет никаких оснований для опасений, что сцена родов Комиссара будет решена растянута и натуралистична. Такое решение никогда не входило в намерения режиссера.

7. По всему сценарию слово «поляки» заменено на слово «белогвардейцы».

Режиссер фильма А. Аскольдов

29 июля 1966 года.

2 августа 1966 года.

Директору Центральной студии детских и юношеских фильмов им. М. Горького тов. Бритикову Г. И. О недостатках сценария «Комиссар».

Вызывает тревогу тот факт, что в сценарии искажена гуманистическая сущность пролетарской революции. Социалистическая революция, как известно, с невиданной силой раскрыла в миллионах людей, чья психология была искажена многовековой эксплуатацией, скрытые духовные силы и человечность. Мы не можем поэтому согласиться с тем, что в сценарии «Комиссар» революция выступает, как сила, искажающая человеческую природу главной героини, лишаящая ее простых, естественных человеческих чувств, даже инстинкта материнства, чувства любви, женственности. образу Комиссара тенденциозно приданы черты нарочитой жестокости, что особенно проявляется в эпизоде расстрела ею красноармейца.

Следует особенно подчеркнуть, что это, якобы искаженное обстоятельствами революционной борьбы, человеческая природа Комиссара выглядит тем более нарочито и несправедливо, что дается на фоне, в прямом сопоставлении с естественной человечностью.

Второй недостаток. Тесно связанный с первым, состоит в крайней обедненности интеллектуального мира главной героини фильма. Разумеется, в годы Гражданской войны на пост комиссара выдвигались люди разной культуры и политической подготовки. Однако, комиссар всегда оставался человеком, стоящим в политическом отношении выше массы рядовых бойцов, способным раскрывать перед ними идейные задачи борьбы, особенности политического момента. Ничего этого нет в образе Комиссара. Ее идейный мир беден и узок, психологическая и интеллектуальная характеристика обеднена и нарочито примитивизирована. Перед нами не политический работник, идейный воспитатель, а человек, находящийся на такой ступени развития, при которой какая бы -то ни была работа в армии, становится маловероятной.

Естественно, что эти недостатки, серьезные и принципиальные, если они не будут устранены, ставят под угрозу будущий фильм, вызывая глубокие сомнения в возможные успешные его завершения.

В. Баскаков, Е. Сурков

Фрагменты стенограммы обсуждения рабочего материала фильма «Комиссар» на худсовете студии 11 января 1967 года:

В. Росляков. Единственно, что меня смущает, как это будет воспринято, в связи с праздником пятидесятилетия. Это могут совсем не принять.

Л. Кабо. Интонация простоты, естественности, переход от человека к комиссару, от комиссара к человеку здесь отсутствует. Это делается все необычайно трагично. Сейчас есть тревога. Что уйдет человечность, уйдет свет и слушком будет сурова жизнь. Я этого боюсь.

С. Росточкий. Очень опасно что такое понятие, как революция, стало отвлеченным понятием.

В. Шукшин. Картина складывается из довольно суровых интонаций, и в общем она должна прозвучать в хоре, который грянет в пятидесятилетие в 1967 году сурово и чисто. Я не вижу здесь грязи. Разговор идет очень человеческий. Мне нравятся раздумья режиссера над временем, над Гражданской войной, над революцией. Глядя на этих грязных, потных, наверное, вшивых, злых людей, наверное, не всегда хорошо относящихся

друг к другу, я вижу раздумья: что, зачем, почему? Мне дорого это раздумье современного человека. Гроссман хорошо написал его время. Позвольте и нашему поколению немного подумать и показать, может быть, все немного иначе.

А. Аскольдов. Не могу не сказать, что у меня в письменном столе лежат некоторые неопубликованные вещи Гроссмана... не знаю, при той образности, как сейчас это сделано, куда войдет кусок картины, который мы называем «проходом обреченных». Вы сказали: это, как провидение Вавиловой, ее взгляд в 1941 год. А я бы сказал – в 1951 год и дальше. Вы меня осуждаете, а я буду это делать. Я считаю, что это подарок к 50-летию советской власти.

В декабре 1989 году мне выпала честь быть одним из тех, кто вручал кинопремию «Ника» ее лауреатам. За лучшую работу оператора игрового кино за фильм «Комиссар» «Нику» получил замечательный оператор и удивительный человек Валерий Гинзбург. После церемонии возвращались домой вместе – мы жили в одном доме, дружили семьями, а потому шли отмечать награду Валерия Аркадьевича. Тяжеленую статуэтку было доверено нести мне. Уже за столом, предаваясь воспоминаниям о съемках «Комиссара» Аркадьич (так звали Гинзбурга знавшие его близко люди), рассказал о том, что Аскольдов все же вставил сохранившийся эпизод «проход обреченных». И было это сделано после реабилитации фильма. Кстати, в этом эпизоде можно увидеть и самого Валерия Аркадьевича. Очень выразительный старый раввин на втором этаже развалин синагоги – оператор фильма «Комиссар» Валерий Гинзбург. Его съемки табуна сбесившихся лошадей, сделанные с огромным риском для жизни, ставшие прологом фильма-своеобразной метафорой революционной России, давно признаны классикой операторского искусства и их изучают во всех киношколах мира.

Но, вернемся к документам.

Шел 1967 год и съемочная группа «Комиссара» вернулась из экспедиции в Херсон для павильонных съемок игровых сцен. В конце июня был смонтирован черновой вариант и был показан руководству студии.

Заключение по черновой сборке фильма «Комиссар»:

...Следует обратить внимание режиссеру, что концепционная неясность авторской мысли, связанной темой интернационализма и революции, возникающая в результате неточности диалогов и спорности символического и метафорического решения некоторых сцен. Фильм очень велик по объему и сложен для восприятия. Дирекция и сценарное-редакционная коллегия студии считают, что для того чтобы уточнилась идейная направленность фильма, стала более эмоционально воспринимаемым художественное решение картины, необходимо рекомендовать режиссеру проделать следующую работу:

1. Переснять с новым текстом планы Вавиловой в подвале, чтобы Магазанник точно и ясно доносил идейную суть картины.
2. Подумать еще раз над решением финала, чтобы он звучал более оптимистично. И может быть за счет музыкального решения.
3. Исключить проход Вавиловой по городу, завершающийся ее встречей с бойцами.
4. Исключить натуралистическую сцену выхода Магазанника утром из дома.
5. Сократить эпизод примерки платья.
6. Исключить проезд свадьбы курсантов.

7. Исключить второй эпизод игры детей перед подвалом.

8. Вызывает возражение правомерность авторского художественного «выхода в будущее» (эпизод прохода обреченных и гетто). Поэтому их также следует исключить из фильма.

Директор студии Г. Бритиков

Фрагменты стенограммы заседания худсовета киностудии им. Горького 27 августа 1967 года:

Л. З. Трауберг. ...Чувство у меня двойственное: с одной стороны, для меня несомненно, что картина очень хорошая. С другой стороны, у меня чувство обиды за переборы драматургии, а отсюда и переборы режиссера. Что я хочу этим сказать. Каждый материал, который мы трогаем в кино, обычно неиссякаем и его нельзя объять. Значит нужно какое-то ограничивающее задание. Когда я смотрел картину «Комиссар» я пытался понять, о чем, собственно, эта картина. Это же главное. Пока я вижу только один ответ – в названии «Комиссар». Я хочу, чтобы это была картина о комиссаре. Но у меня было какое-то неприятное ощущение. Возможно, что я не прав, но мне все время вместо темы комиссара, вместо случая на фронте с комиссаром, не контрабандой, я философски, кинематографически даю вторую тему, как если бы в «Чапаеве» возникла тема революционных ткачей. Как только возникает это гетто в картине, так вместо картины о «Комиссаре» я вижу картину о печальной судьбе еврейского народа. Я не хочу видеть картину о печальной судьбе еврейского народа, хотя я сам еврей. Я хочу видеть картину об этой комиссарше, которая нашла себе приют в еврейской хате, а потом снова пошла воевать. Я понимаю, что на войне ожесточаются нравы, и, что ребята должны играть в убийство, но я не хочу этого видеть. Повторяю, я никому ничего не предписываю, но я высказываю свои чувства. Мне не хочется видеть, как дети убивают друг друга.

В. Росляков. ... Я не согласен с тов. Траубергом, что здесь возникают две темы. Одна тема комиссар, другая тема – страдания еврейского народа. Я смотрел на эту картину, как на некую попытку восстановить отражение нашей реальной жизни. Меня не пугает тема гетто, тема страданий еврейского народа.

А. Алов. ...Мне хотелось бы, прежде всего, для себя ответить на элементарный вопрос: о чем картина. Я думаю, что конечно картина не о комиссаре и не о еврейском вопросе. Картина значительно шире. Картина о становлении нового мира. О том, как сквозь огонь борьбы, сквозь множество предрассудков, приходит новый мир и приносит людям доверие, доброту, веру человека в человека. Это гигантская тема, хотя она и решена в таком локальном масштабе.

А. Аскольдов. ... Здесь говорили вещи принципиальные, которые всем строим картины не приемлются, и крик в адрес этих вещей – бесплодный. Есть позиция, позиция политическая. Есть позиция художественная, а я подчеркиваю – в первую очередь гражданская. Тем товарищам, которые не услышали и не почувствовали этой позиции, я, к сожалению, ничем помочь не могу. Я ее выразил с той полнотой, искренностью и той мерой сил, которые во мне нашлись в процессе работы. Я постараюсь эту позицию отстаивать до тех пор, пока эта картина не появится на экране. Я считаю, что кроме пользы для дела воспитания нашего народа эта картина

не принесет. Весь дух Гроссмана – это дух антифашизма и говорить о том, чтобы это давать глаже невозможно. Не нужно отдавать еврейский народ израильским националистам. Он трудовой народ. Этот народ рассеян по все земле и решение этого вопроса только под красным знаменем, только в интернационализме. Один очень известный, очень уважаемый советский кинорежиссер сказал мне: мой отец был социал-демократом, и он говорил мне давно – ты еврей и поэтому в первую очередь должен ненавидеть еврейский национализм. Ты еврей, живущий в России, поэтому ты должен ненавидеть русский национализм во вторую очередь. Я – коммунист и я русский, и поэтому ненавижу с одинаковой силой и то и другое. Наша картина – про человечность в первую очередь.

И.о. директора киностудии им. М. Горького тов. Вольфовскому Я. И.

22 августа нами был просмотрен черновой вариант фильма «Комиссар» и проведена беседа с автором сценария и режиссером картины тов. Аскольдовым А. Я. В присутствии дирекции студии, руководства партбюро и Второго творческого объединения, худрука картины тов. Герасимова С. А. и тов. Бирюковой В. С.

1. Искусственной и неограниченной для материала В. Гроссмана и готового фильма, как он выстраивается, является тема угнетенного народа, вытесняющая, фактически главную линию картины линию комиссара Вавиловой. Затронутая не глубоко и не точно, а порой и тенденциозно звучит, привнося в произведение не свойственные для времен гражданской войны интонации. Комитет рекомендует, в связи с этим, вывести из картины эпизоды игры детей. Выполненные с надрывами и выходом в патологию, как и высказывания Магазанника, завершающие эту сцену.

2. Не объяснимым и не оправдываемым в этом материале выглядит эпизод «прохода обреченных». Его подлежит исключить.

3. Идеино-политические уточнения требуется ввести в разговор Магазанника с Вавиловой об интернационализме. В сцене в подвале Вавилова должна, наконец, проявить свою пролетарскую убежденность, свои марксистские позиции в начатом разговоре.

4. В уточнении нуждается сцена ухода Вавиловой из дома Магазанника:

– реплика Магазанника «ну и люди» воспринимается в контексте сцены, как осуждение им поступка комиссара, которая оставила семье лишний голодный рот.

5. Интересно решенные эпизоды родов Вавиловой перегружены, тем не менее, излишними криками женщины, что уводит их в натуралистический ряд, разрушая стилистику картины.

6. Снижает силу эпизода смерти командира отряда, сопровождающий его падение крик. Здесь сильнее сработала бы тишина.

7. В картине нарочито усугублены черты грубости и неотесанности комиссарши. Неприятно выглядит Вавилова во всех дородовых сценах (звуковой ряд, сопровождающий ее чаепитие, не эстетические позы Вавиловой в нижнем белье и т. д.). Вряд ли это необходимо для раскрытия истории внутреннего преображения человека, пробуждено к активной политической и гражданской жизни революцией.

8. Финал картины читается, как трагедия революционного фанатизма. Этому способствует открыто символическая его трактовка – рапидная съемка, незащищенность и не открепленность рядом героически идущих вперед красноармейцев, которых косят пули врагов. Точнее и ближе к теме прежний финал – когда Вавилова догоняла колонну бойцов, сливаясь с ней.

В. Баскаков, В. Сытин

28 сентября 1967 года директор студии Г. Бритиков подписал акт о приемке фильма студией, но при этом все члены ГСРК обязывались написать письменные отзывы на фильм:

«...Широко пользуясь языком кинематографической символики авторы фильма, в конечном счете, недвусмысленно противопоставляют естественное течение жизни – революционной стихии, как чему-то аномальному, чуждому самой человеческой природе. В картине тема революционного гуманизма, революционной справедливости начисто ушла. Поэтому фильм дает глубоко неверное, совершенно искаженное представления о событиях революционной истории». **И. Раздорской**

«...Режиссер призывает к абстрактному гуманизму и абстрактному интернационализму. Нельзя не отметить также искаженное изображение в фильме образа и духа пролетарской революции. Нарочитый выбор актрисы облик красногвардейского отряда, привнесена сцена с „дезертиром“ и реплики: „у нас морда в крови“ – символизирует неоправданную жестокость и бессмысленность революции. Кадры пустых, без седоков скачущих лошадей, двукратный показ отступления Красной армии лишают начисто фильм утверждения исторически существовавшего победного исхода Гражданской войны. Можно ли исправить фильм? Сомневаюсь». **Старший редактор В. Святковская**

«...Финал картины символизирующий крах и бесперспективность всех надежд на будущее, бессмысленность всех принесенных жертв, бесполезность борьбы. Цепи борцов, устремленных в пустоту, редуют, силы их иссякают. Полная безысходность. Бесцельность борьбы подчеркивается в других эпизодах – косят крестьяне по голой песчаной пустыне. Посев не дал плодов, кровь не дала ростков новой жизни. Финал идет под звуки Интернационала, исполняемые колоколами. Поэтому он читается одновременно и как крах идей интернационала. Мысли, которые по этому поводу высказываются, вызывают решительное возражение. Рупором авторских идей в картине выступает Магазанник. Он истинный комиссар, теоретик, мыслитель, а не Вавилова. Его устами автор говорит о бесплодности надежд на человеческое братство на земле, причем говорит с весьма сомнительных позиций – с позиций абстрактного гуманизма, с позиции христианской религии или фейербахизма. На мой взгляд, картина никому не принесет ни радости, ни пользы». **Т. Соколовская**

«...Последовательно и четко проводится в фильме противопоставление людей, одетых в форму – некой вооружённой массы простому человеку, его земной и теплой человеческой любви, его стремлениям к счастливой и спокойной жизни. В жестоких, подчас холодных и злых эпизодах есть все, что угодно, кроме политической ясности.

А путаница в политике всегда ведет к контрреволюционности: будь то литература, театр, или, как в данном случае, кинематограф». **Л. Боровикова**

«...Борьба, которую ведет Комиссар при всем героизме, будучи представлена вне намеков на свою природу и вне эмоционального богатства своих целей, оказывается на редкость неприглядной и алогичной. Насквозь претенциозная по своему духу и стилистике картина „Комиссар“ способна лишь исказить образ героического времени». **В. Щербина**

«...Революция, которая уже в существе своем несла идей равенства и братства, оказывается в фильме злым гением – она противоположна материнству. В фильме есть транспортировка в современность. Да, по сути дела, он весь, в подтексте и прямо, обращен в современность. Кадры, когда толпа евреев со звездами Давида идет в лагерь смерти – это символические кадры. Вот, дескать, уже у истоков революции зрели зародыши неравенства и антисемитизма, и они привели людей в лагерь смерти во Вторую мировую войну. Фильм в таком виде не может быть показан зрителям». **К. Громыко**

«...Фильм необычайно злобен. Очевидно это связано еще и с тем, что актеры намеренно лишены человеческого обаяния. Исполнение Р. Быкова – очень внешнее, лишенное органики, этнографически натужное и педантичное вместе. Н. Мордюкова играет животность, неподвижность, грубость, тупость, некую механическую застылость, словно ее что-то держит изнутри. Ассоциативные и символические краски режиссуры на мой взгляд глубоко аморальные. Фильм Аскольдова антигуманистический, лживый по исторической концепции, дурно исполненный актерами, не достоин демонстрации на экранах. Член сценарное-редакционной коллегии». **Подпись не разборчива**

«...Общая идейная концепция фильма весьма незрела и даже реакционна. Революция, Гражданская война представляются автору, как некая злая сила, перемалывающая под своими железными скрежещущими колесами все человеческое и живое. Лучше стоять от нее в стороне. Хотя от гибели и уничтожения физического подобный уход не спасает. Но, в этом случае, хотя бы можно спасти в себе человечность, извечные человеческие чувства. Все это вместе взятое желает для меня эту картину неприемлемой. Рекомендовать к выпуску на экран не считаю возможным». **В. Скрипицын**

«...Давно уже я не испытывал такого тягостного чувства. Процесс „обесчеловечивание человека“, уничтожение в личности всего, что делает ее личностью, утрата, насильственное подавление индивидуальности я видел и в „Прогрессе“ Уэлса, и в „Альфави-ле“ Ж.-Л. Годара, и в его же „Маленьком солдате“, и в „Карабинерах“, и во множестве других менее талантливых лент. И вот совершенно неожиданно я вдруг сталкиваюсь с примерно схожей позицией художника в советском фильме! По существу, фильм „Комиссар“ является не просто отрицанием, а поруганием революции, ее высоких гуманистических целей и задач, тех светлых идеалов, за которые боролись и умирали ее бойцы. Если следовать идее картины, то и впрямь едва ли в этом городе, да и вообще на земле

если „мировой пожар“ будет продолжаться будут когда-либо ходить трамваи. В лучшем случае в них будут разъезжать атаманы или комиссары – смотря чья возьмёт. Но, чья бы ни была в итоге победа – все равно плохо – игра не стоит свеч. Картина невольно наводит на провокационную мысль: а может для семьи Магазанника было бы уж лучше если бы все осталось по-старому? В финале героиня уходит умирать отнюдь не за этих вот вечно болеющих детишек Ефима Магазанника, а влекомая все той же абстрактной идеей – огромной, вне человеческой, всесильной и слепой, хотя и действующей с ужасающей целенаправленностью. И – враждебные в итоге человеку, ибо она не принимает в расчет этого конкретного, живого человека. В первый раз мне приходится видеть произведение, где автор отрицает или подвергает ревизии не какие-то частности, не те или иные отдельные стороны революции, а самое идею революции, как таковую. И еще более поразительно, что это произведение могло появиться на свет в канун великого праздника – 50-летия Великой Октябрьской революции».

А. Ахтырский

Заключение.

Главному управлению художественной кинематографии по фильму-диплому выпускника Высших режиссерских курсов А. Аскольдова «В одном городе» («Комиссар»).

Режиссер в ходе постановки фильма решительно отошел от идейной концепции, четко прочерченной в литературном первоисточнике. В период съемок фильма Главное управление художественной кинематографии дважды просматривало материалы и обращало внимание студии и режиссера на изменение идейно-художественной концепции. Режиссер Аскольдов после бесед с руководством Комитета и Главка сделал несколько исправлений и убрал ряд эпизодов. Однако эту работу он провел не последовательно и не до конца. В результате и в последнем варианте фильма дается неверное решение темы революционного гуманизма и пролетарского интернационализма. Руководство Комитета и Главка неоднократно указывало на серьезные недостатки и идейные просчеты сценария, а затем материала фильма. Рекомендации были даны по группе и в черновой сборке картины – проход в лагере, разговоры в подвале, финал картины, натуралистические эпизоды родов, ассоциативный ряд и тому подобное. Однако внутреннее сопротивление режиссера критике и советам привело к тому, что картина не была переосмыслена; «пафос» и тенденция фильма остались прежними, хотя в картину внесены отдельные формальные поправки и коррективы. Принято решение дипломную работу Аскольдова, как ее представила студия и Высшие режиссерские курсы, не принимать и предложить студии им. М. Горького и творческому объединению внести свои предложения.

Начальник Главного управления Ю. Егоров, главный редактор сценарно-редакционной коллегии Е. Сурков

Страна торжественно отметила 50-летие Великого Октября. Фильмы, спектакли, праздничные концерты, демонстрации. Все, как всегда. Фильм «Комиссар», делавшийся к празднику, не вышел на экраны. И, казалось бы, дело сделано. Но нет. 12 декабря 1967 года появляется следующий документ.

Председателю Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР товарищу Романову А. В.

Главное управление художественной кинематографии предложило внести ряд существенных поправок в фильм «Комиссар». Вследствие пассивного отношения режиссера-постановщика Аскольдова А. Я. к выполнению требуемых поправок, студия поставлена в крайне тяжелое положение и лишена возможности завершить работу над фильмом. В связи с этим киностудия им. М. Горького обращается к вам с просьбой санкционировать одно из следующих предложений:

1. Отстранить от работы по завершению фильма «Комиссар» выпускника Высших режиссерских курсов Аскольдова А. Я., предоставив студии право закончить фильм без его участия.

2. Разрешить студии сделать фильм «Комиссар» как дипломную работу Аскольдова. В этом случае, с целью возможности сдачи фильма Управлению кинопроката провести необходимые поправки также без участия дипломанта Аскольдова.

Директор киностудии Г. Бритиков

29 декабря 1967 года. Фрагменты выступлений участников заседания Коллегии Комитета по кинематографии:

К. Симонов. ...Это присутствие таланта с редким отсутствием чувства меры. Сделал картину безусловно талантливый человек. Эта вещь талантливая и над ней надо работать.

С. Герасимов. ...По существу проблем, которые изложены в сегодняшнем документе (имеется ввиду, официальное заключение Комитета, розданное участникам Коллегии перед началом заседания из которого явствовало, что картина не может быть принята, прежде всего по политическим соображениям) мы по-разному понимаем некоторые обстоятельства. Некоторые вещи я понимаю совершенно иначе. Я не думаю, что тут что-то плохое задумано. Я не считаю, что это опасно. Я не могу с этим согласиться. Надо вдуматься в это и многие подозрения рассеются. Я остаюсь при своем, уже не однажды высказанном суждении: мы имеем дело с талантливым человеком, и поскольку это так нужно сохранять терпеливый интерес к этой работе до конца. К этому меня обязывает должность руководителя объединения. Вы столкнулись с одним таким случаем, а мне с такого рода случаями приходится сталкиваться непрерывно. И если бы мы не проявляли терпения, то многих хороших картин не было бы. Аскольдов человек упрямый по натуре – это можно оценить, как недостаток, но можно расценить и как достоинство. Потому, что не упрямый человек готов сию минуту все переделать. Может быть обратное – человек очень любит свое произведение и очень уж держится за все, что он сделал. Мы имеем дело с молодым начинающим художником, который хочет высказаться на сто процентов. Когда представился первый случай высказаться он выложил все, что у него было в закромах. Надо вводить картину в берега.

Л. Трауберг. ...Я не согласен с Игорем Вячеславовичем Чекиным, который заявил, что картину нельзя спасти. Я твердо убежден, что эта картина, как говорил Эйзенштейн, нуждается в серьезных, хороших и четких ножницах. Но эта картина должна дойти до народа.

Г. Бритиков. ...У нас вышли тридцать четыре картины режиссеров дебютантов. Почему должна быть завалена тридцать пятая? Давайте попробуем. Закрывать ведь всегда можно. Затраты будут очень небольшие и я бы просил Комитет разрешить нам провести эту работу над картиной.

Ю. Егоров. ...Мне кажется неверной намечающаяся тенденция, в частности, выступление Сергея Апполинарьевича, что можно исправить картину частными подрезками и частными подчистками, приведением в пропорцию тех или иных сцен.

И. Чекин (парторг Комитета по кинематографии) ...Дальнейшая работа над этой картиной ничего нам не даст, ибо концепция, на которой она построена и убеждения Аскольдова в правильном решении этого фильма, столь сложны, что здесь частичными рекомендациями ничего нельзя исправить. Я считаю, что выступить сегодня с этим произведением искусства было бы оскорбительно.

В. Баскаков. ...В результате просмотра фильма остается ощущение, что существуют такие своеобразные символы: один символ русского народа – нелепая, крупная и недалекая женщина, с другой стороны это человек, который показан в общем противоречиво: он там развивает мысли в национальном плане, как бы защищает всю еврейскую нацию. А с другой стороны он вызывает и вызовет наверняка у населения какие-то черты, которые карикатурят образ еврейского труженика. Я имею ввиду какие-то странные ужимки, все его повадки, весь его внешний вид – это скорее с какой-то карикатуры антисемитского издания 1906—1907 годов. Всем известно, что именно революция разрушила черту оседлости, заскорузлость многовековую и не только разрушила национальный гнет, но оказалось, что среди местечковых жителей имеется взлет. Целый ряд выходцев из этих местечек – крупные руководители нашей страны.

А. Сазонов. ...Помните, как мы проходим в начале по мёртвому городу – возникает церковь, возникает костел, затем возникает разрушенное здание. На стене нарисована красная звезда, панорама и раввин распятый в нише. Быков говорит – когда же наступит время, когда будет разрушения черта оседлости. Это ведь реплика, брошенная в сегодняшний день, а не в царские времена еврейских погромов. Меня лично это оскорбляет – как будто бы я антисемит. Я им не являюсь, а меня подозревают в антисемитизме.

А. В. Романов. ...Диплом Аскольдова совершенно неприемлем для нашего экрана. Ошибки этого фильма начались не тогда, когда Аскольдов закончил картину. Гораздо раньше. Они начались с ошибки главка, а затем и комитета, разрешившего к постановке такого рода сценарий, в котором было немало сомнительных творческих решений, которые мог избрать режиссёр. И не случайно, что вскоре после запуска картины к нам поступили серьезные и тревожные вести о том, что в создаваемой картине много всяческих нелепостей. Тогда я был вынужден вызвать Аскольдова и сказать ему, что у него, собственно, нет комиссара большевика, что с самого начала у него фигурирует Маруся-атаманша, которой вдруг приспело родить. Мы с ним тогда серьезно и долго говорили о том, что если он хочет создать образ комиссара времен гражданской войны, то он должен подумать о том, что за женщины были комиссарами в Красной армии. Этот разговор, видимо, произвел на него какое-то впечатление. У нас есть его письмо, в котором он соглашался с замечаниями и обещал работать в правильном направлении.

Значит он понимал, о чем идет речь. Но то, что он сделал полностью противоречит всему тому, о чем он говорил в письме и в разговоре со мной. В чем крупная ошибка этого фильма? В нигилистическом восприятии истории нашей революции. Это явление не частное, не исключительное. С такого рода очернительским отображением того времени мы сталкивались и сталкиваемся и в некоторых других фильмах, хотя и не в таких лошадиных дозах. Вспомните некоторые фильмы, которые мы до этого критиковали, заставляли переделывать, а затем выпускали на экран. Например, последний фильм Калика «До свидания, мальчики!» Ошибка Аскольдова – это ошибка, связанная с неправильной трактовкой событий, которые имели место в годы Гражданской войны. Сейчас комиссара нет в фильме. Назвать Вавилову комиссаром это кощунство. Можно ли принять фильм, в котором он представлен? Нет, нельзя. Можно ли фильм спасти? Можно. Но это должен быть другой фильм. Не который мы смотрели, а другой фильм, с использованием имеющегося материала. Что для этого нужно? Нужно глубокое переосмысление концепции, нужно произвести перемонтаж многих сцен, исключить многие сцены, нужен новый текст, полная перемонтировка, полная перезапись.

Г. Бритиков ...А если Аскольдов не согласится?

А. Романов ...Тогда товарищ Бритиков собственным приказом может принять любое решение, касающееся режиссера постановки. Такое право предоставляется каждому директору студии.

С. Герасимов ...Если Аскольдов откажется, директор студии, в целях сохранения средств, может передать работу другому режиссеру. Но ведь эта работа проводится с учетом диплома?

В. Баскаков ...Учтут или не учтут это будет решено в рабочем порядке, в соответствии с протоколом.

29 марта 1968 года киностудия представляет в Комитет план поправок. В. Баскаков напоминает «речь может идти только о серьезной переработке фильма, укреплении его концепции, а не об устранении частных идейно-художественных просчетов».

В эфире «Взгляда» Ролан Быков прочитал лишь самую малость из представленных здесь документов. Я хорошо помню тот смех, который вызвали некоторые пассажи и формулировки у тех, кто был тогда на эфире. Тогда нам всем казалось, что все это (цензура, партийное руководство искусством, дремучесть «редакторов» и т. д.) уходит от нас все дальше и уходит навсегда. Как же наивны и недаленовидны мы были. Прошло всего 25 лет и прежние времена и порядки вернулись. Причем в чудовищно-извращенном виде. Вместо цензуры партийных идеологов пришла цензура денег.

Во второй части я попробую объяснить на примере прохождения в эфир собственных работ, которые мне удалось сделать, работая в Молодежной редакции Центрального телевидения Гостелерадио СССР, почему ничего подобного, никаких документов о телевизионной полке не осталось. Понятно, что при этом я не в коей мере не сравниваю художественные ценности произведений высокого киноискусства, к которым безусловно относится фильм «Комиссар», и телевизионные экзерсисы автора и моих коллег. Разговор здесь о другом. О цензуре и ее сути. И о том, все ли, сделанное творцом, художником, может и должно считаться произведением искусства. И была ли «полка» исключительно и однозначно отрицательным явлением жизни советского общества. И, отсутствие полки сегодня – это стимул для творчества или открытый шлагбаум для вседозволенности и непрофессионализма.

Закончить историю «Комиссара» я хотел бы небольшой цитатой из книги В. И. Фомина «Полка»:

«11 марта 1969 года А. Аскольдов уволен с работы с должности режиссёра, как не соответствующий занимаемой должности. Аттестационная комиссия признала, что он не соответствует и должности второго режиссера из-за отсутствия профессиональных навыков. 15 декабря 1969 года на партсобрании Госкомитета по кинематографии коммунист Аскольдов был исключен из рядов КПСС. Заочно. „За полный отрыв от партийной организации“. Невольно вспоминается фраза, оброненная одного из участников рокового обсуждения картины 29 декабря 1967 года А. Сазоновым: „Восстанавливать картину без участия режиссера – бессмысленно. Ее надо положить на полку. Но вместе с ней на полку надо положить и режиссера“. Так и поступили. Аскольдов навсегда оказался выброшенным из кино».

В 1981 году А. Я. Аскольдов был назначен директором и художественным руководителем Государственного Центрального Концертного зала «Россия». Поставил там два концертных спектакля «Дорогая моя Москва» и «Святая к музыке любовь» (творческий вечер Раймонда Паулса). Готовил к постановке концертную программу «Завещание», к Дню Победы. Но эту работу ему не удалось закончить – не сработался с вышестоящими советскими и партийными органами и в 1985 году был уволен из ГЦКЗ «Россия». Вскоре, Аскольдов уехал за границу, где и теперь преподает, и пишет книги. А его фильм занял достойное место в советской кино летописи.

Я рад, что в этом свою роль, хоть и не большую, сыграл наш «Взгляд». Куда серьезнее была ситуация, например, с фильмом молодого тогда кинорежиссера Алексея Учителя «Рок». После громкой премьеры в ленинградском Доме кино, городское партийное руководство потребовало не просто положить фильм на полку, а уничтожить оригинал, все копии и исходные материалы. Старая площадь требовала крови. Сам режиссер был вызван в Госкино в Москву для разбора и принятия «соответствующих мер». Все это я узнал от самого Алексея, когда он обратился за помощью во «Взгляд». Кому-либо звонить, а, тем более, писать письма с просьбой «рассмотреть», «обратить внимание», «не рубить с плеча» и т. д., времени не было, и я принял решение показать в передаче все музыкальные композиции, составлявшие основу фильма. В эфире прозвучали песни групп «Аквариум», «Кино» и «ДДТ». И, каждый раз, перед очередным музыкальным номером, я в эфире говорил зрителям, что это-фрагмент нового фильма «Рок», и что целиком они его смогут скоро посмотреть во всех кинотеатрах страны. Мой расчет на то, что после такой «рекламы» запретить, а уж тем более уничтожить фильм будет сложно, оказался верным. Фильм был спасен, дошел до своего зрителя, а русский рок стал музыкальным языком «Взгляда», его своеобразной визитной карточкой. Нечто подобное я делал еще не раз. Огромной двухсотмиллионной аудитории нашей программы были практически полностью показаны прекрасные фильмы «Высший суд» Герца Франка, «Легко ли быть молодым» Юриса Подниекса, а гостями «Взгляда» были их авторы. В свою очередь, многие кинематографисты в сложные для нас времена были с нами и не раз спасали «Взгляд» от «полочной» судьбы.

Часть 2. Телевидение

Немного правоведения

Официальной, то есть законодательно закрепленной, цензуры в Советском Союзе не было вовсе. Вернее, в правовых документах не было самого этого слова. А еще в советской Конституции («брежневской», 1977 года) не было слова «кино». А вот слово «телеви-

дение» употребляется даже дважды, в главе, где определяются основные права, свободы и обязанности граждан СССР. Вот так это записано в статье 50-й:

«В соответствии с интересами народа и в целях укрепления социалистического строя Гражданам СССР гарантируются свободы: слова, печати, собраний, митингов, уличных шествий и демонстраций.

Осуществление этих политических свобод обеспечивается предоставлением трудящимся и их организациям общественных зданий, улиц и площадей. Широким распространением информации, возможностью использования печати, телевидения и радио».

А чуть раньше о телевидении говорится в статье 46-й:

«Граждане СССР имеют право на пользование достижениями культуры. Это право обеспечивается общедоступностью ценностей отечественной и мировой культуры, находящихся в государственных и общественных фондах; развитием и равномерным размещением культурно-просветительных учреждений на территории страны; развитием телевидения и радио».

Никаких отдельных прав журналистов в Конституции нет, но если считать любого сотрудника тогдашних средств массовой информации просто гражданином СССР, то статья 49-я открывала советским гражданам поразительные возможности:

«Каждый гражданин СССР имеет право вносить в государственные органы и общественные организации предложения об улучшении их деятельности, критиковать недостатки в работе. Должностные лица обязаны в установленные сроки рассматривать предложения и заявления граждан, давать на них ответы и принимать необходимые меры. Преследования за критику запрещаются. Лица, преследующие за критику, привлекаются к ответственности».

Повторяю, в советской Конституции не было понятия «цензура», зато была целая статья, которая сводила на нет все то, что я процитировал выше, позволяя власти запрещать все, что противоречило смыслу ее существования. Та самая пресловутая статья 6-я, отмена которой, стала главным завоеванием Перестройки. Напомню, как она звучала:

«Руководящей и направляющей силой советского общества, ядром его политической системы, государственных и общественных организаций, является Коммунистическая партия Советского Союза. КПСС существует для народа и служит народу. Вооруженная марксистско-ленинским учением, Коммунистическая партия определяет генеральную перспективу развития общества, линию внутренней и внешней политики СССР, руководит великой созидательной деятельностью советского народа, придает планомерный, научно обоснованный характер его борьбе за победу коммунизма».

Чтобы у граждан СССР не возникло ни малейшего желания воспользоваться своими правами для критики этой самой партии, в Конституции была статья 59-я, которая гласила:

«Гражданин СССР обязан соблюдать Конституцию СССР и советские законы, уважать правила социалистического общежития, с достоинством нести высокое звание гражданина СССР».

Всем, кто в этом сомневался, в этой же Конституции напоминали, что «измена Родине – это тягчайшее преступление перед народом».

Если прочитать внимательно стенограммы заседания всевозможных редакционных и художественных советов, проходивших, например, в Госкино или на киностудиях, которые я цитировал в первой части под названием «Кино», то легко заметить, что «на полке» оказывались те киноработы, авторы которых часто обвинялись именно чуть ли не в измене Родине. Собственно, этим, как мне кажется и объясняется тот факт, что даже сами создатели фильмов зачастую соглашались с цензорами и кромсали и уродовали свои работы по их требованию. Не буди лихо, пока оно тихо.

Вот почему с первых дней существования избранного на альтернативной основе свободным голосованием Съезда народных депутатов РСФСР депутаты демократического толка начали разработку новой российской Конституции. Несмотря на то, что она была принята уже после расстрела Российского парламента в 1993 году, статья 29-я зафиксировавшая свободы российских граждан, осталась в том же виде, в котором ее разработал и внес в проект Конституции Комитет по правам человека Верховного Совета России, членом которого был и я. Мы предложили следующий вариант «антицензурной» статьи, который был утвержден без изменений:

«1. Каждому гражданину гарантируется свобода мысли и слова.

2. Не допускается пропаганда или агитация, возбуждающие социальную, расовую, национальную, или религиозную ненависть и вражду. Запрещается пропаганда социального, расового, национального, религиозного или языкового превосходства.

3. Никто не может быть принужден к выражению своих мнений и убеждений или отказу от них.

4. Каждый имеет право свободно искать, получать, передавать, производить и распространять информацию любым законным способом. Перечень сведений, составляющих государственную тайну определяется федеральным законом.

5. Гарантируется свобода массовой информации. Цензура запрещается».

Не лишне напомнить, что Конституция страны является **ОСНОВНЫМ** законом для всех без исключения граждан страны, причем прямого действия. Это значит, что она исключает какие бы то ни было толкования ее статей, противоречащие их духу и смыслу. Нарушение статей Конституции относится к особо тяжким преступлениям.

А теперь, давайте вспомним, что делает нынешняя власть и подотчетные ей средства массовой информации, начиная от призывов к разжиганию межнациональных конфликтов, пропаганды ненависти к инакомыслию до прямого оправдания агрессии, войны, аннексии чужих территорий и прочих антиконституционных действий. Любые мирные протесты, любая критика действий властей не просто цензурируется. Те, кто поднимает свой голос в защиту конституционных прав граждан и против цензуры, могут спокойно за это оказаться за решеткой, либо даже убиты. Но ведь в Законе о средствах массовой информации, принятом еще до Конституции 1993 года, в статье 3-й подтверждается конституционная норма о недопустимости цензуры, которая определяется, как «требование от редакции СМИ со стороны должностных лиц государственных органов, организаций, учреждений или общественных объединений, предварительно согласовывать сообщения и материалы (кроме случаев, когда должностное лицо является автором или интервьюированным), а равно наложение запрета на распространение сообщений и материалов, их отдельных частей и запрещает создание и финансирование организаций, учреждений, органов или должностей, задачей, либо функцией которых входит осуществление цензуры массовой информации.

Уголовный Кодекс РФ предусматривает ответственность за отказ в предоставлении гражданину информации (ст.5.39), воспрепятствованию распространению продукции СМИ (ст.13.16) и воспрепятствованию уверенному приему радио и теле программ.

Возможно, кому-то покажется слишком долгим и лишним это назойливое цитирование нормативных актов и возникает вопрос, какое это, собственно, отношение имеет к тем самым «двум полкам общего вагона», заявленных автором? На мой взгляд – самое прямое. Приходится с горечью признать, что нормы советской Конституции в прошлом и Конституции России сегодня не имели и не имеют никакого отношения к реальной жизни советских, а ныне российских граждан. И в первую очередь это касается художников и их произведений.

В первой главе, на примере запрещения и фактического уничтожения некоторых кинофильмов, я попытался это доказать благодаря сохраненным в архивах Госкино официальным документам и стенограммам разнообразных советов того времени. Ничего подобного, свидетельствующего о цензуре на советском телевидении, фактически не осталось.

Причин здесь несколько. Первая и главная – это абсолютный и беспрекословный диктат руководства Гостелерадио СССР над сценаристами, режиссерами, журналистами и другими создателями телевизионных передач, который выражался в прямых указаниях главным редакторам редакций-производителям телепродукта о снятии той или иной передачи с эфира, о запрете того или иного фильма, о «вырезании» того или иного героя целиком из программы, либо его конкретных слов. Все эти указания давались по телефону после приемки программ и фильмов руководством. А до конкретных исполнителей – авторов программ, эти указания доходили исключительно устно и, как приказы, к немедленному исполнению. Никакие дискуссии не допускались.

Второе. Приказы о запуске тех или иных программ издавались в редакциях уже после принятия их сценариев художественными советами этих редакций. Ход обсуждения, замечания и предложения авторам не фиксировались в официальных протоколах. Получив разрешение на производство передачи или фильма, авторы получали своеобразный карт-бланш на все, что они делали, вплоть до момента сдачи готовой продукции руководству редакции. В отличие от кинопроизводства, где руководство студий контролировало весь ход работы над фильмами, как это было, например, с фильмом Александра Аскольдова «Комиссар».

Главные скандалы, связанные с некоторыми телевизионными проектами, их критика в СМИ и в высших партийных инстанциях, таким образом происходили не до выхода в эфир, а после. Но в советское время Председатель Гостелерадио имел значительно более свободный «доступ к телу», нежели руководитель Госкино. Генсек Брежнев лично курировал телевидение и общался со всесильным Лапиным по телефону почти ежедневно после программы «Время» и особенно в дни показа по ТВ больших спортивных соревнований. Об этих разговорах Лапин сообщал на больших летучках Гостелерадио, разбирая и давая оценку той или иной телепрограмме от «имени партии». Что в действительности говорил Брежнев Лапину, естественно никто не знал. А руководству Госкино приходилось иметь дело с многочисленными чиновниками идеологической вертикали, ведя с ними по каждой проблеме бесконечную переписку. Часть ее осталась в архивах. Архивов телевизионных практически нет. Вот почему так важны при рассмотрении истории цензуры на советском телевидении воспоминания очевидцев, тех, кто как говорится, на своей шкуре испытал все «прелести» телевизионной цензурной политики.

Командировка на войну

Если посмотреть на главное здание телецентра на Королева 12, то оно как бы разделено на две части. Все, что справа от центрального входа было (не знаю, как сейчас) собственно Центральным Телевидением, главным делом которого было производство телепередач. Для

этого верхние шесть этажей с 13 по 7-й были предоставлены различным редакциям и административным службам. Здесь же располагалось руководство ЦТ.

Помещения с 6-го по 3-й эта были отданы ТТЦ – Телевизионно-Техническому Центру имени 60-летия Октября, и здесь располагались монтажные и просмотрные аппараты, студия озвучания, архивы и склады пленки. Весь низ с 3-го по 1-й – это студии, включая самую большую, площадью в 1000 квадратных метров для съемок массовых передач и конкурсов и, так называемую, концертную студию, для съемок программ с большим участием публики, прежде всего праздничных концертов, например, «Песня года». А слева от центрального входа находилась та часть здания, которая целиком была отдана творческому объединению «Экран», главным делом которого, было производство телевизионных фильмов, сериалов и мультфильмов. Здесь тоже были свои студии, свои монтажные, своя бухгалтерия и свое начальство. Кроме производства фильмов здесь существовало еще и специальный отдел кинохроники. Главными здесь были кинооператоры, съемки которым заказывали те редакции Центрального Телевидения, которые производили новости, сюжеты для программы «Время», тележурналы.

Система работы была следующая. На съемку, в пределах Москвы и Московской области выезжали все вместе – и журналист, и обслуживающая его съемочная бригада: оператор, его ассистент, звукооператор и два осветителя (двое их было по причине тяжести и громоздкости осветительной аппаратуры). Если же речь шла о командировке, продолжительностью более суток, то в съемочную группу включался и директор, в обязанности которого входила покупка билетов, обеспечение группы жильем и питанием. Если снимался большой сюжет, либо фильм, то корреспондент (журналист, автор) выезжал на место съемок один задолго до приезда к нему остальной творческой группы.

Например, мои многочисленные командировки на Дальний Восток, на наш Север, на БАМ длились порой более месяца. А оператор с группой прилетали ко мне на два-три дня. И только по моему вызову, когда были определены герои, продуман сюжет, определены места съемок и получены все разрешения от соответствующих организаций. В том числе, обязательно, от представителей Министерства обороны и КГБ.

Объяснялась такая система работы тем, что количество кинопленки, выделяемой для съемок, было крайне ограничено. Например, для простых съемок лимит составлял два с половиной. Это означало, что на каждую минуту готового материала, мне давалось две с половиной минуты пленки. Учитывая, что в отличие от видеоленты, кино пленка могла быть использована только один раз, такие ограничения приводили к жесточайшему ограничению в съемках проходов, панорам, длинных интервью или синхронных, на телевизионном сленге.

Был изобретен специальный язык жестов, на котором общались во время интервью журналист и оператор. Раскрытая рука за спиной у корреспондента-снимаем. Сжатая в кулак-стоп. Главное – чтобы герой не останавливался и продолжал говорить.

Местных партийных вождей, директоров заводов и председателей колхозов обязательно тоже снимали – от них зависел комфорт пребывания группы. Это и транспорт, и билеты, и гостиница, и питание и многое другое. Но на пустую кассету. Это называлось – снять «на американскую пленку», т.е. на особую, значит дорогую. Минут 20—30, а то и час, эти люди рассказывали о своих достижениях и показателях, досрочном выполнении плана, благодарили «родную коммунистическую партию, советское правительство и лично дорогого Леонида Ильича». И только потом нас допускали до тех, ради кого мы, собственно и летели, и ехали за тысячи километров.

Нашими героями чаще всего были простые, умные и талантливые молодые ребята. На них никакой пленки было не жалко, но нами «руководил» ее лимит. Положительным

было одно: четкое и ясное понимание журналистом еще до команды «мотор», что в итоге должно быть на экране после монтажа.

Фактически драконовские лимиты пленки приходилось обходить самыми разными способами. В заявке на киносъемку, которая заполнялась журналистом, была графа «особые условия съемки». Независимо от того, что планировалось снимать, я писал в этой графе, зная, что никто не будет проверять, поочередно два слова: либо дети, либо животные. Из-за непредсказуемости поведения тех или других, вполне законно можно было получить увеличенный лимит пленки один к четырем. То есть на 10-минутный сюжет мне выделялось сорок минут кинопленки.

Мы знали, что существует и понятие «неограниченный лимит». Это было в том в случае, когда в графе «особые условия съемки» писались слова «Кремль», либо «паркет». Выдававшим оператору пленку было ясно, куда едет съемочная группа, и кого при этом будет снимать. И что никакого «лимита» здесь быть не может. Молодежную редакцию все это не касалось. В Кремле и «на паркете» работала только программа «Время».

Возможно, все эти технические детали кому-то покажутся лишними, но именно этими подробностями хочу подчеркнуть, что реальная цензура, при работе на телевидении в советское время, начиналась задолго до того, как творческая группа приступала к съемкам. Называлось это «самоцензура» и имело чаще всего отношение к нашим примитивным тогда условиям съемки. При всем желании, журналист просто не имел технической возможности снять что-либо, выходящее за рамки утвержденного главным редактором материала.

И все-таки главным на советском телевидении была цензура не техническая, а политическая. И она вступала в свои права после окончательного монтажа материала. Именно она определяла выход того или иного материала в эфир. Но особенно я это прочувствовал при производстве двух знаковых для меня телевизионных работ, которые по времени практически совпали друг с другом. Финал их оказался тоже очень похожим.

Оба фильма и «Самолет из Кабула», и «Ленинград-Сиэтл. Год спустя», над которыми я работал в 1986—1987 годах, были показаны в эфире Центрального Телевидения только по одному разу, в самое «несмотрительное» дневное время, а после эфира пленки с ними размагничены. Только случай, а вернее вмешательство в судьбу афганского фильма моего друга и соавтора Виктора Ногина, работавшего в то время секретарем партийного комитета Гостелерадио СССР, помогло спасти фильм и сегодня он находится в Телерадиофонде.

А вот копию сделанного совместно с американцами фильма «Ленинград-Сиэтл. Год спустя» (в американском прокате «Лицом к лицу») можно найти только в Музее телевидения в Нью-Йорке. Особую пикантность ситуации с его запретом на советском телевидении придает тот факт, что это была первая работа советских телевизионных журналистов Павла Корчагина, Сергея Скворцова и автора этих строк, которая получили высшую награду Американской академии телевизионных наук и искусств «Эмми». Этот аналог американского Оскара так и остался единственным, полученным советским телевидением.

К 1985 году для журналистского сообщества, да и многим в Союзе, стал очевидным тот факт, что мы в Афганистане не «выполняем интернациональный долг», а ведем полноценную, кровавую и бессмысленную войну. Об этом говорили, хоть и не в прямую, не только замечательные репортажи из Афганистана моего друга и коллеги, журналиста еще ТОЙ «Комсомолки» Михаила Кожухова и некоторый других собкоров, но всё больше чувствовалось это и в материалах собственных корреспондентов Гостелерадио СССР в Афганистане Ады Петровой и Михаила Лещинского. Тщательно скрываемые наши потери, а главное, их количество, уже нельзя было скрыть от простых людей. На каждом кладбище бросались в глаза новенькие памятники на могилах с фотографиями молодых парней, в форме ВДВ и двумя датами – рождения и смерти. Почему и где они погибли, уже ни для кого не было

тайной. Но военная цензура категорически запрещала упоминать Афганистан. А памятников становилось с каждым днем все больше.

Министерство обороны и Министерство иностранных дел СССР в 1985 году разработали даже специальный секретный документ:

«Центральное Телевидение может сообщать отдельные единичные факты (не более одного в месяц), ранений, либо гибели советских военнослужащих при исполнении воинского долга, отражение нападения мятежников и выполнение заданий, связанных с оказанием интернациональной помощи афганскому народу».

Этот документ, подаренный мне на память много позже генералом Б. В. Грозовым, выводившим войска из Афгана, фактически запрещал даже надеяться на то, что кто-нибудь на Центральном Телевидении, кроме журналистов программы «Время», может рассказывать о той войне правду.

Именно этот цензурный запрет в конечном итоге привел меня к всесильному тогда, руководителю Гостелерадио СССР С. Г. Лапину. Мои попытки объяснить ему мое искреннее и страстное желание отправиться в Афганистан и снять там серию репортажей, а может быть и фильм, о том, что реально происходит с нашими молодыми ребятами там, наткнулись на совершенно неожиданный вопрос председателя Госкомитета. «А вы член нашей партии? – и в ответ на мое молчание, – Ну и зачем вы тогда ко мне пришли?».

Как говорится – ничего личного. Главный теленачальник страны говорил и действовал в строгом соответствии с 6-й статьей Основного закона страны. Советский журналист, работающий на Центральном телевидении, не имевший партбилета в кармане, не имел права выезжать за пределы Родины, а уж тем более, осуществлять там свои профессиональные обязанности, даже если речь шла о работе на войне.

Через год я стал кандидатом в члены КПСС и, тем самым, получил формальное разрешение на командировку в Афганистан. Но попал туда только потому, что новое руководство страны начало серьезную подготовку к предстоящему выводу наших войск и объяснению советским гражданам и мировому сообществу причин вывода, нехотя признавая тем самым свое военное и политическое поражение. Было ясно, что Советский Союз в Афганистане воевал не с душманами, не с мятежниками, не с партизанами, а уж тем более не с мировым империализмом, о чем без устали трубила шестой год советская пропаганда. Мы воевали там с народом, победить который в течение многих веков не смог никто. Не смогли и мы. Наконец в Кремле решили, что эту преступную войну пора кончать.

Первого мая 1986 года наша группа вылетела в Кабул. А буквально накануне мы были вызваны на Старую площадь, в здание, где располагался центральный комитет КПСС, и один из главных идеологов страны, достаточно сухо и кратко обрисовал нашу задачу.



Вылет на боевые действия в Кандагар, «Самолет из Кабула», 1986. Авторы: режиссер Владимир Мукусев; Виктор Ногин¹⁵¹

«Ваше дело – жизнь и дружба молодежи двух стран. Вы должны рассказать советской молодежи, как мы помогаем братскому афганскому народу выйти из вековой зависимости от империализма и встать на новый путь политического и экономического развития. Вы должны рассказать, как советский комсомол помогает демократической организации молодежи Афганистана строить новую жизнь. Ну, а то что наша молодежь в военной форме, так это потому, что у Афганистана много врагов, но с которыми воюем не мы, а молодые вооруженные силы Афганистана. Мы только помогаем».

На самом деле, о чем я узнал много позже, накануне нашего разговора на Старой площади, руководством страны было принято решение о замене руководства Афганистана. Вместо Бабрака Кармаля пост генерального секретаря ЦК НДПА должен был занять Наджибулла. До этого он возглавлял службу государственной информации, а по сути – тайную полицию Афганистана.

Врач по образованию, пуштун по происхождению, он до ввода наших войск в Афганистан скрывался в Москве. И вот пришло его время вернуться на родину. Сменщику Кармаля была нужна медийная подпитка. И наша съемочная группа стала частью сложной, многоходовой, разработанной заранее в Москве секретной пропагандистской кампании.

Но если в Москве нам было все более-менее понятно и рамки нашей работы, ограниченные партийной и военной цензурой, ясны, то по прилету в Кабул мы сразу поняли, что здесь никто ничего о новой идеологеме- «политике национального примирения» не слышал.

¹⁵¹ Далее, до конца параграфа, авторы те же.

В штабе сороковой армии, куда мы направились по прилету, бросалась в глаза неразбериха, и найти человека, который бы занялся нами, было практически невозможно.

Прежний главнокомандующий, генерал-лейтенант Игорь Родионов был отозван и его сменил Виктор Дубынин. Штабные судорожно передавали дела. Всем было не до нас. Нам предложили побывать на закладке нового парка Дружбы, поужинать и на следующее утро отправиться в Москву. О наших планах снимать здесь не меньше месяца никто и слушать не хотел.

Виктор Ногин, мой друг и руководитель нашей команды, связался по ВЧ с Москвой. С кем и о чем он разговаривал мне не известно – разговор происходил в закрытой комнате, но через два часа нас вновь пригласил начальник штаба и разговор пошел совсем в другом тоне. Он предложил нам написать план того, чтобы мы хотели бы снять в Афганистане.

Мы написали программу максимум – вплоть до съемок на территории Пакистана, где располагались бандформирования, воевавшие с законной властью Афганистана, а, по сути, с нашей армией. Для начала нас отправили в часть, которая специализировалась на перехвате караванов с оружием и боеприпасами. Здесь мы встретились с проявлением не просто цензуры, мы почувствовали серьезное напряжение и плохо скрываемое раздражение в отношении к нам со стороны командования части. И только через два дня в откровенных застольных беседах с командиром мы выяснили причину.

Сообщение о том, что в часть приезжает группа ЦТ, сопровождалась требованием подготавливаться таким образом, чтобы журналисты видели только парадную, внешнюю часть армейской жизни. А это значит, что за сутки всю часть переодели в уставную форму, в ненавистные жесткие солдатские ботинки, вместо привычных кроссовок, заставили надеть шляпы вместо удобных бандан. Апофеозом было то, что солдат заставили покрасить в белый цвет колеса танков.

Но ненавидели нас не потому, что приходилось это делать при 60-градусной жаре, а потому, что все это происходило на глазах у душманских снайперов, располагавшихся на возвышенностях, окружавших часть. Целью всей этой показухи было показать зрителям из «арбатского военного округа», что, не смотря на трудности, в Афганистане наша армия живет в полном соответствии с требованиями устава. Это было условием военной цензуры. Началась изматывающая, идиотская борьба за право снимать то, что хотим мы, а не «советники», ехать или лететь туда, куда надо нам, а не кураторам и т. д. и т. п. И все-таки, мы добились своего.

Наши требования взять нас на реальные боевые действия, были выполнены. Лететь с нами никто из «цензоров» не захотел. И мы спокойно, на сколько это возможно на войне, стали делать свое дело.

Мы снимали не только войну, наших солдат и их командиров. С агитотрядами, в которые обязательно входили не только артисты и местные активисты, но и наши врачи, мы побывали в десятках кишлаков, общались с простыми крестьянами и поражались их искренним теплым чувствам по отношению к нам, советским людям, пришедшим на их землю, как оккупанты.

Объяснялось это просто. Многие десятилетия мы действительно помогали афганскому народу. Зримые доказательства мы встречали повсюду. Это были и школы, и стадионы, и дома, построенные с нашей помощью. Побывали мы и на ГЭС Наглу, обеспечивающей электричеством чуть ли не половину афганских предприятий, и построенной нашими рабочими и специалистами. И дурацкая никому не нужная война, не смогла перечеркнуть наши добрые, дружеские многолетние отношения на уровне простых людей.

Повторили мы и «подвиг Шарапова» – побывали в банде душманов. И хоть для этого пришлось пересечь пакистанскую границу и, в прямом смысле слова, чуть не потерять головы (в то время стоимость головы советского журналиста или офицера была равна при-

мерно тонне гашиша и была ходовым товаром), мы были довольны. С нами, а значит с будущими зрителями фильма, говорили те, у кого в руках были не мотыги, а серьезное оружие. А сами руки были по локоть в крови наших ребят...

За несколько дней до возвращения домой я снял интервью с женщиной-врачом в Центральном кабульском госпитале. Впечатление от того, что мы там увидели было тяжелым: крики, стоны, большое количество раненых, лежащих прямо на полу в коридорах.



Интервью с Сайгулем Африди – директором ГЭС Наглу (слева), интервью с главарем банды моджахедов (Пакистан) (справа), «Самолет из Кабула», 1986.

Сопровождающие нас офицеры категорически запрещали снимать то, что мы видели, объясняя, что все равно ничего этого Москва не пустит в эфир. А вот беседу с нашим хирургом у кровати с маленьким афганским мальчиком снимать разрешили.

В медицинской маске, лицо прикрыто, видны только огромные черные глаза женщина-врач скупно отвечала на наши вопросы. В тысячный раз мы услышали заученные слова про интернациональный долг и помощь афганскому народу. В конце интервью я спросил:

– А у вас есть сын?

– Да, – ответила она, – ему сейчас восемнадцать.

– Это возраст призыва. А, что, если он попадет сюда, в Афганистан? – и я показал рукой туда, где были палаты с ранеными солдатами.

И она, видимо не первый год видевшая здесь боль, кровь и смерть, выдавила из себя:

– Конечно, матерям сейчас очень трудно. Но это долг. И я думаю, что мой сын выполнит его с честью...

Голос ее задрожал, она замолчала. Но я не стал ее жалеть и задал последний вопрос:

– Это вы говорите мне как врач, или как мать?

– Да, это нужно! – выдохнула она.

В этот момент пленка кончилась, оператор снял камеру с плеча и в то же мгновение женщина сорвала с себя маску и буквально бросила мне в лицо:

– Какая же я дрянь! А вы, вы просто подонки, потому, что снимали все это! А теперь покажете всем!



Интервью с советским врачом в Кабульском госпитале, «Самолет из Кабула», 1986.

Это была, фактически, пощечина. Не физическая, но моральная, беспощадная, заслуженная и запомнившаяся навсегда. Через несколько месяцев уже в Москве, когда я дошел в монтаже фильма до этого эпизода, мы долго думали с Ногиным, оставить ее в картине или нет. У меня и по сей день словно горит щека, когда я вспоминаю эту женщину: ее полные негодования глаза, вплеснувшей из глубины души крик матери, теряющей своего сына, и белую маску на белом лице. Вот именно из-за этой маски, бывшей на лице в момент съемки, я оставил этот эпизод. И дело не только в том, что благодаря маске наша героиня неузнаваема для цензуры. Хотя конечно это немаловажно – именно такая анонимность в конечном итоге давала мне формальное право показать ее на экране. Эта маска стала своего рода символом всего происходящего в те годы в Афганистане. Она помогла мне показать то, что категорически запрещала и вырезала военная цензура. Шла война. Настоящая, кровавая, чужая для нас война, прикрываемая маской «интернационального долга и помощи братьям у народу». Солдаты умирали в госпиталях от ран, но на экранах советского телевидения этого не было. Кстати, и тогда, во время моего интервью, сопровождавшие нас военные цензоры позаботились о своего рода «маске»: раненым вокруг приказали не стонать, чтобы «не мешать журналистам работать». И, конечно только под маской любая мать смогла бы произнести те слова, которые наша героиня вынуждена произнести перед кинокамерой.

Уже в Москве, во время работы над фильмом «Самолет из Кабула» я столкнулся с удивительным парадоксом советской цензуры. Мне никак не удавалось объяснить разного рода редакторам и телевизионным редакционным, и военным из Главпура, и цензорам Главлита, что отдельные кадры и целые сцены фильма, которые они так возмущенно и беспрекословно требуют вырезать, были сняты в Афганистане по сути по разрешению высшего руководства страны.

Как самую большую тайну, нам рассказывали очень серьезные люди, помогавшие на войне преодолевать цензурные рогатки, что говорил М. С. Горбачев, еще не будучи генсеком правящей партии и президентом страны об, как он ее называл, «афганской авантюре». А заняв высшие посты в государстве, он потребовал вывести войска, но натолкнулся при этом на мощнейшее сопротивление генералитета и партийных идеологов.

Но в Останкино об этом естественно не знали. И мой фильм, и то, о чем я рассказываю, воспринимали, как какое-то безумство. И уж точно не имеющее право на эфир. То, что мы попытались заявить во всеуслышание тогда, в 1986 году, телевизионным начальством воспринималось, как крамола, если не хуже. Это я знал, что руководство страны планировало вывод войск из Афганистана, но к эфиру-то фильм подписывал не Горбачев, а совсем другие люди из самых разных организаций.

В первую очередь военные цензоры. Именно они принимали решение быть или не быть «Самолету из Кабула» на телеэкране. И мне пришлось его перемонтировать десятки раз. Тем не менее, даже в совершенно изуродованном виде фильм лег на полку почти на год. Претензий было две. Где в фильме Ленин? И что это за название: «Самолет из Кабула»? На что это вы намекаете? Что за странный вектор движения? Почему из Кабула, а не в Кабул? Может быть вы хотите сказать, что нам пора уходить из Афганистана? – Да, разумеется, конечно! И чем скорее, тем лучше. Но признаться тогда в этом было равносильно профессиональному убийству и собственноручному уничтожению многострадального фильма.

Ленина я вставил. Он действительно участвовал в налаживании дипломатических отношениях с Афганистаном, а вот название объяснил драматургическим ходом. Дескать, мы летим домой и вспоминаем то, что осталось позади. Вот почему ИЗ Кабула. Как ни странно, это помогло и фильм все-таки был показан в эфире ЦТ. Правда без какого-либо объявления, в самое неудачное дневное время. Один раз. И был отправлен на полку. С тех пор его никто не видел.

Лицом к лицу или открытие Америки, дубль два

Если считать, что Америку для всего мира открыл Колумб, то для советских граждан ее, в какой-то мере, открыли телемосты. Впрочем, и для американцев Советский Союз был совершенно неизвестной страной. Так что для них это тоже было открытием. Случилось это вовсе не потому, что интерес к нашей стране был в Америке не высок.

В то время наша страна была фактически полностью закрыта для нормальной работы иностранных корреспондентов. Если обычный иностранный турист еще мог как-то передвигаться по СССР, да и то под пристальным взглядом экскурсоводов в штатском, то иностранные телевизионные журналисты не могли свободно ни снимать, ни просто передвигаться. Кстати, это касалось и советских журналистов. Если моего служебного удостоверения для работы, например, просто на улице для милиции было достаточно, то снимать в помещениях было невозможно, если у тебя не было так называемого «письма». Проще говоря, бумажки, благодаря которой начальник (например, Министр торговли, не ниже!) давал разрешение на съемки в каком-нибудь крохотном магазине.

Для иностранных корреспондентов выход с камерой на улицу Горького или, не дай бог, на Красную площадь, мог обернуться большими неприятностями, вплоть до высылки из страны. В СССР не было фактически ничего, что не являлось бы каким-либо секретом. Даже если речь шла об обыкновенном здании театра или школы. Все, что они могли снять без разрешения, происходило чаще всего тайно из окна автомобиля. Кстати, это объясняет тот факт, почему в репортажах зарубежных корреспондентов о Советском Союзе, было так много помоек. Просто их никто не охранял.

В Гостелерадио СССР существовала специальная организация – Главное управление внешних сношений, сотрудники которой как могли обеспечивали возможность работы ино-

странным корреспондентам. Понятно, что второй главной задачей этого управления был контроль за всеми съемками и за самими снимающими. Во всех странах мира журналист – это прекрасная «легенда» для профессионалов-разведчиков. Поэтому ГУВС отчитывался не только перед руководством Гостелерадио, но и перед Лубянкой. Каждый раз после общения с иностранцами, сотрудники ГУВСа писали отчеты, как они сами их называли «рапортчики», где подробно описывали все, что снимали и о чем говорили иностранные коллеги. Кто читал их – было строжайшим секретом.

В 1985 году мне пришлось очень близко познакомиться с двумя редакторами ГУВСа Павлом Корчагиным и Сергеем Скворцовым. Наше руководство поручило нам работу над проектом «Диалог», который должен был рассказать о многолетней истории существования советско-американской международной молодежной программы. Суть ее была в следующем. Раз в год группа американской и советской молодежи встречались либо в США, либо в СССР и обсуждали насущные проблемы двух стран. Местом проведения были по очереди оба государства.

Проект существовал уже девять лет и с советской стороны его курировал своеобразный филиал КГБ – Комитет молодежных организаций СССР. В эту организацию и обратился американский гражданин, журналист Эд Верзбовски с предложением снять о программе «Диалог» фильм и показать его одновременно в двух странах. Проект заинтересовал руководство Гостелерадио СССР, и осуществить его было поручено Молодежной редакции ЦТ, где работал я, и ГУВСу. Так я стал режиссером советской части проекта.

Не надо забывать, что в 1985 году мы находились с США фактически в состоянии холодной войны и сделать телевизионный фильм о том, как общаются молодые американцы и русские, послушать, о чем они говорят, их глазами увидеть обе страны, а затем показать это зрителям США и СССР, еще и одновременно, было достаточно смелой и даже революционной идеей. Эд и его жена Памела, собственно вся телекомпания «Документари Голд», которую они создали, прилетели в Москву незадолго до очередного визита группы американской молодежи в СССР.

Москва была своеобразным местом сбора. А дальше они уже вместе отправлялись в Сибирь. Цель – посещение Братска, Иркутска и озера Байкал. В поселке Листвянка, на самом берегу озера, должны были проходить основные дискуссии. Для реализации, проекта мы создали совместную съемочную группу, и я стал не просто режиссером будущей программы, а руководителем этого сложного, и по-своему рискованного, телепроекта. Все события мы снимали двумя камерами, условно говоря советской и американской.

В советскую делегацию входили не профессиональные комсомольские работники и пропагандисты, а молодые ученые, инженеры, врачи, учителя и артисты. Примерно такой же состав был с американской стороны. Очень скоро стало понятно, что снимать двумя камерами одно событие бессмысленно – американцы и русские общались друг с другом в разных местах. Кого-то везли на Братскую ГЭС, а кто-то интересовался, как живут колхозники, одних интересовала больница, другие хотели половить рыбу в Братском море.

Мы решили с Эдом, что будем снимать то, что каждому из нас будет интересно, а потом объединим снятые материалы. Правда тут без казусов не обошлось. Порой то, что у нас вызывало зевоту, американцев приводило в дикий восторг. Например, мы спокойно проходили мимо женщин, которые с кирками и ломами в руках ремонтировали железнодорожное полотно. Для нас это была привычная картина. Американцы же тратили на эту съемку несколько часов пленки. Для них это была экзотика. Для нас же экзотикой было то, что каждое утро практически все американцы бегали, причем одеты были в красивые спортивные костюмы и обуты в фактически впервые увиденные нами кроссовки. Но одинаковый восторг у нас безусловно вызывали громадина Братской ГЭС, вековые лиственницы по берегам

Ангары и, конечно славное море-священный Байкал. И все-таки главное – дискуссии участников, мы снимали вместе.

Через месяц мы вернулись в Москву с горой совместно отснятого материала. Размножили его так, чтобы у нас и американцев был одинаковый исходники. Нам казалось, что, монтируя параллельно два варианта кино, и в Штатах, и в Москве, консультируясь друг с другом по телефону, мы сможем быстро завершить работу, создать общий фильм и предложить его телевидению двух стран. И тут начались проблемы.

Обычная цепочка подготовки и выпуска программы на советском телевидении – это своеобразный «обратный отсчет». До выхода в эфир – работа над цензурными правками после просмотра руководством, до этого написание титров (в то время на Гостелерадио было всего две аппаратные, которые были способны это делать). До этого электронный монтаж и озвучка, и самое начало – это просмотр и кодировка материала.

В этой цепочке участвовали десятки видеоинженеров и других специалистов, которыми обеспечивал нас, работников ЦТ Телевизионный Технический центр. И если была назначена дата эфира, то вся эта цепочка работала без сбоя. Но наш фильм был вне плана и не имел конкретную дату выхода в эфир. Поэтому для монтажа и других видов работы мне подыскивали аппаратные в том случае, когда они случайно были свободны.

Мы с Эдом и Памелой стали катастрофически не понимать друг друга. Мне и Павлу Корчагину, фактическому продюсеру этого проекта, было очень сложно объяснить американской стороне, что нам «не дают аппаратную». Эд очень быстро сделал свой вариант фильма и ждал нашего. Мы же ничего не могли послать в Штаты.

Фактически проект лег на полку, но не по цензурным соображениям, а потому, что мы не смогли соединить тогда две принципиально разные концепции подготовки материала к эфиру. Американцы готовили в эфир то, что снято и актуально, и что было интересно им на тот момент. На поездку и съемки в Союзе они потратили кучу своих личных денег, которые рассчитывали себе вернуть, причем – с прибылью. Мы же были заложниками плановой системы подготовки материала к эфиру и нам государство платило зарплату и оплачивало все расходы на командировку – командировочные, вне зависимости от эфира. Проект стал терять актуальность и стал в Союзе никому не нужен.

Прошло несколько месяцев и мне сообщили из ГУВСа, что Эд Верзбовски снова в Москве. Выяснилось, что он прилетел не для того, чтобы требовать продолжения работы над «Диалогом». Он предложил соединить в эфире советскую и американскую аудиторию с теми же молодыми людьми, но с помощью телемоста, который увидят сразу в двух странах.

Сама идея телемостов была не нова и принадлежит удивительному человеку, ученому и диссиденту Иосифу Гольдину. Причем убежденность его в том, что телемосты могут так повлиять на человечество, что оно откажется от самой идеи ядерной войны, была настолько велика, что в борьбе за неё Гольдин оказался на какое-то время в сумасшедшем доме. Его там якобы лечили. Идея его заключалась в том, что если во всех крупных городах мира установить гигантские телевизионные экраны и дать возможность людям не только видеть друг друга, но и общаться друг с другом, то они не смогут больше уничтожать друг друга с помощью оружия. И он почти осуществил свою мечту.

Гольдин начал с того, что в 1982 году около 250 тысяч американцев, находящихся на рок фестивале в Калифорнии, смогли увидеть несколько сотен русских, собравшихся в одной из студий Центрального телевидения, собравшихся в Москве. Никакого реального звукового общения двух аудиторий, соединенных телемостом, не было. Тем не менее именно его можно назвать первым телемостом в истории отношений двух стран. Потом мостами стали соединять детей, ветеранов Второй мировой войны, астронавтов и космонавтов, депутатов Конгресса США и Верховного Совета СССР. Но это было потом. А тогда, в 1985-м, Эд Верзбовски, и те, кто согласился поддержать его проект в Америке, предложили соединить

телемостом не только участников «Диалога», но и простых людей с улиц, то есть обычных граждан двух стран.

С американской стороны возглавить этот проект и стать ведущим было предложено Филу Донахью – легендарному американскому журналисту, придумавшему жанр ток-шоу. В то время Фил Донахью находился на пике славы. Он олицетворял собой воплощение «американской мечты». Окончив один из крупнейших университетов Соединенных Штатов, он увлекся радио журналистикой и устроился работать на местную радиостанцию. Эта же станция имела небольшой телевизионный канал. А дальше повторилась история Золушки. Фила попросили заменить внезапно заболевшего ведущего программы. И, как он сам нам рассказывал, через пять минут после начала передачи в прямом эфире он понял, что не знает, о чем спрашивать своего гостя. И как утопающий хватается за соломинку, так он обратился к студийной аудитории с предложением задавать вопросы. Вопросов гостю было много. Передача была спасена, а фактически был создан новый телевизионный жанр – ток-шоу. На следующее утро Фил проснулся знаменитым и очень скоро стал одним из самых популярных ведущих на американском телевидении.

С Эдом и с Филом в Москву приехала серьезная команда из «Донахью-шоу» – медиа-группы, которая входила в телекорпорацию ЭнБиСи. С советской стороны телемост должны были продюсировать представители ГУВСа, уже известные Павел Корчагин и Сергей Скворцов, а производителем должна была стать Молодежная редакция Центрального телевидения.

Я был назначен главным режиссером этого проекта. С самого начала мы предложили – давайте забудем о «Диалоге». Начинаем проект с чистого листа. Главная проблема, это подбор аудитории и место проведения. У нас не было сомнений, что это должна быть Москва. Исключительно потому, что только Телевизионный Технический центр в Останкино имел серьезные технические возможности для успешной реализации проекта.

Американцы были категорически против. Они считали Москву сосредоточением работников различных спецслужб. А Останкино в целом – центром коммунистической пропаганды. Все наши доводы относительно того что во всех остальных городах страны чекистов не меньше, чем в Москве, и все советские телестудии – это, прежде всего, центры по производству пропагандистских материалов, ни к чему не привели.

Тогда я предложил ленинградское телевидение. Я хорошо знал не только его технические возможности, но и тех, кто там работал. Еще будучи обыкновенным инженером секретного КБ, я много лет в качестве хобби, вел там молодежные передачи. И был уверен, что ленинградцам по силам реализовать проект.

В свою очередь американцы предложили Сиэтл. Город-порт на северо-западе США, столица штата Вашингтон, во многом похожий по численности и по составу населения на Ленинград.

Камнем преткновения уже после приезда в Ленинград стал вопрос подбора аудитории. Американцы категорически отказывались от нашей помощи. Они хотели сами ходить по городу, ездить в транспорте, заходить в магазины и приглашать людей для участия в телемосте. Это вызвало у нас вопросы. Стремясь к максимально полному представительству в студии граждан Ленинграда, как американцы собираются приглашать на мост, например, работников предприятий? Как они зайдут, если захотят, на Балтийский завод или на Электросилу. И убеждены ли они в том, что большинство ленинградцев, к которым они будут общаться, даже с помощью переводчика, не воспримут это как провокацию. И будут отказываться от участия не потому, что они не захотят говорить с американцами, а из-за банальной боязни нажить себе неприятности.

Стоит напомнить, что в то время, абсолютное большинство советских граждан свято верило своей пропаганде, с утра до вечера по единственному телевизионному каналу убеж-

давшей население СССР, что американцы наши враги. Кроме этого, мы приводили следующий довод: советская сторона несла, как минимум, половину огромных финансовых затрат на реализацию этого проекта. И, прежде всего, мы оплачивали половину времени аренды американской спутниковой группировки. (Своих нужных спутников связи у нас тогда не было). Значит и во всем остальном должен соблюдаться паритет!

С большим трудом нам удалось уговорить американцев, что подбором аудитории мы будем заниматься вместе. Чтобы избежать появления в студии «засланных казачков» мы все наши действия решили фиксировать на пленку. Мы не предполагали тогда, какой неприятный сюрприз подготовило для нас партийное руководство города.

С первого дня ленинградские партийные идеологи и КГБ следили за всем, что мы делаем с помощью своих «представителей» на ленинградском телевидении. И в один, далеко не прекрасный день, мы были приглашены в Смольный, где один из секретарей Обкома партии вручил нам список из двухсот фамилий с телефонами, сказав при этом, что мы можем не волноваться за аудиторию. Все эти люди тщательно подобраны и оповещены, им поставлены задачи, они проинструктированы и готовы проводить любые дискуссии с американцами и на любые темы.

Мы поняли, что весь проект поставлен под удар, и, что, если об этом списке узнает американская сторона, они немедленно откажутся от своего участия и просто улетят. Спасло наше, в какой-то степени, нахальство и знание того, как устроена партийная и советская чиновничья машина. Мы объяснили, что главная идея телемоста состоит именно в непредвзятом, свободном подборе аудитории, и что этим занимаются, прежде всего наши американские коллеги, это часть наших договорных отношений, а, главное, все это согласовано с высшим партийным руководством страны.

Мы, безусловно, блефовали, но, переложив тем самым ответственность за то, что будет происходить во время телемоста с плеч «ленинградских товарищей» на их руководство в Москве, этот раунд в борьбе с партийной цензурой мы выиграли. Тем не менее, ленинградские идеологи вытребовали для себя условия, что в студию телевидения обязательно будут приглашены известные люди города. Это требование ни у нас, ни у американцев сопротивления не вызвало. Так в студии появился писатель Юрий Рытхэу, тренер по фигурному катанию Тамара Москвина, скульптор Аникушин и некоторые другие представители ленинградской интеллигенции.

И все-таки один человек появился в студии по звонку из Москвы – это был настоятель Никольского собора в Ленинграде, отец Владимир. Но его появление было обставлено так, что американцы выбрали его как бы сами. Мы просто пригласили их в собор посмотреть на богослужение, которое «случайно» вел отец Владимир. После службы он пригласил нас в трапезную, где за далеко не скромным обедом американцы предложили ему поучаствовать в телемосте. Предложение было «с благодарностью» принято.

Однако, неприятные сюрпризы ждали нас каждый день. Примерно за неделю до телемоста, когда мы фактически укомплектовали нашу аудиторию, от нас потребовали собрать всех вместе для общего инструктажа. Естественно, мы боялись, что такая «промывка мозгов» все испортит, но у нас не было полномочий и доводов, чтобы противостоять новой волне партийного давления. И мы придумали выход.

К тому времени ведущим с советской стороны был назначен никому тогда не известный радиожурналист Владимир Познер. В какой-то мере его появление было связано с загадочным вызовом меня к тогдашнему заместителю председателя Гостелерадио СССР В. И. Попову. До этого я был убежден, что ведущим с нашей стороны будет прекрасный тележурналист Леонид Золотаревский. Мы знали его не только как эрудированного и грамотного американиста, прекрасно владеющего английским языком, но и фактически журна-

листа-легенду, который еще в 1957 году провел семичасовой прямой репортаж об открытии Всемирного московского фестиваля молодежи и студентов.

И вот в кабинете у Попова, где присутствовал Золотаревский и его шеф, руководитель ГУВСа В. В. Лазуткин, хозяин кабинета мне задал вопрос: «Кого вы, уважаемый товарищ режиссер, считаете более подходящим для реализации вашего проекта в качестве ведущего – Валентина Зорина или Владимира Познера?». Профессор Зорин тогда – абсолютная «звезда» всех международных программ ЦТ. Но в страшном сне я не мог его представить ведущим нашего шоу, пусть и политического. Пришлось вспомнить свою первую профессию. Я честно объяснил, что, конечно, нужен только Владимир Познер. Как инженеру в прошлом, мне было довольно просто объяснить всю техническую сложность будущего проекта.

Я начал говорить о многоканальной связи, о спутниковой группировке, об отдельных видео и звуковых стволах, о дублировании специальных линий связей для переводчиков, о пятисекундной задержке изображения и т. д. Вывод, который я сделал из своей пламенной речи, был однозначен. Мне нужен Познер. Только он сможет в любой момент, при отказе, например, звуковой связи, переводить то, что будет говориться участниками моста. Мне же останется лишь вывести звук с телефонной линии в студии. А в силу того, что в студиях будут сидеть простые люди, я имею в виду американскую сторону, нужен не просто английский. Нужен американский сленг, который для Познера является родным языком. «Ну, хорошо», – сказал после паузы Попов, – мы обсудим ваши доводы и примем решение».

По сей день я не знаю, зачем была проведена эта встреча. Решение о ведущем, безусловно принималось на самом вершине и не только в Останкино, но и другой организацией, которая курировала тогда телевидение. Мое согласие или не согласие с кандидатурой ведущего, вряд ли кого-нибудь действительно интересовало. Тем не менее факт остается фактом. В проекте появился Познер. И в Ленинграде мы сказали, что обязательно проведем предварительную встречу с нашей аудиторией, но делать это должен ведущий, который скоро приедет. А он приехал только накануне и всем было уже не до встреч с аудиторией.

Сам Познер вспоминал об этом моменте работы так:

«В глубине души я не считал, что это неправильно. Я чувствовал и до сих пор чувствую, что советских людей, которые никогда в подобных мероприятиях не участвовали, нужно собрать и сказать им: говорите то, что думаете. Не говорите от имени страны. Говорите то, что вы думаете лично».

Возможно кому-то покажутся все эти подробности не существенными. Но ведь я пишу о цензуре. И если в истории с кино цензурные ножницы оставили свой четкий и ясный след в стенограммах различных редакционных и художественных советов, то на телевидении ничего подобного не было. Все цензурные ограничения, которые были ничуть не менее строгими, чем в кино, фактически не оставляли следов. Все делалось устно, в полном объеме работало телефонное право.

Кстати, в Америке предполагали, что в Советском Союзе это происходит именно так. Вот, что об этом говорил Донахью:

«Люди, с которыми я общался по поводу предстоящего телемоста подозревали, что Советский Союз захочет манипулировать аудиторией. И состав аудитории будет определять КГБ. Я говорил, что тогда мы пойдем на улицу и будем выбирать людей прямо там. Мне возражали – тогда они найдут вам переводчика, который будет манипулировать вами, поскольку русского вы не знаете. Услышав множество таких советов, мы взяли с собой двух переводчиков. Мы потратили кучу денег, чтобы убедиться в том, что наша затея с выбором аудитории не подвергалась цензуре. Пришлось изрядно потрудиться, чтобы в советской аудитории были простые советские

люди. Тоже самое мы делали в Штатах. Кстати, дома, в Америке, у нас было больше проблем с допуском на различные предприятия. Например, мы с трудом попали на Боинг. При слове „контакт с русскими“ перед нами многие закрывали двери».

В отличие от нас, где все, связанное с будущим телеместом, держалось официально в строжайшем секрете, в Соединенных Штатах подготовка к этому мосту широко обсуждалась в прессе. Очень активно противодействовали контакту с СССР различные группы эмигрантов и правозащитных комитетов. Донахью буквально терзали журналисты с вопросом, что делает американская сторона для того, чтобы дискуссия не подверглась советской цензуре, а была открытой и свободной.

Понимая серьезность предстоящей программы, Донахью, до этого звезда шоу для домохозяек, засел за изучение отношения к политике СССР разными администрациями США и просмотрел несколько сотен политических теле дискуссий, где упоминались «Советы», чего до этого не делал никогда. На столе у него были горы переводной литературы о СССР. Он мучительно искал свой новый образ и нашел, наконец, для себя роль в будущем шоу.

Донахью категорически отказался, с одной стороны, от маски надменно-безразличного ведущего, как ему советовали многочисленные консультанты. С другой стороны, отказался и от якобы невежественного в большой политике человека. Он решил занять позицию искренне желающего разобраться критика в шоу, посвященном исключительно обмену культурным опытом, и не более того.

Забегая вперед, могу сказать, что вся подготовка Донахью может быть ему и пригодилась, но роль свою ему пришлось искать уже на самом мосте – таким неожиданным и таким непредсказуемым он был. Впрочем, как и для нас.

За день до телемоста от нас Смольный потребовал его сценарный план. И к своему ужасу мы поняли, что ничего, кроме появления двух ведущих на фоне двух студий с людьми и их приветствий друг друга, о том, что будет происходить дальше, мы не можем даже предполагать. Мы послали в Смольный нашего администратора, который «случайно» сценарий «потерял» и был за это «строго наказан». Но сюрпризы продолжались.

За несколько минут до телемоста нам в аппаратную позвонили из Сиэтла и сказали, что Фил Донахью послал одного из операторов с камерой на улицу, где около студии проходила демонстрация протеста против телемоста и, что он хочет, чтобы в Ленинграде увидели эту демонстрацию. Шоу было под угрозой срыва. Потому, что ни о чем подобном мы не договаривались. А устроить симметричную демонстрацию у ленинградского телецентра мы не успевали.

Единственное, что мы потребовали от Донахью, чтобы не с этого начался диалог. Он согласился. Шоу началось. И в первые же десять минут американцы устроили советской аудитории настоящий допрос. Вот несколько вопросов, которые были заданы в первые десять минут: «Вы настаиваете на том, что у вас бесклассовое общество?», «К какому классу относится центральный комитет партии?», «Когда у вас были последние выборы и за кого вы голосовали?», «Сколько получил Михаил Горбачев за преподавание марксизма-ленинизма?». И так далее и тому подобное.

У советской публики, которая пришла на телевидение празднично одетая, с цветами, книжками и игрушками в руках, поначалу возникло что-то вроде шока. И если Донахью заводил аудиторию, был ее мотором, подначивал, всячески помогал и провоцировал острые вопросы, то наш ведущий, к сожалению, выбрал для себя роль подставки под микрофон. Хорошо, что в студии находился Сергей Скворцов, принимавший самое активное участие в подборе аудитории и знавший, кто и что может сказать, чем ответить на агрессию амери-

канцев. Он буквально заставлял поднимать руки наших участников и показывал Познеру, кому нужно давать микрофон.

Наша студия постепенно начала не просто отмалчиваться, а перешла в наступление и своими вопросами ставила в тупик уже американскую аудиторию. К сожалению, не обошлось без провокаторов, которые проникли в советскую аудиторию. Вот диалог, который произошел между одним из них и Филом Донахью.

Донахью. Ваше правительство за критику в свой адрес выслало Андрея Сахарова в Горький. Почему советское правительство отправляет человека в ссылку только за то, что он сказал что-то, что правительство не одобряет. Почему?

Советский участник. Сахаров оскорбил высокие чувства советских людей по отношению к родине. Он предатель, а с предателями нужно обращаться так, как они этого заслуживают. Нас советских граждан оскорбило то, что Сахаров поднял вокруг себя такую шумиху в Москве. Он собирал подписи в свою защиту у старушек. Я думаю с предателями везде обращаются одинаково, даже более строго.

Таких диалогов было немного, но они создавали в аудитории атмосферу лжи и лицемерия. Многие боялись говорить правду, а их ложь, как раз и доказывала тот факт, что в СССР нет и в помине ни демократии, ни свободы слова. Не надо было забывать, что это были люди с улицы и они не могли даже иногда при желании сказать правду, ответить на самый простой вопрос, точно и ясно сформулировать свою мысль. Поэтому не случайно, ближе к концу, Донахью заявил:

«Мы американцы сомневаемся в вашей откровенности. Многие считают, что вы не можете говорить открыто, потому, что вас могут за это наказать. Поэтому вы повторяете то, что говорят в Кремле. И если вы не будете это делать, вас отправят в сумасшедший дом, либо в тюрьму».

Советская аудитория и Познер не нашлись, что ответить на это заявление. Зато наш ведущий на вопрос о сбитом южнокорейском самолете с пассажирами, вдруг возбудился, вероятно вспомнив о наставлении своих кураторов, и начал нести такое, о чем и сегодня вспоминается со стыдом. Не трудно представить настроение, охватившее нас в аппаратной Ленинградского телевидения. Назвать его подавленным – не сказать ничего. Мне казалось, что и в студии внизу многие из участников телемоста готовы встать и уйти.

И тут Фил включил камеру на улице и показал протестующих против телемоста там, в Сиэтле. Перед двумя сотнями советских граждан в студии на огромном экране предстали пикетчики с плакатами в руках. Используя довольно крепкие выражения, а это были в основном наши эмигранты, они стали кричать о том, как в Советском Союзе нет свободы, сбивают пассажирские самолеты, гнобят евреев и т. д. У нас в режиссерской и в студии воцарилась полная тишина. Спасение пришло откуда не ждали. Американский участник шоу сказал примерно следующее:

«Я бы никогда не пришел на это шоу, если бы знал, что здесь будет столько политики. Передачи Донахью всегда полны провокаций. Я простой рыбак с Аляски. Я пришел сюда поговорить с вами о жизни. Просто сесть и поговорить».

Обе студии взорвались аплодисментами. В передаче наступил очевидный перелом. Дети, пенсии, квартплата, поиски работы и жилья – эти темы стали главными в последующем разговоре. Одна женщина из нашей аудитории сказала буквально следующее:

«Пять минут назад казалось, что мы поубиваем друг друга. А мы с вами милые и хорошие люди. Мы хотим только одного – подружиться с вами. Мы хотим, чтобы вы верили нам. Мы хотим перестать врать вам и друг другу».

Другой участник, наш художник Андрей Яковлев, продолжил тему:

«Как хорошо сказал тот рыбак с Аляски о том, что мы собрались, чтобы лучше узнать друг друга. Какое прекрасное у него лицо, как и у всех вас. Я с удовольствием написал бы его портрет. Давайте же мы сделаем все, чтобы лучше относиться друг к другу, чтобы помочь миру выжить».

Не буду больше утомлять вас цитатами из телемоста. Это был не прямой эфир, и из трех часов записи мы должны были сделать два. Но если американские коллеги убрали из записи только длинноты, повторы и технический брак и выдали телемост в эфир уже через четыре часа после окончания записи, то нам предстояло возвращение в Москву и общение с многочисленными редакторами и цензорами.

В Москве все началось с того, что все видеоматериалы, снятые в Ленинграде, были опечатаны. Мало того, меня даже не пустили в просмотровую аппаратную для кодировки материала, мотивируя это тем, что материал секретный и доступ к нему разрешен только высшему телевизионному руководству. Пока Эдуард Сагалаев, в то время главный редактор Молодежной редакции, не созвонился с председателем Гостелерадио Аксеновым, я так и не мог начать работу. Когда же, наконец, это произошло, и я начал монтаж, мне передали полную расшифровку текста того, что происходило в двух студиях и из которого синим карандашом были вычеркнуты все те места, где советские участники отвечали, по мнению цензоров, не лучшим образом.

Стало очевидным, что если я механически вырежу цензурные правки, то монтаж не просто станет рваным и вырезки станут всем заметны. Потеряется элементарная логика разговора. А учитывая фактическое бездействие нашего ведущего, материал превращался в бенефис одного человека – Фила Донахью.

На свой страх и риск я не просто поменял хронологию записи, а попытался драматургически выстроить монтаж, как бы по нарастающей. От простых вопросов к сложным. От нейтрального поведения – к агрессии, поместив в конец, в качестве кульминации, историю с демонстрацией и выступлением рыбака с Аляски.

Монтажные стыки я не просто перекрывал дежурными перебивками, а параллельно выстраивал эмоциональный ряд состояния людей, участвовавших в шоу. От скуки и равнодушия, к заинтересованности и искреннему желанию высказаться. Огромную помощь в этом мне оказала запись телемоста автономной камерой. Еще до начала записи я договорился со знакомым ленинградским оператором, что он, на всякий случай, снимет мне не разговоры, не выступления, а крупные планы и реакцию людей на сказанное. Вот эта то реакция людей и помогла мне выстроить драматургию передачи, во многом отличающуюся от того, что было при записи. Вырезанные цензурой фрагменты я воссоздал эмоциями людей в студии.

После окончания работы над монтажом руководство Госкомитета назначило дату приемки. Наши непосредственные руководители Валентин Лазуткин и Эдуард Сагалаев не могли взять на себя решение судьбы телемоста. Ставить или не ставить его в эфир должен был решить лично не просто глава советского телевидения, но и член ЦК КПСС Александр Никифорович Аксенов. Не зная, каким будет решение, и, предполагая, что после просмотра могут немедленно последовать кадровые оргвыводы, Эдуард Сагалаев оформил мне командировку то ли на Курилы, то ли на БАМ, и пошел на просмотр один, а я остался в редакции.

Потом он мне рассказывал, как это было. На просмотр позвали Владимира Познера, Валентина Лазуткина, Сергея Скворцова, Павла Корчагина и Леонида Золотаревского от ГУВСа. На нем присутствовали два заместителя председателя Гостелерадио Евстафьев

и Орлов, Центральный комитет партии представлял Григорий Оганов. Просмотр проходил, как рассказывал Сагалаев, в полнейшей тишине, а после его окончания Аксенов предложил всем высказываться. Мнение у выступавших было крайне негативное.

Слово взял начальник Иновещания Евстафьев:

«Программа сыровата, она требует доработки, но даже в этом случае ее вряд ли следует демонстрировать на всю страну. Это же Ленинград-Сизтл. Так, что я предлагаю показать ее только в Ленинграде. Посмотрим какая будет реакция. Потом решим, как поступить дальше. Во-вторых, так или иначе сейчас не время показывать ее, учитывая, что мы находимся в преддверии XXVII съезда партии. Это надо сделать после съезда, причем не сразу».

Вторым взял слово Орлов. Он фактически кричал, не говорил:

«Как можно такое предлагать для эфира? Что это за разговоры об отказниках, о каких-то евреях, о диссидентах. Как это можно допускать до показа советскому зрителю. Надо серьезно разобраться с создателями этой провокационной поделки и решить, имеют ли они право дальше работать в крупнейшей идеологической организации страны».

Все замолчали. И тут слово взял Оганов:

«Вы знаете, то, что мы сейчас посмотрели, это и есть настоящее телевидение. По-моему, это замечательная программа. Это новый шаг в развитии нашего телевидения, в развитии гласности в нашей стране».

Наступила пауза. Ее прервал Аксенов:

«Позвольте мне поздравить всех вас с замечательной программой. Вы заслуживаете всяческих похвал. Это не только хорошая работа, но это, Александр Петрович, – обратился он к Евстафьеву, – настоящий подарок к XXVII съезду нашей партии, который, как вы знаете, открывается послезавтра. Советское телевидение вправе гордиться вашей работой. И вы заслуживаете самой высокой оценки. Ну, а вам, – он обратился к Евстафьеву и Орлову, – следовало бы выпить рюмочку коньяку перед таким просмотром, для храбрости, что ли».

Вернувшись после просмотра, Сагалаев пригласил меня к себе в кабинет. А когда я вошел, на столе стояла открытая бутылка коньяка, две рюмки и разрезанный лимон. Такого не было никогда. Ни-до, ни-после за много лет совместной работы. А самого Сагалаева я не узнал. Обычно нахмуренный и сосредоточенный, он буквально светился. Так закончилась история с первым телеместом, который был показан по первой программе Центрального телевидения дважды в течение одной недели в 21.30 – сразу после программы «Время».

Без всяких кавычек его смотрела вся страна. Успех был огромный. Ну, а лавры, как часто в таких случаях бывает, достались тому, чье участие в организации и реализации программы было, мягко скажем, минимальным. Познер за одну неделю стал знаменитостью. В глазах телезрителей именно он был тем самым человеком, который на глазах у всей страны сделал то, что до него не делал никто. Вел не подцензурный разговор с рядовыми американцами. И тот факт, что в дискуссии были подняты темы, никогда до этого не поднимавшиеся в передачах Центрального телевидения, тоже целиком, как огромный успех, общественным мнением был приписан нашему ведущему, а не великолепной работе советско-американской команды и замечательным участникам моста по обе стороны океана.

Телемост вызвал очень активное обсуждение и в прессе. Ведь он состоялся еще до того, как с кремлевской трибуны новый лидер государства Михаил Горбачев призвал средства массовой информации страны к гласности. Если раньше после очередной программы к нам в редакцию приходили сотни писем, то после моста мой стол, в 33-й комнате на 12-м этаже Останкино, был не просто завален корреспонденцией. К самому столу было трудно подойти, потому что вокруг него стояли неподъемные бумажные мешки, доверху наполненные письмами.

Писем было десятки, если не сотни тысяч. А по содержанию они разделились почти пополам. Одна часть активно негодовала и призывала привлечь к ответу «продавшихся американцам советских журналистов и режиссеров, набравших в студию ленинградского телевидения то ли откровенных идиотов, то ли специально подготовленных предателей». В каждом письме была приписка – «копия письма направлена в ЦК КПСС и КГБ». Авторы других писем поздравляли нас с успехом, удивлялись, как такая передача смогла появиться на советском телевидении, очень беспокоились за наше будущее и просили, если нам разрешат, продолжать делать передачи с участием американцев.

Кстати, если вспомнить о пресловутых цензурных полках, то ведь наш телемост, при другом развитии событий, мог оказаться запрещенным не только в СССР. Зеленый свет ведь дал передаче лично Аксенов, который, как я полагаю, уже знал о готовящихся в Кремле переменах в области идеологии. А ведь мог и не знать...

Но я здесь хочу сказать об условной «полке» американской. Она ведь тоже была. С самого начала работы над телемостом абсолютное большинство коммерческих телекомпаний в США с сомнением отнеслись к самой идее и отказались покупать программу еще до того, как она была сделана. И уже смонтированный телемост, предлагаемый для покупки компанией «Донахью-шоу» не принимался. Большинство компаний отказались, даже не запросив для предварительного ознакомления запись моста. Но стоило пройти программе на одном канале, абсолютное большинство телекомпаний его купили. И не только в США. Коммерческий успех был очевиден. В Штаты наши коллеги вернулись не просто героями, а еще и богатыми людьми.

С нами в Москве все было по-другому. Наши партийные начальники требовали крови. И ссылались они, как обычно, на «мнение советского народа», как это писалось в прессе. Вот, например, какое письмо было напечатано в газете «Известия» (14 марта 1987 года), за подписью некого Бочеварова.

«В газету, Известия в КГБ, в Гостелерадио. ...Дорогой редактор! Вы упомянули, что получили большое количество писем от телезрителей, наблюдавших за телемостом. Вы отказались отвечать на них, ссылаясь на то, что трудно на все ответить. Почему же интересно мне. Вам было так трудно ответить на письма, выражающие ярость и негодование советских людей по поводу грязной антисоветской передачи, организованной Донахью и Познером. С каких пор вы начали питать жалость и неприкрытую симпатию к империалистической стране, пропитанной и возникшей из тьмы, из духа безумной антисоветчины и повсеместной потери человечности, испытывающей чудовищную ненависть к всем русским? Уже не в первый раз вы рассуждаете о том, что Фил Донахью очень популярный телеведущий, человек заслуживший популярность и уважение. У кого? У кого угодно, только не у советских людей. У советских людей он заслужил репутацию политического провокатора и идеологического диверсанта. Он заслужил горящую ненависть советского патриота. Он, а также его более его осторожный напарник Познер. Они заявили (имеется ввиду интервью Познера и Донахью, опубликованное до этого в газете „Известия“), что

они оба ответственны за выбор американской и советской аудитории. Именно благодаря их усилиям советская аудитория все время выглядела как стадо молочных телят. Против нападающей банды антисоветских и антироссийских „разоблачителей“. Нам не нужны телемосты, наносящие вред нашей стране и нашему народу».

Таких откровенных доносов было много. Но в Кремле телемост понравился и нам даже передали слова, сказанные якобы Горбачевым – «пусть ребята продолжают в том же духе». По всей видимости, для высшей власти был очевиден главный положительный эффект нашей программы – гласность не фикция, а вполне реальное явление, появившееся в общественной жизни Советского Союза после смены руководства. Это стало ясно и советским людям, и тем обыкновенным гражданам Соединенных Штатов, которые помнили, какой неудачей закончилась «перестройка» Хрущева.

В телевизионном мире, а конкретно телекомпании Кинг—5 в Сиэтле и в компании «Донахью-шоу» результаты выхода телемоста привели к необычному эффекту. Со всей Америки к ним пошли письма от рядовых граждан не с просьбой пригласить их на шоу, а с яркой критикой Фила Донахью за его «агрессивную манеру поведения во время телемоста». Телевизионные профессионалы это посчитали хорошим знаком. Стало ясно, что Фил был прав и если б он был другим, более мягким, то консервативные силы в Штатах обвинили бы его в заигрывании с Москвой, тем самым провалив и дискредитировав весь проект.

Я еще не успел вернуться в Москву, когда узнал, что неутомимый Эдвард Верзбовски предложил ряд новых проектов, среди которых наиболее любопытным нам показался «Ленинград-Бостон. Женщина – Женщине». Возможность проведения телемоста на волне грандиозного успеха первого начала всерьез обсуждаться и руководством Гостелерадио. В Главном управлении внешних сношений был сформирован специальный отдел по производству телемостов. Тем не менее, работа над женским мостом вдруг резко застопорилась. Как я узнал спустя некоторое время это было связано с незаслуженной, с точки зрения руководителей ГУВСа, славой, которая обрушилась на Познера.

Началась внутренняя возня за право вести следующие телемосты. Я был далек от этой под коверной возни. У меня возникли свои проблемы. Из-за плохо скрываемой зависти к чужому успеху, у некоторых руководителей Молодежной редакции, в которой я работал, появилось мнение, что «... слишком много времени уделяю международным проектам», в ущерб подготовки новой программы, которая в дальнейшем стала известна, как «Взгляд». Тем не менее, именно на меня была возложена обязанность быть режиссером и следующего проекта с американцами, и мы начали работать.

Павел Корчагин отправился в Бостон для отбора аудитории, где встретился со странным феноменом. Он также как мы в Ленинграде ходил с телевизионной группой по улицам и приглашал женщин поучаствовать в телемосте с русскими. Одни просто отмахивались от журналистов, другие возвращали анкету с категорическим «нет», а третьи, услышав фамилию Донахью, соглашались, но узнав, что в передаче будут принимать участие русские женщины, отказывались, говоря, что «все-равно эти русские будут только врать».

Такова была реакция простых американцев на наш первый телемост. Мы не очень были обеспокоены этим – была уверенность, что Павел наберет нужные двести человек. А уж о том, что у нас будут проблемы в Ленинграде с аудиторией мы даже и не думали, будучи уверены, что после успеха первого моста нам в Питере все будут идти навстречу. Мы расслабились и тут же за это поплатились, причем самым серьезным образом.

В ленинградском обкоме партии не забыли то унижение, которому они подверглись, когда мы их лишили возможности участвовать в подборе аудитории первого моста. И они пошли на хитрость, обязав руководство Ленинградского телевидения подобрать «своих» двести человек. Узнав об этом, мы поняли, что подобранные таким образом жен-

щины в любом случае смогут попасть в студию, потому, что их будут пропускать не мы и не по нашему приглашению, а местные телевизионные администраторы.

Тем не менее, мы стали сами подбирать аудиторию на улицах Ленинграда. И тут встретились с неожиданной проблемой. Женщины отказывались, мотивируя свой отказ совершенно неожиданно. «Я не хочу выглядеть такой дурой, как те, кто участвовали в вашем телемосте!». Все-таки «засланные казачки» к нам в студию, провокаторы-пропагандисты сделали свое черное дело. Все наши попытки объяснить, что дискуссия в эфире будет идти совершенно свободно и их никто не заставят говорить то, что они не хотят, вызывало лишь раздражение.

За три дня работы на улицах Ленинграда мы подобрали не более двух десятков кандидатур. Положение становилось угрожающим. Тем более, что это был разгар лета, улицы города были заполнены туристами, а нам нужны были ленинградки. И тогда я предложил поехать на мой, любимый с детства пляж у Петропавловки, где уж точно не будет туристов.

Самым неожиданным образом мы решили проблему подбора участниц для моста, фактически за один день. Ленинградки без верхней одежды, почему-то значительно активнее шли с нами на контакт, и с радостью соглашались на участие в телевизионной передаче, охотно давая нам свои телефоны и даже адреса. Почему это произошло, для меня загадка по сей день.

Проблемы на этом не кончились. Руководство ленинградского телевидения без согласования с нашей постановочной группой, решило проинструктировать часть своих кандидатов, и это аукнулось очевидными проколами в диалоге с американками в время телемоста. К этому я еще вернуться. Но не могу не сказать здесь и о том, что мы встретили на, почти родном для меня, ленинградском телевидении не просто холодный прием руководства и рядовых сотрудников.

Нам откровенно мешали, не выполняя наши элементарные просьбы об оформлении студии, подготовке аппаратуры, выделении транспорта и т. п. Причина стала понятна после одного из застолий. Оказывается, дело было не в «накрутке» партийного руководства. Вся слава после выхода первого моста в эфир досталась Москве и московской съемочной группе. Ленинградским телевизионщикам, во многом предопределившим этот успех, кроме меня никто даже не сказал «спасибо». Не говоря уже о том, что работникам ленинградского телецентра, работавшим с нами на проекте практически круглосуточно в течение нескольких дней, не выплатили не только обещанные премии, но даже не заплатили сверхурочные. Обида на «москвичей» была настолько велика, что это очень серьезно мешало работе.

Тем не менее мост состоялся. Но с первых минут все пошло не так, как мы планировали. Американки были во всех смыслах интереснее, интеллигентнее и благожелательнее, чем наши участницы. Из нашей студии на первой же минуте прозвучало:

«Мы – женщины не должны говорить о политике. Это не наше дело.

Будем говорить о любви».

Я видел, как переменялся Познер. У него словно резко заболел зуб. Выросший в США, он прекрасно понимал, что в этот момент произошло в Бостоне – американские женщины относятся к любому проявлению своего неравноправия, как к личному оскорблению. А эта «домашняя заготовка» ленинградки была наверняка там воспринята, как очевидная дискриминация женщин. Так и вышло.

Дальше пошло еще хуже. Американки спросили, как у наших женщин хватает времени на воспитание детей, если они должны постоянно стоять в очередях за продуктами и всем другим необходимым. Ответ нашей участницы ошеломил обе студии:

«Я ничего про это не знаю. Потому что я никогда не стояла в очереди.

Потому, что у нас в СССР нет очередей».

Следующая женщина подхватила эту тему:

«Нет, иногда мы стоим в очереди, но только в музей».

И если до этого американская аудитория слушала нас внимательно, то последняя фраза вызвала откровенный смех. Американцы прекрасно знали, что слово «дефицит» абсолютно точно определяет все жизнь советских людей, а особенно женщин. Возникла пауза и с американской стороны прозвучал вопрос:

«Мы все пришли сюда в телестудию Бостона по приглашению ваших журналистов. А как вы попали в телестудию?».

Я внутренне похолодел, потому что в нашей студии как раз и были специально подготовленные участницы, но, слава богу, слово брали в основном те, кого мы выбирали на улицах Ленинграда сами, и кто честно об этом говорил.

После часа разговора стало ясно, что это провал, что разговора не получается. Но тут слово взяла одна наша красивая девушка, которая начала говорить о нехватке полового воспитания в школах, о невозможности поехать за рубеж, например, в Америку, даже в турпоездку, о проблемах выезда на постоянное место жительства в Израиль... Договорить ей не дали. Буквально вся ленинградская студия набросилась на девушку с криками «зачем вы врете», «не смейте клеветать на нашу страну». Кто-то стал хлопать, кто-то гудеть, мне даже послышался топот ног.

Забегая вперед, могу сказать, что после записи телемоста, к нам в аппаратную зашел человек, который, показав удостоверение сотрудника КГБ, потребовал дать ему координаты этой девушки. Мы естественно категорически отказались. Находящиеся в аппаратной американцы тут же попросили человека представиться и еще раз показать удостоверение на включенную камеру. Тот немедленно испарился.

Уже в Москве, когда я показывал предварительный монтаж телемоста руководству Госкомитета, этот момент передачи был категорически вырезан, или как сказал один из начальников, «она – враг страны и таких надо сажать в тюрьму, а не давать им слово».

На телевидение пришло новое руководство, и требования к эфирным программам изменилось. Горбачев требовал гласности, а партийные идеологи усиливали сопротивление реформам. И партийным руководством Ленинграда было сделано все, чтобы положить этот телемост на полку. При этом, не имея возможности его запретить, оно сделало все, чтобы он не повторил успех предыдущего телемоста, всячески мешая нам при его подготовке и проведении. Так бы и произошло, если бы не один эпизод, который прославил не просто этот телемост, но и стал своеобразной словесной характеристикой целой эпохи.

А было так. Одна американка средних лет задала вопрос:

«У нас в телевизионной рекламе все вертится вокруг секса. А есть ли у вас такая реклама?».

Первой подняла руку в нашей аудитории некто Людмила Иванова, дежурная по этажу гостиницы, где жила наша телевизионная группа, и приглашенная мною на передачу в качестве благодарности за то, что она позволяла многочисленным нашим гостям задерживаться у нас в номерах позже одиннадцати часов вечера. И две студии услышали историческое заявление. Иванова сказала:

«Ну, секса у нас нет. И мы категорически против этого».

В нашей студии раздался взрыв хохота. Сидящая рядом с Ивановой дама попыталась спасти положение и крикнула:

«Секс у нас есть! У нас нет рекламы!»

Это уже заставило засмеяться американскую студию.

На следующий день после эфира телемоста эту фразу можно было услышать везде. Те, кто смотрел мост, со смехом рассказывали ее тем, кто передачи не видел. Всё это сразу стало обрастать бесконечным количеством подробностей и даже легенд и небылиц. А сама Люда Иванова стала самым узнаваемым человеком Ленинграда. Ей постоянно звонили с вопросом, правда ли то, что она сказала и имеет ли это отношение к ней самой. У нее пытались взять интервью журналисты практически всех газет, ее приглашали на телепередачи.

В какой-то момент она не выдержала и начала говорить всем, что режиссер Мукусев вырезал слово «любовь», якобы сказанное ею на записи. Но это очевидное вранье помогало мало. Чтобы как-то разрядить ситуацию, я в своих интервью придумал историю, что она якобы звонила мне в аппаратную и просила убрать эту неудачную фразу, а я оставил ее, посчитав это доказательством «присутствия чувства юмора у советских женщин и что эта фраза дала возможность разрядить гнетущую атмосферу непонимания двух студий друг друга». Что было абсолютной правдой. Это помогло мало. И тогда Людмила Иванова придумала уже совсем фантастическую историю о том, что эта фраза имела отношение к американским женщинам, которые теряли своих мужей во Вьетнаме и к нашим женщинам, к которым не вернулись мужья с фронта.

Все это стало похоже на бред. В то время в домах не было видеомагнитофонов и посмотреть эту запись в повтore у себя дома никто не мог. А легенда об этой фразе росла и ширилась. Иванову взяли на работу в Комитет Советских женщин, она стала разъезжать по разным странам, вышла замуж за немца и уехала к нему в Германию. Но поставить точку в этой истории так и не получилось. Фраза стала крылатой. И несмотря на то, что каждый желающий сегодня может увидеть этот отрывок телемоста в интернете, страсти по поводу этой фразы бушуют до сих пор. Ее цитируют в самых разных вариантах, ею определяют советское время, эта фраза стала названием многих журнальных и газетных статей и даже книг. А совсем недавно, небезызвестный г-н Кургинян заявил на сборище своего движения «Суть времени», что он будет добиваться реабилитации Людмилы Ивановой и заставит «совершившего подлость режиссера и информационную акулу Мукусева», восстановить слово «любовь» в ее фразе.

Для того, чтобы как-то спасти мост, я вмонтировал в него самые любопытные и смешные ситуации, возникавшие во время приглашения участниц на улицах Ленинграда. Сделал несколько клипов, где главными действующими героинями были великие женщины мира, а вернее их фото, либо художественные портреты. Но это помогло мало. Передача имела значительно меньший успех, чем предыдущая. А вскоре произошла странная вещь. Началось массовое, просто конвейерное производство мостов Главной редакцией пропаганды Центрального телевидения. И они перестали быть штучным товаром и событием в нашей общественной жизни. Буквально каждую неделю выходили телемосты с Финляндией, Великобританией, Швейцарией, Польшей, Кубой, Вьетнамом, Монголией, Афганистаном, Болгарией, Индией и т. д. Участники шоу, хоть и находились в разных странах и были совершенно разными людьми, задавали практически одни и те же вопросы. На которые получали от советских людей одинаковые, стандартные, «залитованные» ответы. Мосты перестали смотреть. На полку их положили сами зрители.

На этом можно было бы поставить точку, если бы все сказанное выше не было всего лишь прелюдией к созданию совместного с американцами фильма, который принес советскому телевидению первую в истории награду американской академии телевизионных искусств и наук «Эмми». Идея создания фильма, в отличие от телемостов и программы «Диалог», с которой и началась вся эта история, принадлежит нам.

Мы предложили американцам выбрать из аудиторий телемоста «Ленинград-Сиэтл» двух самых запомнившихся участников и пригласить их в гости друг к другу. От нас в США поехал ленинградский художник Андрей Яковлев, предложивший сделать портреты всех

участников телемоста и так страстно призывавший сделать все, чтобы дать миру шанс выжить.

А американцы предложили для поездки в СССР учителя физкультуры из Сиэтла Роберта Морроу. Во время моста он спросил у советской аудитории, есть ли у них понятие «советская мечта», по аналогии с их понятием «американская мечта». Мы снимали встречи этих замечательных людей с теми участниками телемоста, с которыми они жарко дискутировали через космос.

Но оказавшись за столами, в домах у этих людей, нашим героям не хотелось продолжать политические дискуссии. Мало того-они чувствовали неудобство, когда мы им показывали то, что они говорили и как себя вели за год до этого, при записи моста. Встретившись лицом к лицу, они обсуждали совсем другое – самые простые человеческие проблемы: о воспитании детей, о работе и отдыхе, говорили просто о жизни. И в конце фильма самым естественным образом у его героев, в независимости от того, в какой стране они находились, чем занимались и как жили, возник один и тот же вопрос, озвученный в фильме Андреем Яковлевым. Почему так получается, что обыкновенные люди, общаясь друг с другом лично, так быстро преодолевают непонимание и недоверие друг к другу?



Владимир Мукусев с наградой «Эмми» за фильм «Лицом к лицу» (1987) (в советском эфире «Ленинград-Сиэтл. Год спустя»), 2000. *Автор: Татьяна Листова-Мукусева*

И почему, когда дело доходит до проблем между странами и их руководством это понимание приходит с таким трудом. А чаще всего не приходит вовсе.

Фильм был показан по центральному телевидению в самое неудобное, «несмотрительное» дневное время, а сразу после эфира все исходные материалы обоих телемостов, рулоны с телемостами, а также фильм «Ленинград-Сиэтл. Год спустя» были по чьему-то приказу размагничены. Даже на «полке» им не нашлось места. Через какое-то время на полку отправились многие программы телевидения перестройки вместе со своими авторами. А вскоре туда отправилась и родившая их страна.

II. Возвращаясь к истокам

Людмила Сараскина

•

Лев Толстой в раннем российском кинематографе



Сараскина Людмила Ивановна – историк литературы, доктор филологических наук, главный научный сотрудник ГИИ, член Союза российских писателей. Лауреат Литературной премии «Ясная Поляна», член Международного общества Ф. М. Достоевского. Автор около 500 статей и 20 книг.

Об авторе

Сфера интересов: история русской литературы и общественной мысли XVIII—XX веков, экранизации литературной классики, проблемы современных масс-медиа.

«В годы моей молодости колоссальное влияние оказал на меня „Гамлет“ Григория Козинцева с Иннокентием Смоктуновским. Мне даже кажется, что этот фильм меня пересоздал. Позже я узнала, что один из крупнейших актеров XX века, лауреат четырех премий „Оскар“ и 40 других кинематографических наград англичанин сэр Лоуренс Оливье, игравший Гамлета в своей картине (1948), назвал русскую экранизацию лучшим киновоплощением трагедии Шекспира, которое он когда-либо видел. На презентации фильма в Лондоне сэр Лоуренс в костюме елизаветинских времен на сцене встал на колени перед Смоктуновским и передал ему свою шпагу».

Ключевые слова: #Толстой #Дранков #Чертков #Протазанов #Власть тьмы #Отец Сергей #кинематограф #Бондарчук

С тех пор как весной 1896 года французский импресарио Рауль Гюнсбург организовал первые в Москве демонстрации люмьеровских картин и вплоть до 1907 года – все русские «электротeatры» показывали только иностранные ленты. Так было в «Электрическом театре» на Красной площади в Верхних торговых рядах (сеансы – каждые полтора часа ежедневно с 2-х часов дня до 11-ти часов вечера), так было в кинотеатре «Гранд-Плезир» и «Большом Елоховском электротeatре».

Фирмы «Братья Пате», «Гомон» и «Эклер» (Франция), «Чинес» и «Амброзио» (Италия), «Нордиск» (Дания), «Вито-граф» (США) и другие ввозили в Россию тысячи короткометражных хроник и мелодрам, заполняя ими экраны страны. Русский кинозритель видел кинопродукцию всех стран мира, кроме России.¹⁵²

Перелом наступил в 1907—1908 годах, когда возникло регулярное русское кинопроизводство, когда кинодело стало областью промышленности и предпринимательства. «Электротeatры» (современные кинотеатры) начали появляться во всех уездных городах, крупных селах, рабочих поселках. Крошечные залы с несколькими десятками стульев уступили зданиям со зрительными залами на 300, 500, 800 мест, с фойе, буфетом, гардеробом. Улучшилась техника проекции и качество музыкальной иллюстрации. Изменилась продолжительность киносеансов, а с ними – возможность показывать более сложные, чем прежде, сюжеты. Из ярмарочного аттракциона кино постепенно превращалось в форму культурного досуга, которым интересовались не только городские низы, но и мелкая буржуазия, и учащаяся молодежь, и значительная часть интеллигенции.

Как утверждают историки кино, огромный поток иностранных фильмов – дешевых и разнообразных по содержанию – был главным препятствием, тормозившим возникновение отечественного кинопроизводства. А зрители все настойчивее требовали фильмов русской тематики. Спрос, как того и следовало ожидать, вызвал предложения. Осенью 1907 года фирма «Гомон» выпустила в прокат четыре документальных фильма: «Третья Государственная дума», «Смотр войскам в высочайшем присутствии в Царском Селе», «Смотр войскам в высочайшем присутствии перед Зимним Дворцом» и «Торжественная процессия крестного хода в Киеве 15 июля 1907 года».¹⁵³

Демонстрация русских кинохроник имела большой успех и принесла немалый доход предпринимателям. Первые опыты показали, что фильмы русской тематики могут быть не менее прибыльными, чем самые сенсационные заграничные боевики. Пионером в организации русского кинопроизводства стал А. О. Дранков (1886—1949), талантливый журналист, фотограф и бизнесмен, знавший толк в рекламе, – он и перехватил инициативу у иностранцев. Серия дранковских документальных фильмов открыла новый период истории кино в России – период становления русского отечественного кинопроизводства.

Премьеры короткометражек шли еженедельно, но, когда заканчивался прокат, пленку часто просто выбрасывали. Фильмы горели, вывозились из страны и просто терялись. «Первый, дореволюционный, период – самый масштабный по потерям. Это было немое кино, которое стало появляться в российском прокате с 1908 года... Серьезно хранить фильмы во всем мире начали годах в 1950-х».¹⁵⁴

Важно, кстати, заметить, что начало списка утраченных художественных дореволюционных фильмов России датируется 1907 годом. Предшествующие годы становления и функционирования кинематографа таких списков не имеют. Первой русской художественной картиной истории кино считают фильм «Борис Годунов» («Сцены из боярской жизни»)

¹⁵² См.: Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918—1934 годы. Глава 1. Кинематограф в дореволюционной России (1896—1917) // [Электронный ресурс]. URL: <http://bibliotekar.ru/kino/2.htm>

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Какие фильмы навсегда утеряны Госфильмофондом России // [Электронный ресурс]. URL: <http://nashenasledie.livejournal.com/496108.html>

по одноименной трагедии Пушкина – попытка, которую осуществила труппа летнего петербургского театра «Эден» в Петербурге, сняв на пленку свой спектакль.¹⁵⁵

Справочное издание «Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1919)» описывает триста с лишним игровых фильмов российского производства (1908—1919), целиком или во фрагментах, сохранившихся до настоящего времени в различных фильмохранилищах мира (Госфильмофонд России, Российский государственный архив кинофотодокументов, Библиотека конгресса США, Шведский киноинститут, Британский киноинститут, Французская синематека и др.)¹⁵⁶

Л. Н. Толстой перед объективом кинокамеры

Встреча Л. Н. Толстого с искусством киноэкрана состоялась тогда, когда оно уже отметило свое замечательное десятилетие и даже успело пережить несколько кризисов. Уходили в прошлое балаганные триумфы синематографа, приелись его бесконечные аттракционы, наскучили рискованные трюки, погони, драки, ограбления поездов и опасные падения с крыш высоких и очень высоких зданий. Наступала пора обратить внимание на жизненное содержание нового зрелища, на что-то в высшей степени значительное, важное, имеющее отношение к вечному и нетленному, и тем доказать обществу свою безусловную ценность.

Русский кинематограф, в его стремлении запечатлеть всероссийскую грандиозность, осознал в первую очередь все преимущества контактов с властью и стал снимать встречи монархов, первое семейство империи, Их Величеств и Их Высочеств, которые (особенно дамы), увидев себя на экране, благосклонно и милостиво отнеслись к новым изобразительным возможностям. Синематографщики (как их тогда называли), снимавшие первых лиц Империи, гордились тем, что отныне их занятия уже никак нельзя считать балаганом и трюкачеством и что новые сюжеты вызывают жадный интерес у самой широкой публики. Использовать синематограф не для улицы, не для дешевых аттракционов и балаганных театров, а для истории своей державы стало настоящей задачей энтузиастов с киноаппаратурой.

Эта задача очень скоро толкнула синематографщиков и в Ясную Поляну, где обитал бесспорный мировой гений, истинное первое лицо, хотя и не царских кровей. Толстой был первым, на ком кино решило попробовать свою силу и свой кураж. Благодаря кинематографу (телевидения еще не было) Толстой стал первым в России по-настоящему медийным, узнаваемым частным лицом, лицом с киноэкрана.

Дранков начинал свою деятельность в Петербурге и добился известности, исхитрившись снять нескольких высочайших сюжетов – за удачные фотографии Николая II он был удостоен звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества». Но сенсационный (и заслуженный) успех Дранкову, побывавшему в Лондоне, накупившему киноаппаратуру и заполучившему корреспондентское удостоверение британской ежедневной газеты «Таймс», принесла киносъемка, случившаяся 27 августа 1908 года. Дранков стал первопроходцем, запечатлевшим на пленке великого писателя в его имени.

Переговоры о возможности киносъемок в Ясной Поляне велись с Софьей Андреевной Толстой, и было достигнуто принципиальное согласие, хотя Лев Николаевич шутя заметил: «Что же мне, перекувыркнуться, что ли?». Но Софья Андреевна ответила серьезнее: «Снимайте, когда мы будем гулять, но так, чтобы мы не видели». Ее сняли с цветами (она срывает розы с куста, в руке уже небольшой букет), сняли и сыновей в саду, сняли дочь Александру Львовну – в коляске, запряженной лошадкой вороной масти: Саша едет в деревню раздавать конфеты, а босоногие деревенские ребята бегут следом, и тут же прыгает люби-

¹⁵⁵ Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. М., 1945. С. 7.

¹⁵⁶ См.: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1919). Составители: Иванова В., Мильникова В., Сквородникова С., Цивьян Ю., Янгиров Р.: М.: Новое литературное обозрение, 2002. 568 с.

мый пудель Толстых. А потом, уже под вечер, Толстого вывезли в кресле на балкон второго этажа, и он наконец достался объективу: писатель сидит в подушках, в белой подпоясанной рубашке, смотрит прямо перед собой, руки сцеплены в ладонях, над ним заботливо склонилась Софья Андреевна в кружевной накидке.

Это был первый кадр в истории кино, запечатлевший Толстого за два года до его кончины.¹⁵⁷ Выдающаяся победа начинающего документального кинематографа: Лев Толстой на экране!

Событие было настолько невероятным, что даже столичная пресса ему не поверила, полагая, что появление великого Толстого в обыденной жизни на экранах синематографических театров – подделка, что на самом деле на экране показали артиста, загримированного Толстым, при соответствующей обстановке.

Но далее таких документальных кадров было все больше: Толстой с семейством на двух экипажах выезжает из Ясной Поляны, Толстой и сопровождающие его лица на вокзале, а поезд опаздывает, и он открыт для камеры: французский кинооператор Жорж Мейер (1887—1967), работавший в России и отличившийся в съемках царской хроники, просит разрешения снимать, Лев Николаевич отказывается, но обещает не мешать, если съемка пройдет без его участия.



«Лев Толстой в Ясной поляне», 1908. Авторы: операторы Александр Дранков и Жорж Мейер

И снова возник Дранков, примчавшийся из Петербурга, чтобы снять Толстого в Крекшине, имении Черткова. Кинографщику удалось взять на камеру знаменитый проход Толстого в полном одиночестве, с палкой в правой руке: белая борода на две стороны, черная толстовка и черная же шапка-кубанка. Дранков снимал до упора, пока не столкнулся лицом к лицу с желанной «целью».

Толстой. Вы откуда? Из Москвы?

Дранков. Специально приехал из Петербурга, чтобы запечатлеть Вас, Лев Николаевич, и показать любящему Вас народу.

Толстой посмотрел на энтузиаста, ничего не сказал и пошел дальше.¹⁵⁸

Тем временем в Москве люди с киноаппаратурой сторожили момент, когда Толстой выедет из Крекшина, и дождались: Дранкову удалось, стоя на Крекшинской платформе, снять подъехавшие тарантасы с женой и дочерью Сашей, а также с друзьями, а потом выход Толстого из леса, где он пытался спрятаться от камеры Дранкова. А тот снял и носильщиков, таскавших вещи в поезд, а потом – удача! – роскошный проход по платформе Льва Николаевича под руку с Софьей Андреевной: у него палка в левой руке, на голове светлая шляпа, у нее цветы и зонт в правой руке. (Софья Андреевна, как позже выяснится, специально при-

¹⁵⁷ См.: Аннинский Л. А. Охота на Льва (Лев Николаевич Толстой и кинематограф). Серия I // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/4373400/post336403321/>

¹⁵⁸ См.: Там же.

ехала в Крекшино и уговорила мужа сняться вместе, в знак противостояния ненавистному ей Черткову).

Когда подъехали к Москве, Толстой выглянул: операторы были тут как тут, и стояла огромная толпа народу. Дранков строчил не престаивая. С Курского вокзала Москвы Толстой отбывал в Ясную Поляну, о чем в режиме «срочно!» сообщили центральные утренние газеты: это была ценнейшая информация для кинографчиков. Толстого снимали во дворе Хамовнического дома (вынос вещей, посадку в экипажи, выезд за ворота). Перед зданием Курского вокзала шумела двадцатитысячная толпа. Едва экипажи подъехали к вокзалу, раздался восторженный рев, и лошади остановились. Толстой встал и поклонился. Близко стоящие люди обнажили головы, из задних рядов раздалось громкое «Ура!». Толпа плотно стояла вокруг экипажей, так что ехать было невозможно. Тогда Чертков вышел из экипажа и двинулся вперед, рассекая толпу, за ним Лев Николаевич под руку с Софьей Андреевной, вслед остальные. Народ пропустил группу и ринулся следом. Контролеры были отброшены, в дверях началась давка, люди прыгали на перрон через окна, бежали по путям, карабкались на фонарные столбы, чтобы увидеть знаменитого писателя сверху. Когда все отъезжающие зашли в вагон, Чертков предложил Толстому («было бы хорошо!») подойти к окну и попрощаться с народом. Толстой поднялся с готовностью, подошел к окну. В толпе – рев, вверх полетели фуражки, крики: «Тише, тише, он будет говорить!»

Толпа стихла, Толстой поклонился.

«Спасибо. Не ожидал. Я счастлив. Тронут».

И заплакал.

Люди бежали вслед за уходящим поездом, наконец отстали.

Взволнованная Софья Андреевна вымолвила: «Как царей нас провожали, как царей».

Толстой ответил:

«Ну, если как царей, это не делает нам чести.»¹⁵⁹

На станции Ясенки (ныне Щекино) писатель от волнения потерял сознание.

Шел сентябрь 1909 года, оставался год до кончины автора «Войны и мира». В свете съемки на Курском вокзале, запечатлевшей моменты великой славы, почета и народной любви, ничего не стоило пресловутое отлучение Толстого от церкви, или точнее, определение церковного ведомства об отпадении писателя от православия. Кинематограф документально показал, что – несмотря на церковно-бюрократические установления – от народа, того, что толпился на Курском вокзале (и толпился бы на любом другом вокзале Российской империи) – Толстой не «отпал» и «отпасть» не мог.

Кинематограф, познакомившийся с Толстым лицом к лицу в документальной съемке, отныне настойчиво будет искать с ним и его творчеством продолжения знакомства. Эти поиски продолжаются вот уже целое столетие, и им не видно конца. А тогда молодой отечественный кинематограф – надо отдать ему должное – очень точно почувствовал, что за Толстым и его миром стоит то самое фундаментальное содержание, которое он пытался найти в жизни и которое уже не могли дать ни аттракционы, ни балаганы, ни трюковые короткометражки, ни тому подобные художества. В Толстом, в самой его феноменальной личности, в его семейной трагедии, в тех чувствах, которые он вызывал у царствующих особ, у представителей духовенства, у разночинной интеллигенции, у студенчества, у простых людей, было что-то настолько масштабное, настолько притягательное, что возможность быть хоть сколько-то причастным к его миру будоражила сознание и побуждала к действию. Толстой – как личность, как художник, как мыслитель – стал первой фигурой, которая еще при жизни примагнитила к себе кинематограф и на которой он пробовал свои творческие усилия.

¹⁵⁹ Там же.

Кстати, Дранков, снимая в Ясной Поляне, показал Толстому несколько киносюжетов. Кинематограф заинтересовал писателя как техническое средство, позволяющее воспроизводить на экране «живые фотографии», исторические события, природные ландшафты, и вполне оценил его познавательное, просветительское значение, но искусства в нем не увидел. Привезенную Дранковым экранизацию пьесы «Власть тьмы» (П. Чардынин, 1909) Толстой смотреть отказался.

В 1910 году Чертков организовал кинематографическую съемку Толстого, когда писатель гостил у своей дочери Татьяны Львовны Сухотиной в селе Кочеты. Аппарат для съемки, как вспоминал секретарь Толстого В. Ф. Булгаков, был получен от знаменитого американского изобретателя Томаса Эдисона: тот ожидал, что в благодарность ему будут присланы ленты съемки. Снимал служивший у Черткова искусный фотограф, англичанин Томас Тапсель. Лев Николаевич заснят был в саду и на террасе дома, в окружении семьи Сухотиных. Ленты действительно посланы были для проявления в Америку, но, к сожалению, оказались испорченными.

В том же году, осенью, и тоже у Сухотиных, снимал Толстого Дранков. Татьяна Львовна рассказала, что в Тульской губернии сохранились старинные русские костюмы, и предложила Дранкову их запечатлеть. Толстой поддержал идею. По его инициативе был снят старинный крестьянский обряд русской свадьбы при участии крестьян имения. На сеансах присутствовало много крестьян с детьми.¹⁶⁰

Слово секретарю Толстого Булгакову: «Что дает кинематограф дополнительно к тому, что мы знаем о Л. Н. Толстом по фотографиям, снятым Тапселем и известным под названием фотографий Черткова? Кинематограф знакомит нас с отдельными моментами жизни и деятельности Толстого. Запечатлевая его неторопливые, размеренные и по-своему изящные движения, а также позы и жесты писателя, он до известной меры раскрывает перед нами и его умудренное, глубокое внутреннее «я». Кинематограф, так или иначе, приближает Толстого к зрителю.

Чертков в записках «Свидание с Л. Н. Толстым в Кочетах» вспоминал о своем споре со Львом Николаевичем по вопросу о том, нужно ли фотографировать Толстого. Принципиальные основы этого спора остаются теми же и для снимков кинематографических.

Показав (в мае 1910) Черткову свой дневник, где им только что вычеркнуто было замечание о том, что вчерашнее позирование для фотографа ему неприятно, Лев Николаевич добавил: «Это я вычеркнул ради вас».

Чертков, организовавший фотографирование, спросил:

Чертков. Что же вам было неприятно?

Толстой. Мысль о распространении моих портретов

Чертков. А не то, что неприятно или надоело самое сниманье?

Толстой. Нет, нисколько. А то несвойственное им значение, которое придается моим портретам»

Чертков. Это понятно с вашей стороны. Но мы имеем в виду тех, кому за невозможностью видеть вас самих, дорого видеть хоть ваше изображение!

Толстой. Это только вам кажется, что такие есть. Мы с вами никогда не согласимся в этом – в том неподобающем значении, которое вы приписываете моей личности.

¹⁶⁰ См.: Вишневский В. Художественные фильмы дореволюционной России. С. 11.

У Черткова были ошибки в суждениях по разным вопросам, но надо сказать, что в данном случае мы стоим именно на его стороне, а не на стороне Л. Н. Толстого. И фото, и кино сделали большое дело, передав потомству дорогой образ писателя». ¹⁶¹

Уже через год после съемок триумфа, запечатленного на Курском вокзале Москвы, кинографщикам всех существовавших в то время киностудий придется взять на объектив скорбные сцены ухода великого человека: встречи с ним сменились прощанием. Сначала репортеры, фотографы и операторы бросились на поиски писателя, когда он тайно ушел из Ясной Поляны. Об этом событии писали все газеты, сколько их тогда было в России. Операторы появились на станции Астапово, едва только в газетах прошла весть о болезни Толстого: пресса настигла его, едва он сошел с поезда и лежал больной в доме начальника станции И. И. Озолина. Здесь, в Астапово, уже был Жорж Мейер с заданием: снимать вокзал, вывеску на вокзале с названием станции, семью Толстого, расположившуюся в вагоне, всех сколько-нибудь узнаваемых лиц, вагоны, в которых они разместились. В дом Мейера не пустили, но он, отчетливо понимая суть происходящего, снял домик, окно комнаты, за которым лежал Толстой, снял Софью Андреевну, в шубе и в платке, которая обреченно вглядывалась в это самое окно.

Потом снимал вынос гроба с телом покойного (его несли сыновья писателя) и погрузку гроба в вагон, снимал плачущую, мечущуюся вдову. Вскоре сюда прибыли и Дранков, и Ханжонков, ¹⁶² и оператор Ханжонкова снимал уже в Ясной Поляне: прибытие тела, толпы народа, лица известных писателей и общественных деятелей, море студенческих фуражек всех образцов, вынос гроба из вагона крестьянами, множество венков, огромный стяг с надписью: «Лев Николаевич Толстой. Память о твоём добре не умрет среди нас, осиротевших крестьян Ясной Поляны», могила в лесу, коленапреклоненная толпа, гроб на руках студентов.

Скорбные кадры, как ни кощунственно это может прозвучать, стали первым подлинным шедевром отечественного документального кинематографа: до сих пор они демонстрируются во всех биографических картинах о Толстом и его эпохе, делая честь предприимчивости, чутью, сообразительности и мастерству ранних кинографщиков.

Сюжет похорон Толстого пользовался у зрителей колоссальным успехом. В течение первых суток было продано несколько сотен копий. Интерес публики подогревался запретами, которые вводились ретивыми администрациями губерний (Екатеринбург, Николаев; Иваново-Вознесенск, Саратов, Вятка, Вышний Волочёк, Курск, Минск, Архангельск, Астрахань и др.); в иных местах владельцам синематографов еще до появления картины было категорически предписано ее не показывать – «соблазн».

Но те зрители, кому удалось все же посмотреть фильм «Л. Н. Толстой в Астапово», испытали подлинное потрясение.

«Москва первой могла увидеть на экране величайшую человеческую трагедию. Жутко было идти в синематограф. Можно было бояться, что разнообразнейшая публика, которая заполняет залы театра, не сможет выделить снимки астаповских событий и похорон Толстого от остальной программы и зрительный зал все время будет оставаться местом зрелищ. Но перед именем покойного учителя смолкли дурные инстинкты людей. Гробовая тишина водворилась в театре, когда аншлаг оповещал о снимке

¹⁶¹ Булгаков В. Ф. О Толстом // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.marsexx.ru/tolstoy/bulgakov-tolstoy.html>

¹⁶² Одна из первых попыток снять Л. Н. Толстого была осуществлена, по свидетельству В. Ф. Булгакова, также и кинематографическим предприятием организатора кинопромышленности А. А. Ханжонкова (1877—1945) летом 1909 года, в связи с поездкой писателя из Ясной Поляны к В. Г. Черткову, в имение Крекшино, близ станции Голицыно, под Москвой. Заснято было и последнее посещение Толстым Москвы. Съемка была несовершенная, по все же дала несколько интересных кадров.

астаповских событий и похорон. Молча снимали шапки. В некоторых театрах, по желанию публики, показывались картины из жизни великого писателя, а также инсценировки его произведений. Стояли в проходах между стульями...».¹⁶³ **«Сине-Фоно»**

Ранний кинематограф – и зарубежный, и российский – прекрасно понимал значение работы, связанной с памятью о Толстом. Так, итальянская фирма «Чинес» в анонсе к своему фильму о Толстом, выпущенному в 1911 году, писала: «И скоро весь мир увидит на полотне синематографа Льва Николаевича: как он ходил, говорил, работал, отдыхал. В этом есть что-то пророческое. Какое-то проникновение в прошлое, потому что мы видим ушедших из жизни».¹⁶⁴ Историк раннего отечественного кино С. С. Гинзбург считал, что документальные фильмы о Толстом – это драгоценнейшие кинодокументы дореволюционных лет, представляющие собой выдающуюся историко-культурную ценность.¹⁶⁵

Л. Н. Толстой о «литературе для кино»

За полгода до кончины Л. Н. принимал у себя писателя Л. Н. Андреева. Среди прочего Толстой спросил гостя о современных литературных критиках. Андреев указал на К. И. Чуковского, который «умеет и смеет касаться тем, до которых не решаются спуститься высокопоставленные критики».¹⁶⁶ Речь шла об инициативе Чуковского, поднявшего вопрос о специальной драматической литературе для кино.¹⁶⁷ Никто не мог тогда даже представить, что это такое – специальный жанр литературы для экрана «Как на образец, Андреев указал на статью Чуковского о кинематографе – этом новом „художественном“ явлении последних дней, имеющем такое громадное влияние на толпу. Имея в виду именно это влияние, Леонид Николаевич рассказал о своих впечатлениях от русского и заграничного кинематографа; упомянул о своем совете русскому кинематографисту Дранкову устроить конкурс для писателей в целях создания лучшего репертуара. Эта мысль, видимо, понравилась Льву Николаевичу, и несколько раз он возвращался к этой теме, внимательно и подробно расспрашивая».¹⁶⁸

Толстой, поначалу слушая Андреева с большой долей скептицизма, в конце концов дал себя увлечь горячим призывом: писать для кинематографа.

«Обязательно пишите, Лев Николаевич! Ваш авторитет будет иметь огромное значение. Писатели сейчас колеблются, а если начнете вы, то за вами пойдут все». Леонид Андреев

¹⁶³ См.: Сине-Фоно. 1910. №4. С. 9.

¹⁶⁴ Сине-Фоно. 1911. №9. С. 11.

¹⁶⁵ Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России. М., 1963. С. 48. Согласно справочнику В. Е. Вишневого (Документальные фильмы дореволюционной России. 1907—1916. М.: Музей кино, 1996) всего в период с 1908 по 1913 годы на экраны России фирмами А. О. Дранкова, Бр. Пате и «Эклер», Акц. о-вом Т/Д «А. Ханжонков и Ко» и другими киноорганизациями было выпущено 22 документальных фильма о Толстом. См. об этом также: Иноземцева Л. Ранние документальные фильмы о Л. Н. Толстом (1908—1913). Из опыта работы архивиста // Киноведческие записки. 1999. №43. С. 111).

¹⁶⁶ Мистер Рэй. Леонид Андреев у Л. Н. Толстого // Утро России. 1910. 29 апреля. №134. Мистер Рэй – псевдоним журналиста Савелия Семеновича Раевского. Воспоминания Л. Н. Андреева о встрече с Толстым «За полгода до смерти» см. также: Солнце России. 1910. Ноябрь. №53 (93). Перепечатано в сб.: Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2-х т. М.: Художественная литература, 1978. Т 2. С. 410—413.

¹⁶⁷ Имеется в виду книга К. И. Чуковского о кинематографе «Нат Пинкертон и современная литература» (М., 1908). Увиденные картины Чуковский называет рыночным продуктом, отражающим вкусы потребителя-мещанина. По его мнению, кинематограф как форма «визуальной беллетристики» подобен бульварной «сыщицкой» литературе, вроде историй о знаменитом сыщике Нат Пинкертоне.

¹⁶⁸ Мистер Рэй. Леонид Андреев у Л. Н. Толстого // Утро России. 1910. 29 апреля. №134.

Андреев увлеченно говорил о неограниченных возможностях вновь возникающего искусства. Он был одним из первых русских писателей, кто увидел в кинематографе новый вид искусства и предсказал ему большое будущее. Позже организовал в Петербурге на квартире драматурга Ф. Н. Фальковского встречу писателей и художников, где обсуждалась возможность их работы для кинематографа.¹⁶⁹ Недостатки кинематографа Андреев видел в крайне низком качестве киносценариев, создаваемых литераторами-ремесленниками.

«Кинематограф – наглый пришелец, авантюрист, он обкрадывает театр без толку и без разбору, и берет в общем гуле и то, что ему по плечу, и то, что ему не впору. Кинематограф еще совсем молодой человек, почти мальчик, но тем он более угрожающе может отразиться на задачах театра в будущем. Я считаю кинематограф более важным открытием, чем даже воздухоплавание, порох. Он является началом открытия новой эры, оба они, и кинематограф, и порох, являясь по виду чем-то разрушительным, в конце концов призваны сыграть величайшую роль».¹⁷⁰ **Леонид Андреев**

Толстой же, наутро после общения с Андреевым, признался ему, что думал о кинематографе всерьез.

«И ночью все просыпался и думал. Я решил написать для кинематографа. Конечно, необходимо, чтобы был чтец, как в Амстердаме, который бы передавал текст. А без текста невозможно».¹⁷¹ **Лев Толстой**

Толстой, проживи он хоть немного дольше, не уйди он из дома осенью 1910 года и не заболел в дороге, мог бы стать первым сценаристом России, положил бы начало новому жанру: «литература для кино». Он еще при жизни успел оценить преимущества и возможности нового искусства. Увидев однажды на экране собственное изображение, Лев Николаевич воскликнул:

«Ах, если бы я мог теперь видеть отца и мать так, как я вижу самого себя!...».¹⁷²

Понятно, какое значение имело бы в его сценариях СЛОВО («без текста невозможно!»)

Хотя стать сценаристом в буквальном смысле этого понятия Толстой не успел, и жанру «литература для кино» суждено было осуществиться и встать на ноги без его могучего пера, она уже и так существовала. Жизнь Толстого и его романы стали литературной основой для фильмографии кинографчиков всего мира. Вот и Андреев, энтузиаст кинематографа, предвидел рождение кинодокументалистики, которая придет на смену простой «живой фотографии». Он и сам пытался стать пионером в этой области. Пресса сообщала:

«Леонид Андреев в сотрудничестве с несколькими литераторами работает над большой вещью для кинематографа „Жизнь Л. Н. Толстого“. Работа эта основывается главным образом на автобиографических произведениях покойного писателя, а также на его письмах, свидетельствах о нем современников и близких людей».¹⁷³ **«Театр и жизнь»**

Л. Н. Толстой – кинозритель

¹⁶⁹ См.: Октябрь. 1965. №9. С. 212.

¹⁷⁰ Андреев Л. Н. Еще о «великом немом» // Кинематограф. 1915. №1. С. 4.

¹⁷¹ Мистер Рэй. Леонид Андреев у Л. Н. Толстого // Утро России. 1910. 29 апреля. №134.

¹⁷² Гольденвейзер А. Вблизи Толстого: Воспоминания. М.: Захаров, 2002. С. 111.

¹⁷³ См.: Театр и жизнь. 1913. №48. 22 июня. С. 5.

Заинтересованность Толстого в кинематографе («живой фотографии») все же сделала свое дело: не успев стать сочинителем литературы для кинематографа, он успел стать зрителем одного из кинематографических сеансов. Это случилось 20 июня 1910 года в Покровской лечебнице села Мещерского Московской губернии (ныне поселок Мещерское Чеховского района Московской области). Толстой гостил у Черткова. Отец и сын Чертковы, некоторые друзья Толстого, в том числе и молодой секретарь писателя В. Ф. Булгаков, сопровождали его при посещении лечебницы.

Процитируем фрагмент воспоминаний Булгакова: «Каков же был по содержанию и как прошел упомянутый кинематографический сеанс? Большой зал. Темные занавеси на окнах. Освещение – электрическими фонарями. В глубине зала большой экран. На скамьях для зрителей – больные: направо – мужчины, налево – женщины. Лев Николаевич с своей «свитой» и с директором лечебницы поместился в дальнем конце зала, за скамьями женщин, на стульях.

Начинается сеанс. Электричество тухнет. Шипит граммофон в качестве музыкального сопровождения. На экране мелькают, одна за другой, короткометражные картины:

«Нерон» – очень примитивно построенная и полная грубой бутафории драма.

Водопад Шафгаузен в Швейцарии – с натуры.

«Красноречие цветка» – преглупая мелодрама.

Похороны английского короля Эдуарда VII – с натуры.

«Удачная экспроприация» – комическая и тоже глупейшая картина.

Зоологический сад в Апвере – с натуры.

Картины были оценены Львом Николаевичем по достоинству. Мелодрама и экспроприация, а также «Нерон» поразили его своей глупостью и бессодержательностью. Похороны короля Эдуарда навели на мысль о том, сколько эта безумная роскошь должна была стоить. Но, между прочим, когда показано было прохождение за гробом кавалерии, впереди которой ехал командир отряда на великолепной лошади, Лев Николаевич добродушно воскликнул:

– «Вот бы мне такую лошадку!...»

Понравился ему показ зоологического сада.

– «Это – настоящий кинематограф», – говорил он, наблюдая за разворачиванием этой картины. – «Невольно подумаешь, чего только не производит природа!»

А увидев заглавие «Обезьяны», воскликнул:

– «А, обезьяны! Это забавно!...»

Обезьяны, действительно, были забавны.

Таким образом, документальные фильмы, по-видимому, в первую очередь привлекали внимание Толстого.

Впрочем, он не просмотрел и половины программы, но не потому, чтобы она ему наскучила: он заранее условился с друзьями, что не будет задерживаться в лечебнице, потому что был утомлен некоторыми предыдущими экскурсиями.

Расписавшись, по просьбе врачей, в книге почетных посетителей, Лев Николаевич покинул лечебницу. У него осталось, между прочим, впечатление, что кинематограф «растраивает больных».

– «Кинематограф быстро приедается. Да и все движения выходят в нем ненатурально».

Конечно, это было справедливо лишь по отношению к кинематографу на заре его развития.

С другой стороны, в записках А. Б. Гольденвейзера «Вблизи Толстого» значится, что, по мнению Льва Николаевича, кинематографом «можно было бы воспользоваться с хорошей

целью». В некоторых случаях, по словам Толстого, кинематограф мог бы быть «полезнее книги».¹⁷⁴

По свидетельству ближайших сотрудников Толстого, он был горячим сторонником документального кино. Н. Н. Гусев, бывший секретарь писателя, приводит следующее замечание Льва Николаевича: «Необходимо, чтобы синематограф запечатлевал русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь должна при этом воспроизводиться так, как она есть, не следует гоняться за выдуманными сюжетами». «В особенности же, – продолжает Гусев, – Лев Николаевич был увлечен общедоступностью кинематографа: «Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов».

Первая биографическая драма

Очень скоро после кончины Толстого вступил в игру «с хорошей целью» художественный кинематограф. Речь пойдет о короткометражной (800 м., 31 мин.) картине Якова Протазанова и Елизаветы Тиман в жанре биографической драмы «Уход великого старца» (1912), где Л. Н. Толстого в роковой момент его жизни сыграл Владимир Шатерников (1884—1914), актер, закончивший Московское филармоническое училище, служивший с 1901 года в Московском Художественном театре и успевший сняться в нескольких короткометражных фильмах («Бахчисарайский фонтан», режиссер Я. Протазанов, 1909; «Каширская тишина», режиссер В. Кривцов, 1911; «Песня каторжанина», режиссер Я. Протазанов, 1911). Фильмы не сохранились.

Я. А. Протазанов (1881—1945), сын купца, имевший за плечами только коммерческое училище, несколько лет жизни в Европе и быстро менявшиеся профессии, прибился в 1906 году к московской кинофирме «Глория» в качестве помощника режиссера и вскоре стал сам снимать фильмы (всего их за 34 года работы будет 114). О первых картинах («Песня каторжанина», «Песнь о вещем Олеге», «Анфиса») критика того времени писала с сочувствием. Так, в связи с «Песней о вещем Олеге», отмечались присущая пушкинскому стиху тональность, любовное отношение к русской истории, мастерство в сцене смерти Олега, снятой против солнца, выразительный поэтический пейзаж с залитыми светом березками.

Изучая фильмографию Протазанова, начинаешь понимать, почему молодой и малоопытный режиссер пошел по пути, по которому пошли первопроходцы-документалисты: только прикасаясь к великим именам русских писателей можно было сделать себе имя. Этот путь был открыт Дранковым, Мейером, Ханжонковым: Толстой – его судьба, его герои, его сочинения.

Работа Протазанова была уникальна по многим критериям. Впервые осуществлялась попытка осмыслить личную трагедию великого русского писателя, которая была свежей травмой, даже раной и российского общества, и русского читателя, и семьи автора «Войны и мира». Впервые был взят за основу жанр биографической драмы, отнесенной к личности огромной национальной, если не сказать мировой, величины. Впервые биографическая драма недавно ушедшего (всего два года назад!) писателя рассматривалась в присутствии, «на глазах», его вдовы, сыновей и дочерей, соратников-толстовцев. Впервые в картине артисты (американка Мюриэль Хардинг, выступавшая под псевдонимом Ольги Волковой, исполнила роль Толстой; Елизавета Тиман, второй режиссер картины, снялась в роли дочери писателя Александры Львовны Толстой; Михаил Тамаров¹⁷⁵ – В. Г. Чертков) играли таких исторических персонажей, которые продолжали жить и находились в здравии¹⁷⁶ и могли

¹⁷⁴ Булгаков В. Ф. О Толстом // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.marsex.ru/tolstoy/bulgakov-tolstoy.html>

¹⁷⁵ Актер Михаил Тамаров – будущий исполнитель роли Алексея Вронского в картине В. Гардина «Анна Каренина» (1914).

¹⁷⁶ Софья Андреевна Толстая, вдова писателя, прожила после его ухода еще девять лет и умерла в возрасте 75 лет в 1919 году. Владимир Григорьевич Чертков, лидер толстовства как общественного движения, близкий друг Л. Н. Толстого,

высказать свои суждения по поводу концепции картины, ее содержания, сюжетных ходов и трактовки образов.

«Не ищите в этой ленте никаких модных теперь трюков, ни бьющего на нервы сюжета. Здесь сама простота как в сюжете, так и в действии, но самая простота того, что происходит на экране, уже есть мировая трагедия и вызывает в зрителе тихие, но горячие слезы, заполняет душу чем-то теплым, но вместе с тем кратким, ясным...».¹⁷⁷ **«Сине-Фоно»**

Нам неизвестно, консультировались ли режиссеры с кем-либо из семьи или ближнего круга Толстого, с его будущими биографами, а также с кем-либо из участников драмы – с С. А. Толстой, А. Л. Толстой, Чертковым. А ведь именно эти трое (и еще его яснополянский доктор, простые мужики и бабы) окружали Толстого незадолго и в момент его ухода из дома и кончины. Совершенно очевидно, однако, что в картине преобладает одна точка зрения на события, одна жесткая, в сущности «чертковская» концепция бегства Толстого из Ясной Поляны.

Обратимся к фактуре картины, которая, к счастью, сохранилась.¹⁷⁸ Немая, черно-белая игровая лента нагружена титрами, которые направляют действие и комментируют его. Первая сцена открывается титром: «Л. Толстой и „главный“ толстовец Чертков». Друзья прогуливаются по аллеям яснополянского парка и о чем-то оживленно беседуют. К ним, сообщает следующая надпись, приходят трое мужиков с просьбой уступить им земли, и в фильме эта сцена выглядит весьма выразительно: крестьяне снимают перед баринном шапки, машут руками и что-то бурно обсуждают.

– «Гони вон, – гневно реагирует Софья Андреевна на просьбу мужиков, – я не могу позволить разорять семью». (титр)

Лицо ее искажено, она полна решимости осуществить задуманное. Ей пытаются что-то объяснить и дочь, Александра Львовна, и муж, Лев Николаевич, и Чертков, но она сурова и непреклонна. Обескураженный и опечаленный Толстой выходит к крестьянам.

– «Не хозяин я, – с виноватым видом объясняет Толстой мужикам решение жены. – Земля принадлежит графине». (титр)

Крестьяне вроде и понимают, кланяются, сочувствуют барину, отходят, совещаются между собой, затем вынимают кошелек и начинают отсчитывать бумажки. К ним возвращается Толстой.

– «Отдайте, барин, деньги графине». (титр)

Толстой смущается, отнекивается, но деньги (стопку купюр) берет, пересчитывает, слюнявя палец, и уносит в дом.

– «Когда просят уступки – так не хозяин. А когда деньги дают – берет...» (титр), – судачат крестьяне и в сердцах уходят восвояси.

Толстому мучительно неприятна вся эта сцена, но он виновато приносит деньги графине, а та алчно выхватывает купюры из рук мужа, пересчитывает и прячет в ридикюль. Толстой пытается что-то объяснить жене, стоит перед ней на коленях, плачет, умоляет...

Следующая сцена (Толстой и Чертков) должна раскрыть истинные чувства писателя. Надпись сообщает смысл переживаемого:

редактор и издатель его произведений, прожил после ухода Толстого еще 26 лет и скончался в 1936 году. Александра Львовна Толстая, младшая дочь и секретарь Толстого, автор воспоминаний об отце, основательница и первый руководитель музея в Ясной Поляне и Толстовского Фонда, умерла в возрасте 95-ти лет в 1979 году.

¹⁷⁷ Сине-Фоно. 1912, №2. С. 27.

¹⁷⁸ См.: Уход великого старца. Жизнь Л. Н. Толстого. 1912. Из собрания Госфильмофонда // [Электронный ресурс]. URL: <http://su0.ru/SrN8>

– «Всё мучительнее и мучительнее: неправда безумной роскоши среди недолжной нищеты, нужды...».

Чертков понимает своего друга как никто и намерен разделить с ним его тайный план. Оседлана лошадь, Толстой собирается куда-то ехать верхом, но Софья Андреевна, предчувствуя недоброе, прибегает к крыльцу и умоляет мужа остаться. Мольбы, однако, не подействовали.

Титр сообщает:

– «В тайне от Софьи Андреевны. Составление завещания.».

На опушке леса Толстой, сидя на пеньке, подписывает документ: с ним Чертков и еще трое свидетелей; один из них все время оглядывается – как бы тайна не была раскрыта. Затем все присутствующие расписываются как свидетели. Содержание завещания может взорвать мир в семье.

Титр: «Доходы от моих книг пусть пойдут на общую пользу. Редактором и издателем всех моих сочинений назначаю Черткова».

Заговорщики пожимают друг другу руки и расходятся. В кабинете Толстой передает рукопись нового сочинения Черткову. Входит Софья Андреевна, целует мужа в лоб, однако, увидев Черткова с исписанными листами, пытается вырвать их, показывая жестами, что все написанное Толстым принадлежит ей и никому больше. Расстроенного и огорченного писателя утешает дочь.

И вот кульминация семейного разлада, ставшего, по версии картины, причиной тяжелых последствий для Толстого и его близких. К писателю обратилась молодая крестьянка-вдова с маленькой дочерью, из бедных, с просьбой разрешить ей собирать хворост в лесу. Толстой приласкал девочку и, разумеется, разрешил. Но не тут-то было. Титр сообщает: «Нанятые Софьей Андреевной горцы охраняют лес». Происходит безобразная, жестокая сцена: на глазах ребенка к вдове подъезжает верхом на лошади горец в белой черкеске и, спешившись, хватает женщину за плечи и начинает стегать ее вожжами куда ни попадя, а затем, продолжая стегать, волоком тащит к дому. Расправа длилась бы дольше, но тут появляется Толстой и буквально вырывает женщину из рук озверевшего охранника. Крестьянка на коленях умоляет Толстого спасти ее. Он зовет на помощь дочь: – «Сашенька, поди сюда, помоги мне». (титр). Появляется Александра Львовна и домашний доктор, они вытирают вдове лицо, бинтуют голову.

Надпись: «Мрачное состояние духа писателя перед совершившейся трагедией» – вполне красноречива. Толстой в отчаянии. Он мечется по кабинету и его намерения более чем ясны. Найдя веревку, он скручивает из нее петлю, привязывает ее к потолочному крюку и садится писать предсмертную записку. Закончив, вдруг видит перед собой любимую сестру Марию Николаевну, монахиню, которая будто бы появилась здесь, чтобы удержать брата от рокового шага. Она (видение) умоляет его оставить задуманное, ссылается на высшие силы. Мольбы действуют, Толстой пребывает в прострации, но живой. С потолка свисает петля, которую видит его дочь, – повинувшись дурному предчувствию, она пришла проведать отца. Саша и укоряет, и умоляет, и окончательно отговаривает отца от самоубийства. Принято совместное решение покинуть усадьбу навсегда.

Надпись свидетельствует: «Душевный перелом и уход из Ясной Поляны». Александра Львовна и домашний доктор сами собрали Льва Николаевича, и в коляске, вместе с доктором и кучером, Толстой выезжает предрассветным осенним утром из имения. На выезде коляска остановилась, беженец привстал, оглянулся, осмотрелся, попрощался, и путники двинулись дальше.

Тем временем Софья Андреевна обнаруживает отсутствие мужа в доме. Дочь подает ей записку: «Делаю то, что обыкновенно делает старик моего возраста: уходит из мирской жизни, чтобы жить в уединении, в тиши». В истерике она рвет записку мужа и швыряет ее

на пол, затем, ломая руки, в ночном пеньюаре выбегает из дома. Два титра сопровождают ее хаотичные движения: «Симулирование Софьей Андреевной самоубийства» и пресловутое «Графиня с переменившимся лицом бежит к пруду». ¹⁷⁹ За ней бегут домашние и обнаруживают ее на берегу, у самой воды, где она, упав в обморок, едва намочила ноги. Дочь и прислуга ее поднимают и ведут в дом. Попытка не удалась.

А Толстой едет из Ясной Поляны в Шамордин монастырь, к сестре Марии Николаевне. Он исповедуется перед ней – рассказывает о своей школе, о занятиях с крестьянскими ребятами, о том, как ловко и с какой радостью брался сапожничать, ходил на пастбище и пас коров, и о том, как тяжело ему жить дома, среди чуждой семьи, которая не хочет его понять.

Приезжает Александра Львовна, и они с отцом пускаются в путь, в неизвестность. Титр сообщает грустную новость: «31 октября 1910 года тяжело больной Толстой нашел приют у начальника станции Астапово». Следом приезжает Софья Андреевна, приходит к дому, куда ее не пускают, и заглядывает в окно (такой документальный кадр, снятый Ж. Мейером, уже существовал). Кадр скорбный и щемящий, тем более, что у постели Толстого – плачущая дочь и доктора, которые беспомощно разводят руками: сделать уже ничего нельзя. «Вот и конец! И ничего!» – произносит умирающий Толстой (титр).

Вбежавшая в комнату, где лежит Лев Николаевич, Софья Андреевна застаёт его при последнем издыхании: едва приподнявшись на подушке и погладив ей волосы, он опускается на постель замертво.

В картине был показан и документальный кадр: Толстой на смертном одре – в той самой комнате, в доме начальника станции Астапово. Картина заканчивается символично: черные клочья туч и среди них Некто величественный, в белых одеждах, раскрывает объятия Своему сыну, и тот склоняется Отцу на грудь. Конец.

Фильм, несомненно, должен был произвести сильное впечатление. Тем более что он оказался первым «полочным» фильмом в истории русского кино: семья Толстого запретила картину для публичных просмотров на всей территории Российской империи. Хроника последних дней жизни писателя, снятая в формате как бы документального кино, наделала много шума при выходе фильма. Запрет семьи был более чем понятен: главной виновницей семейной трагедии выступала, причем в самой резкой и нелюбимой форме, вдова писателя, мать его тринадцати детей, Софья Андреевна Толстая. Фильм звучал как обвинение хозяйки Ясной Поляны в жестокости по отношению к своим крестьянам, в чрезмерной жадности, алчности и корысти. По фильму, это она и только она, жена великого писателя, довела своего мужа до трагического исхода.

Перед зрителем столетней давности, равно как и перед современным зрителем, закономерно встают вопросы: насколько соответствовала реальности показанная в фильме картина семейного разлада, насколько создатели ленты были точны в целом и частном. Есть и другие вопросы: имеет ли право художественная лента вторгаться в частную жизнь – судить-рядить о живых людях, выносить им моральный приговор, вставать на какую-то одну сторону их семейного конфликта. «Уход великого старца» стал первым фильмом Протазанова в жанре биографической драмы, первым же в освоении материала, связанного с жизнью и творчеством Толстого – будут еще немые «Дьявол» (1914), «Война и мир» (1915), «Семейное счастье» (1916), «Отец Сергей» (1918). Сохранился только «Отец Сергей», который и поныне

¹⁷⁹ Эта надпись спустя десять лет будет использована в романе И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» для текста телеграммы, которую получит подпольный миллионер А. И. Корейко; вместе с абсурдными телеграммами «от Братьев Карамазовых» («грузите апельсины бочках») анонимный отправитель (Остап Бендер) попытается смутить и запугать скромного служащего «Геркулеса», скрывающего от государства свой миллион (Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М.: ГИХЛ, 1959. С. 423).

считается шедевром Протазанова (из сотни фильмов, немых и звуковых, сделанных Протазановым-режиссером, немых сохранились считанные единицы).¹⁸⁰



Лев Толстой (Владимир Шатерников), «Уход великого старца», 1912. Авторы: режиссеры Яков Протазанов и Елизавета Тиман; сценарист Исаак Тенеромо

Нет сомнения, что «Уход великого старца» снимался без оглядки – и на цензуру, и на семью Толстого, и на общественное мнение; конструировался бесстрашно и, скорее всего, был рассчитан на скандал и общественное негодование. Фильм был, как уже мы отметили, запрещен к показу в Российской империи, но нельзя не сказать о его верности фактуре по многим позициям. Приведем обширный фрагмент из книги П. И. Бирюкова, первого биографа Толстого, свидетеля яснополянской жизни тех роковых лет:

«Утром 30 июля [1910] я со своей семьей приехал в Ясную Поляну и прогостил там шесть дней. Я застал в Ясной Поляне ужасную атмосферу... Время было тяжелое. С. А. в истерических припадках безумной ревности мучила Л. Н-ча. Предметом ревности был Чертков. Основанием для ревности было возрастающее, как ей казалось, влияние Черткова на Л. Н-ча. А так как все предполагали, что влияние Черткова должно принести и материальные невыгоды для семьи, то это влияние вызывало во многих членах семьи чувство враждебное к Черткову, близкое к ненависти, хотя и в разной степени. И у С. А. эта ненависть достигла высшей степени и приняла болезненную, безумную форму. Всякому приезжему, с разной степенью подробностей, С. А. жаловалась на свое бедственное положение и с цинической откровенностью рассказывала о всех перипетиях своей ревности, о всех фактах; большею частью существовавших лишь в ее воображении, которые, по ее мнению, оправдывали ее ревность...

В это время, т. е. осенью 1910 года, эта враждебность проявлялась с особенною страстною, болезненною силою. С. А. встретила меня с семьей с особенным радушием, как будто она искала во мне союзника в своей борьбе против Л. Н-ча, Алекс <андры> Льв <овны> и Черткова. Надежду на это давало ей то некоторое сочувствие к ее действительно трудному положению, которое она заметила во мне и которое я выказывал ей раньше. А также то иногда критическое отношение, которое во мне проявлялось по отношению к моему другу Черткову, которого я безмерно уважал и искренно любил, но иногда расходился с ним в применении наших однородных мыслей. Мне

¹⁸⁰ Н. М. Зоркая так описывает реакцию зрителей на «Отца Сергия»: «По словам очевидцев, это был подлинный шок. Когда зажгли свет, несколько мгновений публика молчала и потом разразилась тем, что называют бурей аплодисментов. Это был своего рода результат десятилетней работы русского кинематографа над фильмом-экранизацией. И при сравнении „Отца Сергия“ с первыми простодушными фильмами-лубками и добросовестными иллюстрациями вырисовывается творческий итог той школы классической литературы, которую в кратчайший срок успело пройти русское кино» (Зоркая Н. М. Русская школа экранизации: Серебряные девятьсот десятые // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.portal-slovo.ru/art/35958.php?PRINT=Y>).

было жалко видеть, как он, казалось мне, подчинял себе Л. Н-ча, заставляя его иногда совершать поступки, как будто несогласные с его образом мыслей. Л. Н-ч, искренно любивший Черткова, казалось мне, тяготился этой опекой, но подчинялся ей безусловно, так как она совершалась во имя самых дорогих ему принципов. Быть может, этим моим отношением к Черткову руководило и дурное чувство ревности ко Л. Н-чу.

Обитатели Ясной Поляны переживали тогда тяжелое время. Приезжие туда получали впечатление какой-то борьбы двух партий; одна, во главе которой стоял Чертков, имела в Ясной Поляне своих приверженцев в лице Александры Львовны и Варвары Михайловны [В. М. Феокритова – подруга Александры Львовны, машинистка], и другая партия – С. А. и ее сыновей. Татьяна Львовна, мало бывавшая в Ясной, стояла несколько в стороне и могла бы быть хорошей посредницей между ними, если бы обстоятельства этому благоприятствовали. Я также не примыкал всецело ни к той, ни к другой партии, так как ясно сознавал неправоту обеих. А так как обе партии считали меня близким себе человеком, то мое неполное сочувствие их поведению объясняли моей неискренностью, двуличием, желанием получить что-то с обеих сторон, и это доставляло мне много страданий и оскорблений, которые я старался молча переносить, будучи уверен, что мною руководит любовь к истине.

Мой приезд оживил надежды обеих партий; во мне надеялись видеть посредника-миротворца. Но я не оправдал их ожиданий, и, кажется, с моим приездом борьба еще обострилась, так как я внес в нее еще свой, личный элемент.

Лев Николаевич, конечно, стоял выше этой борьбы и, будучи духовно, идейно на стороне Черткова, сознавал в то же время ясно свои обязанности к Софье Андреевне, старался смягчить проявления ее болезненной страсти и нередко проявлял к ней нежность и заботливость. К сожалению, в окружающих его людях он не встречал поддержки этому любовному настроению.

Таково было положение, когда я приехал в Ясную. С. А. очень этому обрадовалась и на другой же день зазвала меня к себе в комнату и в почти часовой беседе излила мне всю свою наболевшую душу. Трудно, конечно, передать эту беседу: это был страстный вопль, призыв на помощь, отчаянный, безнадежный призыв, так как она сама чувствовала, что я лично ничего не мог сделать. Она заявила мне, что очень несчастна, что Чертков отнял у нее Л. Н-ча.

Невозможно передать содержание всего этого безумного бреда. Возражать было, конечно, нельзя. А молчание казалось ей согласием. Интерес, который я проявил к новым сведениям, сообщенным мне ею, дававшим мне как биографу новый психологический материал, показался ей некоторого рода сочувствием или одобрением с моей стороны.

Она читала мне письмо Л. Н-ча к ней, написанное в июле [1910] и представляющее некоторую попытку установить *modus vivendi* при настоящих тяжелых обстоятельствах. И много еще другого говорила она при том, чего я уже не припомню. Когда она кончила весь свой рассказ, она заключила его таким вопросом: «Понимаете ли вы меня?» Я ответил искренно: «Да, понимаю». «И не осуждаете?» – спросила она уже смелее. «И не осуждаю», – ответил я, отчасти подкупленный страстностью

ее изложения, отчасти сознавая невозможность какого-либо логического возражения, так как передо мной был, очевидно, человек, одержимый болезненной манией. Этого моего отношения было достаточно для того, чтобы счесть меня вполне солидарным со всеми ее бреднями».¹⁸¹

Читая строки книги первого биографа Толстого, лучше понимаешь сущность скандального эффекта картины «Уход великого старца»: биограф П. И. Бирюков не примыкал всецело ни к той, ни к другой партии, так как ясно сознавал неправоту обеих.

А вот свидетельство секретаря Толстого В. Ф. Булгакова:

«30 июля 1910 года, за три месяца и одну неделю до смерти, Л. Н. Толстой вносит в «Дневник для одного себя» простые и ясные слова, которых «чертковцам» не удастся выжечь и каленым железом: «Чертков вовлек меня в борьбу, и борьба эта очень и тяжела, и противна мне». И что же? Оказывается, еще в 1906 году Толстой заявил то же самое и почти в тех же словах и при том – в письме своему другу: «Мне чувствуется втягивание меня в неприязненность, в делание чего-то, что может вызвать зло».

Характерно также: Толстой отмечает в письме 1904 года, что ему будто бы не неприятно, что «дело идет о его смерти», т. е., что ведутся разговоры и строятся планы о том, кто сменит его на посту хозяина всех его бумаг. Будь Чертков хоть немного более чутким и, если можно так выразиться, «незаинтересованным» лично человеком, он и в этой фразе почувствовал бы деликатный намек на неловкость постоянно поднимать вопрос о том, как он, Чертков, будет распоряжаться делами писателя после его смерти. Но кажется, что для сообщения о причиняемой Льву Николаевичу неприятности ближайший друг его, увлеченный блестящими издательскими перспективами, был глух и нем. Чертков был непреложно убежден, что он переживет Толстого, и снова и снова смело говорил с ним о том, как он будет распоряжаться его писаниями после его смерти.

Недоразумения продолжались. В 1909 г. Толстой опять писал Черткову:

«Получил, милый друг, ваше разочаровавшее меня во всех отношениях письмо... Разочаровало и даже неприятно было о моих писаньях до от какого-то года. Провались все эти писанья к дьяволу, только бы не вызывали они недобрых чувств».¹⁸²

Режиссер картины Протазанов, при всем своем большом таланте и тонком художественном чутье примкнул к партии Черткова всецело, не осознавая ее даже и частичной неправоты. Толстой понимал свои обязанности по отношению к Софье Андреевне, старался смягчить проявления ее болезненной страсти (доктора даже ставили ей диагноз «паранойя») и нередко проявлял к ней нежность и заботливость. «К сожалению, в окружающих его людях он не встречал поддержки этому любовному настроению», – пишет биограф, то же самое можно сказать и в связи с настроением картины: слишком прямолинейно показано поведение Софьи Андреевны, слишком категорично выстраивается линия противостояния в семье Толстых.

«Особая осторожность заставляет меня воздержаться от оценки некоторых фактов, и я ограничусь последовательным изложением того, что известно мне, предоставляя читателю делать свои заключения и оценки. Торопиться с этим не надо. Время отсеет правду»,¹⁸³ –

¹⁸¹ Бирюков П. И. Биография Л. Н. Толстого: В 4 т. М.: Алгоритм, 200. Т. 4 // [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/b/birjukow_p_i/text_1922_tolstoy06.shtml

¹⁸² Булгаков В. Ф. О Толстом // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.marsexx.ru/tolstoy/bulgakov-tolstoy.html>

¹⁸³ Там же.

писал Бирюков в финальных главах книги; Протазанов такой осторожности проявить не захотел. Напротив, преследуя, быть может, интересы кинематографа и заботясь о выразительности киноязыка (острая коллизия, ярко выраженный семейный конфликт), режиссер ужесточает картину событий, нанизывает специальные «горячие» эпизоды: невероятная грубость хозяйки имения к мужикам, пришедших просить землю, алчность к деньгам, отчасти даже лицемерие самого Толстого, не брезгующего мужицкими рублями, свирепость наемных горцев, охраняющих по приказу хозяйки лес, избиение вдовы. Все это рисует Софью Андреевну как женщину жестокую и беспощадную к «малым сим». Неважно, что ни один из первых биографов Толстого или членов его семьи не наблюдал подобных сцен. Фильм хотел вызвать однозначное отношение к участникам семейной трагедии, потому он вписывает в хронику драмы те штрихи и оттенки, которые служат заданной цели.

Меж тем в книге «Моя жизнь» Софья Андреевна писала:

«Он ждал от меня, бедный, милый муж мой, того духовного единения, которое было почти невозможно при моей материальной жизни и заботах, от которых уйти было невозможно и некуда. Я не сумела бы разделить его духовную жизнь на словах, а провести ее в жизнь, сломить ее, волоча за собой целую большую семью, было невысказано, да и непосильно».¹⁸⁴

Фильм «Уход великого старца» слышит как бы только одну сторону и совершенно глух к другой. А ведь Софье Андреевне, матери тринадцати детей, пятеро из которых умерли в детстве, предстояло горестно пережить мужа, похоронить взрослого сына, девять лет вдовствовать в яснополянском доме, застать революцию и Гражданскую войну, когда этот дом был освещен единственной керосиновой лампой и когда, фактически голодая, она должна была подбирать оставшийся на полях картофель, довольствоваться темными макаронами и цикорным кофе. Кроме того, вдова Толстого сделала все от нее зависящее, чтобы сохранить дом и усадьбу от разорения и не допустить ее продажу в частные руки. Из «Яснополянских записок» врача семьи Толстого Д. П. Маковицкого известно, что той роковой осенью, едва выехав из Ясной Поляны, по дороге к станции Толстой сказал после долгого молчания: «Что теперь Софья Андреевна, жалко ее».¹⁸⁵ У него не было ожесточения к жене, не было желания осудить ее. И всю последнюю неделю жизни мысль о ней тревожила Толстого. Дежурившая возле отца в последний день его жизни дочь Татьяна Львовна вспоминала, как он, подзвав ее, сказал: «Многое падает на Соню. Мы плохо распорядились». Сказав это, он потерял сознание.

Владимир Шатерников мастерски передал образ писателя, его походку, манеру держаться и разговаривать. Сыновья Толстого, смотревшие картину, не могли отличить Толстого-Шатерникова от самого Толстого. (Для создания портретного сходства был приглашен скульптор Иван Кавалеридзе. Он лепил из гуммоза надбровные дуги, мышцы лица, а опытный гример прилаживал все это на лицо актера. Гримирование длилось долго, но сходство получалось поразительное.)

Об «Уходе великого старца», первой в России кинобиографии, касающейся самого трагического эпизода жизни Толстого, можно сказать так: в этой картине много правды,

¹⁸⁴ Толстая С. А. Моя жизнь // [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/october/1998/9/tolst.html>

¹⁸⁵ Близкий друг Д. П. Маковицкого Н. Н. Гусев во вступительной статье к «Яснополянским запискам» пишет о них так: «В правом кармане его пиджака всегда лежали листки толстой бумаги, на которой он незаметно для других и для самого Льва Николаевича записывал карандашом одному ему понятными знаками слова великого человека. Когда же все расходились спать, Душан Петрович, после длинного рабочего дня, вместо сна, садился за переписывание в тетрадь всего того, что случилось и было сказано в Ясной Поляне за истекший день, часто засиживаясь до двух, трех и четырех часов. „За первые два года моей жизни в Ясной Поляне, я, может быть, только пять или шесть раз лег раньше 12-ти часов“, – говорил он мне. А в восемь он был уже на ногах и в девять начинал прием больных в амбулатории» (Маковицкий Д. Яснополянские записки. Вып. I. М.: Задруга, 1922. С. 9).

но далеко не вся правда. А значит правда, которая перемешана с нарочитым вымыслом, искажает жизнь и уход из жизни великого человека.

Картина, как уже было сказано, не увидела света. Законченную ленту показали цензору и семье писателя, но по настоянию Софьи Андреевны, фильм был запрещен к показу. Другие члены семьи настаивали на снятии с него запрещения при условии, что будут вырезаны отдельные кадры – например, сцены покушения Толстого на самоубийство. Слухи о законченной картине и ее запрете проникли в прессу, был поднят шум, раздавались голоса как «за» показ картины, так и «против» него. Мотивы запрета (оскорбительный тон в отношении вдовы, клевета на нее и на других участников драмы) были более или менее понятны, но вот что писала, например, газета «Утро России»:

«Протестовать против того, чтобы интимная жизнь Льва Николаевича сделалась достоянием общества, как раз менее всех имеет право Толстая, та самая Толстая, которая собственноручно продала одной газете свои воспоминания об интимнейших подробностях своей жизни с Львом Николаевичем, воспоминания, посвященные 50-летию их свадьбы».¹⁸⁶

Права на показ фильма, запрещенного в России, выкупила ростовская прокатная фирма за 40 тысяч рублей. Его стали широко показывать за рубежом; весь дубляж сводился только к переводу титров, коммерческая выгода была обеспечена.

И все же при всех своих прямолинейностях и категоричностях история, рассказанная в «Уходе великого старца», сделала главное дело.

Первое: она погрузила зрителя в мир сложных судеб и трагических семейных конфликтов русской литературной семьи и показала важность биографической составляющей при изучении личности писателя.

Второе: она заразила читателей важнейшей культурной проблематикой – связанной как с экранизациями, так и с биографическим жанром в кино: проблемой верности первоисточнику, проблемой границы интерпретации, проблемой дозволенного и недозволенного в искусстве.

Третье: она поставила вопрос о временной дистанции: как скоро после ухода человека, ухода трагического, осложненного тяжелыми семейными обстоятельствами, художественный кинематограф может вторгаться в жизнь семьи ушедшего, его детей, родных и близких. Сколько должно пройти времени – 25, 50, 70 лет, прежде чем кинокамера обнаружит свое настойчивое присутствие в домах и жизнях интересующих ее реальных людей? Подчеркну особо: именно камера художественного кинематографа, который – по определению – имеет право на вымысел и фантазию.

Четвертое: она озадачила кинематограф вопросом – позволено ли ему в целях большей выразительности и ради большего эффекта сочинять «отягчающие» или «облегчительные» эпизоды, которых не было в жизни его биографических героев, но которые нужны ему для пущей занимательности и напряженности?

Пятое: она вынудила художественный (да, пожалуй, и документальный) кинематограф задуматься – как при вторжении камеры в тайны семьи обстоит дело с правами этой семьи на свою неприкосновенность и с возможностями этой семьи на защиту своей неприкосновенности?

Наконец, шестое: она выдвинула на первый план принципы деликатности, тактичности, тонкости, осторожности, с которыми обязательно должен подходить художественный кинематограф к «живому» материалу.

¹⁸⁶ См.: Утро России. 1912. №261; Сине-Фоно. 1912. №6. С. 22.

Вал экранизации русской классики. «Власть тьмы»

Спустя год, в 1913-м, Шатерников еще раз сыграл в немом биографическом короткометражном (715 м.) фильме Протазанова – «Как хороши, как свежи были розы». Фильм был посвящен И. С. Тургеневу и приурочен к 30-летию со дня его смерти. В кинобиографии Тургенева ряд сцен шли последовательно: детские впечатления писателя, первая любовь, встреча с Полиной Виардо, встреча с Некрасовым, ссора с Толстым, прощание с Россией, предсмертное письмо к Толстому и смерть. По мнению критики, «повседневная жизнь наших великих художников еще мало изучена и бедна деталями, но и такая она производит сильное впечатление».¹⁸⁷

Хочется поверить безымянному критику на слово – фильм о Тургеневе не сохранился, информации о нем, фотографий, высказываний очевидцев, зрителей и рецензентов найти не удалось. Можно лишь заметить, что биографический жанр на какое-то время был отодвинут на задний план и достался далекой перспективе.

В течение пяти лет, с 1909 по 1914 годы экранизируются почти все пьесы, которые шли в это время на столичных сценах: «Власть тьмы», «Первый винокур, или «Как чертенок краюшку заслужил» и «Живой труп» Л. Н. Толстого, лермонтовский «Маскарад», «Смерть Ивана Грозного» и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «На бойком месте», «Беспреданница», «Бедность не порок», «Гроза» и другие пьесы А. Н. Островского, «Женитьба» Н. В. Гоголя, «Нахлебники» И. С. Тургенева, «Анфиса» и «Дни нашей жизни» Л. Н. Андреева.

Экранизируются также либретто популярных опер и балетов: «Русалки», «Евгения Онегина», «Пиковой дамы», «Демона», «Дубровского», «Жизни за царя», «Мазепы», «Вражьей силы», оперетты «Наталка-Полтавка», балета «Коппелия».

Поскольку число спектаклей, из которых можно было заимствовать готовые сцены для кино постановок, оказалось ограниченным, пришлось параллельно с экранизацией драматических произведений заняться переложением для экрана произведений других литературных жанров.

Прежде всего широко использовались классики русской литературы. Экранизируются: Пушкин («Цыгане», «Кавказский пленник», «Братья разбойники», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Песня о вещем Олеге», «Домик в Коломне»), Лермонтов («Бела», «Боярин Орша», «Песня про купца Калашникова», «Вадим»), Гоголь («Мертвые души», «Тарас Бульба», «Страшная месть», «Ночь под Рождество», «Вий»), Л. Толстой («Анна Каренина», «Крейцерова соната», «Фальшивый купон», «От ней все качества»), Достоевский («Преступление и наказание», «Идиот»), Гончаров («Обрыв»), Чехов («Палата №6», «Драма на охоте», «Роман с контрабасом»), Некрасов («Коробейники», «Лихач Кудрявич»), Шевченко («Катерина») и многие другие. Некоторые произведения были экранизированы двумя фирмами: «Тарас Бульба» – Дранковым и Пате; «Обрыв» – Ханжонковым и фирмой «Дранков и Талдыкин»; «Сказка о рыбаке и рыбке» – Пате и Ханжонковым.¹⁸⁸

«За какие-нибудь 8—10 лет существования он [русский кинематограф] пожрал всех авторов, которые до него писали, объел всю литературу – Данте, Шекспира, Гоголя, Достоевского, даже Анатолия Каменского. Ни одна дымовая печь не пожирает столько дров, сколько хватает, лопает вещей

¹⁸⁷ См.: Протазанов, Яков Александрович // [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Протазанов,_Яков_Александрович

¹⁸⁸ См.: Лебедев Н. А. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918—1934 годы. Глава 1. Кинематограф в дореволюционной России (1896—1917) // [Электронный ресурс]. URL: <http://bibliotekar.ru/kino/2.htm>

кинематограф. Это бездонная яма, в которую проваливается все».¹⁸⁹ **Леонид Андреев**

Хотя до Шекспира и Данте руки русских кинопромышленников не доходили, тотальная эксплуатация литературной классики действительно напоминала бездонную яму, в которой проваливается всё. В понятие «всё» входили к тому же и многочисленные исторические фильмы – «Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири», «Эпизод из жизни Дмитрия Донского», «Марфа Посадница», «Петр Великий», «Запорожская Сечь», «Наполеон в России», «Воцарение дома Романовых», «Покорение Кавказа», «Оборона Севастополя», «1812 год»; историко-биографические фильмы: «Ломоносов», «Жизнь и смерть А. С. Пушкина» и др.

Анализируя русскую школу экранизаций, известный историк кино, недавно ушедшая Н. М. Зоркая, писала – как об одном из общих мест – что «именно на путях экранизации были завоеваны первые принципиальные успехи чисто экранной выразительности. При этом в России, как и повсюду, солидное имя классика литературы «чаще всего выполняло роль рекламы для несолидного нового зрелища. Название литературного источника, уважаемое имя писателя не гарантировали ни высокого качества, ни коммерческого успеха».¹⁹⁰

Нет никакого сомнения, что в пристрастии кинофирм к экранизациям преобладал коммерческий интерес – имена писателей-классиков, названия общеизвестных романов и пьес, популярные образы героев произведений служили лучшей рекламой картинам и обеспечивали их прежде всего коммерческий успех. Нет никакого сомнения и в том, что экранизации первоначального кинематографа были весьма далеки от своих литературных первоисточников. Об адекватном или хотя бы близком к подлиннику киновыражении литературного произведения режиссеры в те поры не задумывались: в лучшем случае это были иллюстрации, воспроизводившие наиболее яркие эпизоды литературного произведения.

Толстой еще был жив, когда немой кинематограф взялся за экранизацию его сочинений. Первой ласточкой оказалась драма из крестьянского быта «Власть тьмы» (1886, подзаголовок «Коготок увяз, всей птичке пропасть»). В основу пьесы было положено уголовное дело тульского крестьянина, которого писатель посетил в тюрьме. Толстой рассказывал:

«Фабула „Власти тьмы“ почти целиком взята мною из подлинного уголовного дела, рассматривавшегося в Тульском окружном суде... В деле этом имелось именно такое же, как приведено и во „Власти тьмы“, убийство ребенка, прижитого от падчерицы, причем виновник убийства точно так же каялся всенародно на свадьбе этой падчерицы».¹⁹¹

Пьеса производила сильнейшее впечатление на тех, кто слушал ее чтение в доме Толстого, ее мечтала получить М. Г. Савина для своего бенефиса и брала на себя все цензурные хлопоты. Толстой согласился. «Большие толки возбуждает новая пьеса графа Толстого. Многие уверяют, что реализм нового произведения никак не может примириться с требованиями цензурных условий»¹⁹², – писала столичная газета. Театральная цензура не пропустила пьесу. Друзья Толстого организовали чтение пьесы в известных частных домах, чтобы добиться отмены ее запрета. Многие деятели культуры добивались ее разрешения для театра. Пьесу читали даже в присутствии Александра III, она понравилась царю, он собирался присутствовать на генеральной репетиции в Александрийском театре. Полным ходом шла подготовка к премьере. Но вот пьесу прочитал главный идеолог контрреформ Алек-

¹⁸⁹ Там же.

¹⁹⁰ Зоркая Н. М. Русская классика экранизации // Экранные искусства и литература. Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 106.

¹⁹¹ Ракшанин Н. Беседа с графом Л. Н. Толстым (Впечатления) // Новости и биржевая газета. 1896. №9. 9 января.

¹⁹² Петербургская газета. 1886. 29 декабря.»

сандра III, обер-прокурор Святейшего Синода К. П. Победоносцев – его реакцию можно было предвидеть.

«Я только что прочел новую драму Толстого, писал он царю, – и не могу прийти в себя от ужаса. А меня уверяют, будто бы готовятся давать ее на императорских театрах и уже разучивают роли... Какое отсутствие, больше того, отрицание идеала, какое унижение нравственного чувства, какое оскорбление вкуса... День, в который драма Толстого будет представлена на императорских театрах, будет днем решительного падения нашей сцены».¹⁹³ **Константин Победоносцев**

И подготовленный спектакль был запрещен.

Тем временем «Власть тьмы» с громадным успехом шла на многих сценах Западной Европы – во Франции, в Германии, Италии, Швейцарии, Голландии. Цензурный запрет на исполнение пьесы в российских казенных и частных театрах продолжался более восьми лет и был снят лишь в 1895 году, и в том же году два казенных и три частных театра (Петербург и Москва) поставили «Власть тьмы» на своих сценах – Толстой смог увидеть свою драму в том числе и на сцене Малого театра.

Не удивительно, что кинематограф, едва только он обратил внимание на русскую классику и вошел во вкус экранизаций, обратился к пьесе Толстого, театральные постановки которой имели такую богатую предысторию. Знаменитый в будущем русский актер и режиссер эпохи немого кино Петр Иванович Чардынин (П. И. Красавцев, 1873—1934) в качестве своего режиссерского дебюта¹⁹⁴ снял немой художественный короткометражный (365 м.) фильм по мотивам пьесы Толстого, и он стал первой из известных российских экранизаций по произведениям главного русского классика. В короткий метр вошло семь частей драмы: мать Никиты склоняет Анисью отравить мужа; Анисья отравляет мужа и отдает деньги Никите; через год Никита, женившись на Анисье, сошелся с ее падчерицей Акулиной; Анисья принуждает Никиту умертвить ребенка Акулины; Анисья силой выдает Акулину замуж; Никиту мучают угрызения совести; раскаяние и арест Никиты.

Сам Чардынин исполнил роль Никиты. Продюсером был Ханжонков. С момента выхода фильма на экраны (27 декабря 1909) пошел отчет популярности «русских» сюжетов в игровом кинематографе. Фильм считается утраченным; сведений о нем крайне мало, известно лишь, что во время съемок были использованы декорации одного из театров, где шла эта пьеса, а также актеры этого театра. Стоит повторить, что смотреть фильм, который Дранков привез Толстому в Ясную Поляну, хозяин отказался.

Начав свою карьеру в искусстве как театральный актер с амплуа «драматический любовник», П. И. Чардынин по условиям провинциальных театров начала XX столетия, должен был играть не меньше 20 ролей в сезон и, как правило, с одной-двух репетиций. С той же интенсивностью он стал работать и в кино – оно, как оказалось, в гораздо большей степени, чем театр, отвечало его интересам актера, режиссера, сочинителя и предпринимателя. Он очень быстро стал постигать разницу между театром и кино. Став самым, пожалуй, успешным среди режиссеров российского немого кино, он снял за четверть века (1909—1932) более двух сотен картин (из которых сохранилась едва лишь десятая часть; от некоторых сохранились ничего не говорящие названия, от некоторых не осталось даже названий). Наибольшей плодотворности Чардынин достиг в 1915 году, поставив 35 фильмов.

¹⁹³ Письма К. П. Победоносцева к Александру III: В 2 т. М.: Новая Москва, 1925—1926. Т. 2. 1926. С. 130—132.

¹⁹⁴ До первого опыта в кинематографе Чардынин работал в провинциальных театрах актером и режиссером. С 1908 года служил в труппе Введенского народного дома, вместе с которой был приглашен сниматься в фильмах ателье Ханжонкова «ПесньпрокупцаКалашникова» и «РусскаясвадьбаXVIстолетия», которые ставил ВасилийГончаров. Чардынин быстро овладел профессией постановщика и вскоре стал ведущим постановщиком у Ханжонкова.

Среди картин, которые с огромным увлечением он снимал по произведениям Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Островского (многие из них стали первыми экранизациями), закономерно были и фильмы по сочинениям Толстого: «Крейцера соната» (1911), «Катюша Маслова» (1915), «Наташа Ростова» (1915). Фильмы не сохранились, но показателен интерес.

За сочинениями Толстого ранний кинематограф буквально охотился: кинокомпании действовали наперегонки. Это случилось, например, с постановкой пьесы «Живой труп» в Художественном театре, когда братья Пате объявили о подготовке к съемкам спектакля:

«К таким великим вещам, как „Живой труп“, подходят осторожно, с благоговением: нельзя сделать из колоссального произведения наскоро вырезанную выкройку. Синематограф лишен „луча от божества“ – звучного слова театральной постановки, и поэтому дело создания ленты требует еще большего изучения, большей напряженности, дабы немой образ воплотил идеи „великого писателя земли русской“». ¹⁹⁵ **«Сине-Фоно»**

Однако фирма другого деятеля киноиндустрии, Р. Д. Перского, узнав о намерении братьев Пате поставить и выпустить «Живой труп», в течение нескольких дней состряпала свою картину и намеревалась выпустить ее еще до театральной премьеры. Пришлось вмешаться наследникам. В прессу обратилась Александра Львовна Толстая:

«Прочитав в газетах, что 17-го сентября в кинематографических театрах предполагается поставить „Живой труп“ по пьесе моего отца Толстого, я считаю долгом заявить, что никому не предоставляю права на такое представление. Вместе с тем я очень прошу гг. содержателей кинематографических театров воздержаться от представления „Живого трупа“ до первого представления этой пьесы на сцене московского Художественного театра и появления ее в печати, то есть до 23 сентября. Александра Толстая. 30-го августа 1911, г. Ясенки, Тульской губернии». ¹⁹⁶

В газетах был поднят невиданный шум: синематограф обвиняли в покушении на творчество Толстого, в кощунстве над памятью писателя, в низменных коммерческих намерениях, были вопросы и к личности самого Перского – кто, мол, он такой и откуда он раздобыл текст неопубликованной пьесы?

«Ввиду постановки „Живого трупа“ г. Перским для кинематографа художественным театром были приняты меры к обнаружению того, каким материалом пользовался г. Перский для своего сценария. При этих розысках, как нам передают, натолкнулись на организованную продажу изданного на ремингтоне „Живого трупа“ в одной из театральных библиотек. Покупщиками являлись, главным образом, провинциальные антрепренеры. Первое время экземпляры „Живого трупа“ продавались по 300 руб., а в последние дни цена упала до пятидесяти руб. Официального расследования пока не удалось произвести ввиду отъезда из Москвы уполномоченного А. Л. Толстой присяжного поверенного Н. К. Муравьева». ¹⁹⁷ **Одесское обозрение театров**

Перскому пришлось отложить показ фильма и выпустить его уже после премьеры спектакля в Художественном театре. Сама лента была фактически разгромлена прессой.

¹⁹⁵ См.: Сине-Фоно. 1910. №24. С. 4.

¹⁹⁶ Толстая А. Вниманию кинематографчиков (Письмо в редакцию) // Театр и жизнь. 1911. №6. С. 3—4.

¹⁹⁷ См.: Одесское обозрение театров. 1911. №12. С. 4.

«Выброшенная на рынок кинематографическая сенсация „Живой труп“, хотя и поставленная по смыслу оригинала, произвела на нас жалкое впечатление. Из исполнителей приличен только Федя Протасов (Васильев), все остальное разыграно в каком-то псевдостаром вкусе, на живую нитку, почти без декорации и без понимания своей задачи. В техническом отношении картина нечто симптоматическое, не поддающееся никакому описанию, сплошной срам. Да будет вам стыдно, господа почитатели великого имени и золотого тельца».¹⁹⁸ **«Великий Кино»**

Кстати сказать, конкуренция сорвала предполагавшийся выпуск «Живого трупа» фирмой братьев Пате в постановке Художественного театра.

«Жаль, что до третьестепенных театров, то есть непосредственно для народа, картина или не додержится, или, в худшем случае, будет демонстрироваться в таком виде, что прах великого писателя должен будет перевернуться в гробу».¹⁹⁹ **«Артист и сцена»**

Того же мнения придерживался и «Сине-Фоно»:

«Впечатление от картины самое жалкое. Сфотографирована картина очень плохо: вся она в тумане, плохо освещена, в ней сплошной „дождь“ и частые обрывы и пропуски. Очевидно, издатель картины преследовал только меркантильные цели и торопился скорейшим ее выпуском на рынок. Казалось бы, что к воспроизведению картины по сюжету такого мирового гения, как Толстой, следовало бы отнестись посерьезнее».²⁰⁰

До начала советской кинематографии было выпущено 27 картин, инсценированных по 18 произведениям Толстого (сохранилось ничтожно мало),²⁰¹ но «посерьезнее» получалось далеко не у всех. Случалось и откровенное надувательство в рекламных целях. Так, в 1915 году петербургская кинофирма «Крео-фильм» выступила с анонсом об экранизации нигде якобы не изданного произведения Толстого «Конец „Крейцеровой сонаты“». Анонс утверждал, что сюжет записан со слов самого писателя и, стало быть, является самостоятельным романом. Стоит ли говорить, что Лев Николаевич к этому «роману» никакого отношения никогда не имел.²⁰²

Достойным исключением был все тот же Протазанов. В 1914 году он экранизировал повесть Толстого «Дьявол», в 1915-м – роман «Война и мир»: фильм конкурировал с аналогичной продукцией Ханжонкова. Шедеврами Протазанова стали фильмы «Николай Ставрогин» (1915,²⁰³ мин.), «Пиковая дама» (1916, 84 мин.), и «Отец Сергей» (1918, первоначальная версия – 112 мин., сохранившаяся версия – 79 мин.). Немой художественный фильм (автор сценария – А. Волков, операторы – Н. Рудаков, Ф. Бургасов, продюсеры – т-во «И.

¹⁹⁸ См.: Великий Кино. 1911. №20. С. 12.

¹⁹⁹ Артист и сцена. 1911. №17. С. 14.

²⁰⁰ Сине-Фоно. 1911. №3. С. 27.

²⁰¹ См.: Лурье С. Толстой и кино. Обзор // Фундаментальная электронная библиотека. Русская литература и фольклор / [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l37/t37-713-.htm>

²⁰² В книжном собрании Толстовского музея хранится небольшая книжка (перевод с английского): Крист М. Конец «Крейцеровой сонаты» Толстого. Рассказ. Изд. 2-е. СПб.: Тип. Берман и Рабинович, 1894. 30 с. М. Крист написал романтическое продолжение истории Трухачевского и жены Позднышева. Рассказ построен в форме ее исповеди: по версии автора, она не умерла, а была спасена и вывезена скрипачом Трухачевским за границу, где, после долгих скитаний по монастырям, возлюбленные соединились и умерли в один день.

²⁰³ Фильм «Николай Ставрогин» (экранизация по роману Ф. М. Достоевского «Бесы»), по мнению историка кино С. Гинзбурга, «был одним из крупнейших художественных достижений дореволюционной кинематографии» // Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963. С. 111.

Ермольев») по мотивам одноименной повести Льва Толстого по праву называют одним из выдающихся произведений досоветского кинематографа. Он сохранился и доступен для просмотра и подробного анализа.

«Отец Сергей» – высшее достижение раннего российского кино

«Отец Сергей» считается самым «протазановским» из всех произведений режиссера: эта картина – щедрая дань русской литературе, которую он горячо и беззаветно любил. Актеры, которых он позже снимал, поражались, насколько хорошо он знал отечественную литературу и разбирался в ней. В «Отце Сергии» по праву видят творческий итог развития всего дореволюционного русского кино и включают в контекст мирового кинематографа как редкий образец прорыва к глубинам человеческой психологии на экране. Многие общепризнанные шедевры отечественного кино, снятые и до, и много лет после «Отца Сергия», сильно уступают ему в сложности и объемности характера главного героя, в том, как он прочитан и понят режиссером, который внимательно прислушался к автору повести.



Князь Степан Касатский / Отец Сергей (Иван Можжухин), «Отец Сергей», 1918. Авторы: режиссер Яков Протазанов; режиссер и сценарист Александр Волков; сценарист Лев Толстой; композитор Евгений Букке²⁰⁴

Замысел повести (она будет опубликована посмертно, в 1911 году) возник у Толстого около 1889—1890 годов. 6 июня 1890 года Толстой записал в своем Дневнике: «Начал Отца Сергия и вдумался в него. Весь интерес – психологические стадии, которые он проходит».²⁰⁵ В письме к Черткову от 16 февраля 1891 года Толстой признался: «О Сергии не смею думать. А кое-как не хочется. Я его и отложил оттого, что он очень мне дорог». В этом же письме была определена центральная для Толстого мысль: «Борьба с похотью тут эпизод, или скорее одна ступень, главная борьба с другим – с славой людской».²⁰⁶

8 октября 1900 года Толстой рассказал М. Горькому, во время приезда его в Ясную Поляну, содержание повести. Даже краткий пересказ произвел на Горького сильнейшее впечатление: «Я слушал рассказ, ошеломленный и красотой изложения, и простотой, и идеей»,²⁰⁷ – вспоминал писатель.

²⁰⁴ Далее, в этом и следующем параграфах, те же авторы.

²⁰⁵ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1928—1958. Т. 51. 1952. С. 47.

²⁰⁶ Там же. Т. 87. 1937. С. 71.

²⁰⁷ Горький М. Полное собрание сочинений: В 30 т. М.: Художественная литература, 1949—1956. Т. 28. 1954. С. 137.

Несомненно, что и Протазанов был ошеломлен и потрясен – идеей, сюжетом, образом главного героя и красотой изложения, а главное, смог понять, что, по Толстому, борьба со славой людской – это борьба со страшным грехом гордыни. На роль блистательного честолюбца князя Степана Касатского (он же монах отец Сергей) был приглашен знаменитый к тому моменту актер Иван Мозжухин – эта роль станет вершиной его актерского мастерства. Но и до нее Мозжухин сумел заинтересовать и Ханжонкова, и Чардынина, и Протазанова своим талантом, актерской выразительностью, игрой в любых амплуа. Это и скрипач Трухачевский в «Крейцеровой сонате» (1911), и адмирал Корнилов в «Обороне Севастополя» (1911), и Маврушка (он же гвардейский офицер) в «Домике в Коломне» (1913), и Германн в «Пиковой даме» (1916), и множество других персонажей из экранизаций, ставших классикой русского немого кино. В «Отце Сергии» Протазанов снимал светлого красавца с орлиным взором и гордым профилем Мозжухина – тот пребывал уже в статусе короля экрана, звезды немого кино. Эта роль возвысила его до заслуженного звания «истинного кинобриллианта».

Критики, писавшие в те времена о фильме, в один голос отмечали бережное отношение режиссера к литературному первоисточнику – при том, что за 79 минут компактного киноповествования ему удалось вместить не один или несколько эпизодов из жизни князя Касатского, а всю его судьбу, со всеми ее трагическими изломами, почти до самого конца. «Кино снято в жанре драмы, имеет мелодраматическое начало, биографическое развитие событий и притчевый финал, умудряясь следовать слову великого писателя и сохранять огромный масштаб протяженности этой самой истории».²⁰⁸

Следование слову великого писателя требовало от Протазанова нестандартных творческих решений, к которым еще не был приучен ранний русский кинематограф. Как было воплотить на экране тяжелые раздумья князя Касатского, его сомнения, колебания, психологический надрыв, если они содержались во внутренних монологах или тексте от автора?

Например, вот эти:

«Были минуты, когда вдруг все то, чем он жил, тускнело перед ним, он переставал не то что верить в то, чем жил, но переставал видеть это, не мог вызвать в себе того, чем жил, а воспоминание и – ужасно сказать – раскаяние в своем обращении охватывало его. Спасенье в этом положении было послушание – работа и весь занятой день молитвой. Он, как обыкновенно, молился, клал поклоны, даже больше обыкновенного молился, но молился телом, души не было. И это продолжалось день, иногда два и потом само проходило. Но день этот или два были ужасны. Касатский чувствовал, что он не в своей и не в Божьей власти, а в чьей-то чужой. И все, что он мог делать и делал в эти времена было то, что советовал старец, чтобы держаться, ничего не предпринимать в это время и ждать. Вообще за все это время Касатский жил не по своей воле, а по воле старца, и в этом послушании было особенное спокойствие».²⁰⁹ **«Отец Сергей», Лев Толстой**

Как можно было средствами киноязыка показать, что основным стимулом всех поступков князя Касатского, то ли светского красавца-офицера, жениха ветреной графини Мэри (актриса Вера Дженеева), любовницы Николая I (актер Владимир Гайдаров), то ли монаха-отшельника, годами живущего в затворе, всегда оказывалось только честолюбие, что он стремился во всех своих делах достигать совершенства и успеха, вызывавшего похвалы

²⁰⁸ Kirik В. Святой грешник // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/40899/>

²⁰⁹ Все цитаты из повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» приводятся по изданию: Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 31. 1954. Курсив мой. – Л. С.

и удивление людей, что, оставив гвардейский полк, уйдя в монастырь, изменив имя, ведя строгую, аскетическую, почти впроголодь, жизнь, он остался прежним?

Как можно было средствами киноязыка изобразить внутренний монолог красавицы, богачки, чудачки, разводной жены Маковкиной, когда она обманом, будто заблудилась и замерзла, напросилась ночью в келью монаха, отца Сергия, зная, что это князь Касатский, с намерением его соблазнить? От себя ведь она не скрывает своих намерений.

«Да, такого человека можно полюбить. Эти глаза. И это простое, благородное и – как он ни бормочи молитвы – и страстное лицо! – думала она. – Нас, женщин, не обманешь. Еще когда он придвинул лицо к стеклу и увидал меня, и понял, и узнал. В глазах блеснуло и припечаталось. Он полюбил, пожелал меня. Да, пожелал», – говорила она, сняв, наконец, ботик и ботинок и принимаясь за чулки. Чтобы снять их, эти длинные чулки на ластиках, надо было поднять юбки. Ей совестно стало, и она проговорила:

– «Не входите».

Но из-за стены не было никакого ответа. Продолжалось равномерное бормотание и еще звуки движения. «Верно, он кланяется в землю, – думала она. – Но не отклоняется он, – проговорила она. – Он обо мне думает. Так же, как я об нем. С тем же чувством думает он об этих ногах», – говорила она, сдернув мокрые чулки и ступая босыми ногами по койке и поджимая их под себя. Она посидела так недолго, обхватив колени руками и задумчиво глядя перед собой. «Да эта пустыня, эта тишина. И никто никогда не узнал бы...».

Фильм, где не слышны монологи и диалоги персонажей, конечно, беззвучен, но не бессловесен: он снабжен многочисленными, пространными и весьма выразительными титрами, который призваны – как минимум – двигать сюжет и ориентировать зрителя в происходящем на экране.²¹⁰

Корпус титров-надписей заслуживает отдельного анализа.

«Отец князя Касатского, отставной полковник гвардии, умирая, завещал отдать сына в корпус...».

«Прошло шесть лет. В корпусе Касатский отличался блестящими способностями и огромным самолюбием...».

«И был бы образцовым кадетом, если бы не его вспыльчивость...».

«Да ведь такие котлеты есть нельзя».

«Молчать. В карцер марш!».

«Николай Павлович часто приезжал в корпус».

«Восемнадцати лет Касатский был выпущен офицером в гвардейский аристократический полк».

«И как всегда... [сцена визита Николая I в полк]».

«Прошло 10 лет. Касатский казался самым обыкновенным офицером...»

«...но он втайне задался целью – достигнуть блестящего положения в высшем обществе...».

«...графиня Короткова, одна из любимых фрейлин императрицы, вначале была очень холодна к нему...».

«...скоро начнутся танцы...».

«...перед мазуркой...».

«Танцуете... веселитесь... Я рад, очень рад [реплика царя, подошедшего на бале к графине Коротковой]».

«Мазурку вы обещали мне, графиня... [к Коротковой подошел князь Касатский]».

«Я устала».

²¹⁰ См.: «Отец Сергий». 1918 // [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Отец_Сергий_\(фильм,_1918\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Отец_Сергий_(фильм,_1918))

«Искренне полюбив Мэри, Касатский в своем увлечении не замечал того, что знал весь свет – Мэри была любовницей Николая...».

«...о нас уже начинают говорить в свете... было бы хорошо, чтобы вы нашли себе мужа...».

«...а... может быть...».

«Слушаю, Ваше величество...».

«На другой день».

«...я и дочь будем очень рады Вас видеть...».

«Через два месяца Касатский сделал предложение».

«Смотрите, как там красиво...».

«Я хотел бы получить ответ...».

«Как скажет мама...».

«Я очень рада, князь».

«Мама, а если он узнает...».

«Ведь он искренне любит тебя... если и узнает – простит...».

«Накануне свадьбы».

«Вы знаете... ты знаешь – сначала я искал сближения с тобой не бескорыстно... но потом...».

«Ведь ты не сердись на меня».

«Я должна сказать все. Я любила его».

«Мы все... любим его...».

«Вы были его любовницей...».

«Вы хотели браком со мной прикрыть все...».

«В тот же день...».

«Немедленно... в отставку».

«Приехав в свою деревню, Касатский вскоре решил поступить в монастырь».

«Мое решение твердо».

«Может быть, ты поймешь меня».

«Поступая в монастырь, Касатский показывал, что презирает все то, что казалось столь важным другим».

«Мне надо говорить с игуменом...».

«И вскоре...».

«...а могло бы быть...».

«...грех побеждает меня...».

«Через три года князь Степан Касатский был пострижен в иеромонахи с именем Сергия...».

«Через четыре года Сергия перевели в большой столичный монастырь».

Итак, первая часть картины – от детских лет князя Касатского, включая его постриг в монастыре, занимает 37 минут, то есть ровно треть экранного времени. У Толстого эта часть повествования вмещается на девяти страницах из сорока. Почти все титры взяты из текста повести и расставлены в киноповествовании так, чтобы оно не провисало, не вызывало недоумения ни в каком месте, чтобы каждый зритель, даже и никогда не читавший повести, мог бы безошибочно понять содержание эпизода. По своей форме – синтаксису и эмоциональному наполнению – титры весьма различны: это и простая информация, и разъясняющий комментарий, и драматические ремарки, и краткая характеристика персонажей, и намек на мотивы их поступков, и мгновенная эмоция, выполняющая интонационную задачу, и лирический возглас, и еще многое другое. Вместе с яркими, очень живыми мизансценами, колоритными крупными планами, выразительными жестами, пластикой лица и тела и экспрессивной мимикой артистов, которые искусно владеют театраль-

ными приемами создания образности, титры в «Отце Сергии» – это неотъемлемая часть языка немом кино, которое, повторюсь, беззвучно, но не бессловесно.

«А было ли „немое“ кино немым?»²¹¹ – этот риторический вопрос ставил в своих работах недавно ушедший искусствовед А. А. Шерель. И отвечал, цитируя французского теоретика кино и кинокритика Андре Базена: нет, оно не было в полной мере немым – «немой фильм создавал мир, лишенный звуков, вот почему появилось множество символов, призванных возместить этот недостаток».²¹² «Вырываясь из тисков немоты, неговорящий кинематограф искал интонационное многообразие слова-титра и получал выразительный вариант, когда находил надписи точное место в пластическом и психологическом контексте»,²¹³ – справедливо утверждал российский исследователь. Слово-титр действительно способно было оказывать звуковое воздействие на зрителя – все дело заключалось в умении режиссера сделать надпись в кино видом литературы, причем таким, которое бы не диссонировало, а гармонировало со словом печатным в литературном первоисточнике.

Во второй части картины «Отец Сергий» титры менее разнообразны, более скупы, их меньше по объему (ведь многое уже разъяснено), но они по-прежнему играют роль путевода по экранному повествованию, служат характерологическим комментарием, обнаруживают – почти что в красках, а не только в звуках – психологическое и эмоциональное переживание персонажей. Прочитанные подряд, они образуют цельный текст, сжатый конспект сюжета: историю о том, как распутная мадам Маковкина (актриса Наталия Лисенко), полагающая, что ее чары и ее пышные формы неотразимы и непременно подействуют на красавца монаха (ведь он же князь, человек большого света!), подействуют так, что он не устоит перед ее соблазнительными оголенными плечами, голыми ногами и снятыми для просушки белыми чулками, и она легко выигрывает затеянное пари, и никто ни о чем не узнает, и она развеет наконец свою хроническую тоску и скуку.

«Завтра вы служите обедню...».

«Игуменом монастыря был ловкий человек, с помощью своих светских связей делавший духовную карьеру...».

«А нельзя ли моего бывшего сослуживца посмотреть – отца Сергия».

«Это тот самый... Князь Касатский».

«Рад видеть вас в ангельском образе».

«Ваше преподобие... вы подвергаете меня искушению».

«Чтобы избежать соблазнов, Сергий стал затворником в отдаленной Тамбинской пустыне...».

«В соседнем городе».

«Все одно и то же... Я не могу... Мне скучно [реплика Маковкиной]».

«Маковкина, разводная жена – чудачка, мутившая весь город своими выходками...».

«Осторожнее... заряжено...».

«Это дорога в Тамбино... Я буду ночевать у Касатского».

«Боже мой... за что же не даешь мне веры...».

«Приезжайте за мной около 3-х часов утра».

«Пустите... я вся замерзла...».

«Да я не дьявол... Я просто грешная женщина... заблудилась... ищу приюта...».

«...я сбилась с дороги... и если б не набрела на вашу келью...».

«Вы располагайтесь здесь, а я пройду сюда...».

«Не входите сюда... я вся мокрая... ноги, как лед...».

²¹¹ Шерель А. Звук в немом кино // Экранные искусства и литература. Немое кино. С. 156.

²¹² Там же. С. 165.

²¹³ Там же. С. 174.

«Вы не взойдете сюда. А то мне надо раздеться, чтобы высушиться...».

«Послушайте, помогите мне... я не знаю, что со мной...».

«Отец Сергей... Князь Касатский...».

«Сейчас... я приду к вам...».

«Что вам...».

«Давайте я перевяжу вашу рану».

«Уйди...».

«Ровно в три».

«А ведь выиграла пари... Поздравляю...».

«Событие с Маковкиной стало известным, и слава отца Сергия увеличилась».

Третья, заключительная часть фильма (17 мин.), еще более сдержана по количеству и содержанию титров. Реплики, ремарки, скупые эмоции. История, как пожилой монах поддался на прельщения чувственной и слабоумной купеческой дочери (актриса Вера Орлова), привезенной к нему на излечение, но не стал ее лечить, а ответил на поцелуи и объятия девицы, согрешил с ней, а под утро почувствовал, что побежден и что похоть ушла уже из-под руководства, – эта история показана самыми малыми средствами, однако ясно и выпукло.

«Так прошло девять лет... посетителей становилось все больше и больше... Около кельи Сергия поселились монахи, выстроили большую церковь...».

«Отец, батюшка, не покидай нас...».

«До завтра, я не могу нынче...».

«Отец святой, благослови дочь мою болящую исцелить от боли недуга».

«А ты и на монаха не похож, хорошенький...».

«Два года как повредилась... Днем она не ходит... боится света».

«Вечером купец велел дочери собираться».

«А я во сне вас видела...».

«Видела, что вы вот так ручку положили мне на грудь... вот сюда...».

«Что ты... опомнись...».

«На рассвете».

«Дров нарубить. Пожалуйте топор».

«К вечеру он был уже далеко от монастыря».

«Пройду я тут в Тамбино... к отцу Сергию».

«Сергия нет больше. Совсем нет».

«Он хотел молиться... но молиться некому было... бога не было...».

«И он пошел от деревни к деревне, питаюсь подаянием...».

«Однажды...».

«Ты кто?».

«Паспорт где?».

«Его причислили к бродягам, осудили и сослали в Сибирь...».

Много лет спустя после выхода фильма, критика, все еще разгадывавшая эти загадки, писала:

«Кинокартина „Отец Сергей“ с помощью образов, выразительности и метафор, немного утрировано и чрезмерно театрально демонстрирует нам жизнь человека, и его вечную, неустанную борьбу с собственным „я“; непрекращающиеся поиски себя, поиски ответов на риторические вопросы, необходимость в ограничении материального, чтобы более глубоко

прочувствовать духовное – именно то, с чем встречается каждый человек и о чем повествует Лев Толстой, а позже и Яков Протазанов».²¹⁴

В это описание необходимо бы добавить и титры – надписи как яркое, мощное средство выразительности, необходимое для беззвучной экранизации литературного произведения.

Цензурная история «Отца Сергия»

Тут уместно заметить, что впервые о намерении экранизировать эту повесть Толстого Протазанов заговорил, работая в начале 1916 года над постановкой «Пиковой дамы», так что «Отец Сергий» даже был анонсирован в рекламе частного товарищества Иосифа Ермольева. Однако в те времена постановка «Отца Сергия» была весьма затруднительна, а может, и невозможна: действовал цензурный запрет на изображение в художественных фильмах членов царской семьи и представителей духовенства. Кажется, только горячее революционное время дало Протазанову уникальную возможность для такой экранизации, где в большом наборе есть и представители духовенства (чего стоит один игумен монастыря, ловкач, с помощью своих светских связей делавший духовную карьеру), и император Николай I, чопорный, холодный, бесчувственный, рекомендующий своей, по-видимому, уже надоевшей любовнице найти себе мужа. Кроме того, повесть обнажила крайне обидное и горькое для монашествующего чувство разочарования в выборе своей судьбы, неутешительный итог, фактически полное фиаско.

«Было раннее утро, с полчаса до восхода солнца. Все было серо и мрачно, и тянул с запада холодный предрассветный ветер. „Да, надо кончить. Нет Бога! Как покончить? Броситься? Умею плавать, не утонешь. Повеситься? Да, вот кушак, на суку“. Это показалось так возможно и близко, что он ужаснулся. Хотел, как обыкновенно в минуты отчаяния, помолиться. Но молиться некому было. Бога не было».

Толстой писал о человеке, как он сам признавал в Дневнике, всю жизнь искавшего доброй жизни и в науке, и в семье, и в монастыре, и в труде, и в юродстве и умирающего с сознанием погубленной, пустой, неудавшейся жизни.²¹⁵ Молиться некому было, поскольку Бога не было – такой финал многолетней жизни князя Касатского в монашеском образе был слишком радикален для предреволюционного кинематографа, но попадал в самую сердцевину культурной ситуации 1917—1918 годов.



Князь Степан Касатский / Отец Сергий (Иван Мозжухин), «Отец Сергий», 1918.

Фильм меж тем широко демонстрировался в советском прокате, не изымался из кинематографического обращения, позднее показывался по телевидению, вопреки запрету советских властей был вывезен в 1920 году во Францию самим Протазановым, уехавшим из Рос-

²¹⁴ Черникова А. Эволюция образа // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/40899/>

²¹⁵ См.: Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 50. С. 100.

сии вместе со своей съемочной группой, стал широко известен и хорошо принят в Европе. Тамошняя пресса восхищалась:

«Драма не драма, роман не роман, а сама жизнь, и кто видел эту картину, тот понимает, что это сильнее и драмы, и романа. Ведь искрящегося снега так, как видит его зритель, не нарисует и сам Толстой. Ни одна актриса не будет себя так вести, так искренно перед театральной публикой, как делает это Лисенко перед аппаратом. И на ленте остается более сильная правда, чем бывает на сцене. Радостно глядеть на такой фильм – произведение гениального художника. Тут сила Толстого и сила Мозжухина соединились».²¹⁶

Десять лет спустя, в 1928-м, к столетию со дня рождения Толстого, успех было решено повторить и «Отца Сергия» вновь выпустили в прокат. Он шел далеко не во всех кинотеатрах, в рабочих клубах его демонстрация была запрещена. Советские газеты писали, что чуют в «Отце Сергии» дух, чуждый пролетарскому искусству. Режиссера обвиняли в том, что он не изобличил церковь, не заклеил религию, не изобразил, как требовалось по канонам нового искусства, распушенность и лицемерие старорежимных попов. Творчество Протазанова всем скопом было занесено в разряд «эстетических пошлостей», а те, кто его отстаивал и защищал, были названы социальной «гнилью». Пресса злорадно пророчила, что новое появление экранного «Отца Сергия» не станут приветствовать рабочие зрители и советская общественность; что эта «гниль» может нравиться только сектантам и старушкам в полинявших шелковых чепцах.

«Показывать „Отца Сергия“ – это значит заведомо возбуждать интерес к церкви, к религии. Вместо того, чтобы к толстовским дням преподнести нашему зрителю крепкую советскую антирелигиозную картину, Совкино, точно старьевщик, разрыло клязную рухлядь, демонстрируя ее при помпезной рекламе исключительно по торгашеским соображениям. Стыдно за Совкино. <...> Полтора часа приходится наблюдать за „переживаньем“ Мозжухина, напоминая игру провинциального актера. Убогость постановки низводит картину на нет, делая ее абсолютно никчемной».²¹⁷

«Кино»

Поддержку подобной точке зрения легко можно было найти не только в прессе 20-х годов XX века, но и в иронической прозе И. Ильфа и Е. Петрова. Так, в романе «Золотой теленок» была рассказана назидательная история гусара-схимника, которая уж слишком напоминала и толстовского монаха из книги, и мозжухинского монаха с экрана.

«Блестящий гусар, граф Алексей Буланов, как правильно сообщил Бендер, был действительно героем аристократического Петербурга. Имя великолепного кавалериста и кутилы не сходило с уст чопорных обитателей дворцов по Английской набережной и со столбцов светской хроники. Очень часто на страницах иллюстрированных журналов появлялся фотографический портрет красавца-гусара – куртка, расшитая бранденбурами и отороченная зернистым каракулем, высокие прилизанные височки и короткий победительный нос. За графом Булановым катилась слава участника многих тайных дуэлей, имевших роковой исход, явных романов с наикрасивейшими, неприступнейшими

²¹⁶ Лазаревский Б. // Кинотворчество (Париж). 1924. №2. С. 18.

²¹⁷ «Долой с экрана „Отца Сергия“!» // Кино. 1928. №40. С. 5.

дамами света, сумасшедших выходов против уважаемых в обществе особ и прочувствованных кутежей, неизбежно кончавшихся избиением штафинок. Граф был красив, молод, богат, счастлив в любви, счастлив в картах и в наследовании имущества. Родственники его умирали быстро, и наследства их увеличивали и без того огромное богатство».²¹⁸ **«Золотой Теленок», Ильф и Петров**

А далее в рассказе все повторялось как по нотам: красавец гусар внезапно исчезал из столицы.

«Блестящий граф, герой аристократического Петербурга, Валтасар XIX века – принял схиму. Передавали ужасающие подробности. Говорили, что граф-монах носит вериги в несколько пудов, что он, привыкший к тонкой французской кухне, питается теперь только картофельной шелухой. Поднялся вихрь предположений. Говорили, что графу было видение умершей матери. Женщины плакали. У подъезда княгини Белорусско-Балтийской стояли вереницы карет. Княгиня с мужем принимали соболезнования. Рождались новые слухи. Ждали графа назад. Говорили, что это временное помешательство на религиозной почве. Утверждали, что граф бежал от долгов. Передавали, что виною всему несчастный роман. А на самом деле гусар пошел в монахи, чтобы постичь жизнь. Назад он не вернулся. Мало-помалу о нем забыли... В обители граф Алексей Буланов, принявший имя Евпла, изнурял себя великими подвигами. Он действительно носил вериги, но ему показалось, что этого недостаточно для познания жизни. Тогда он изобрел себе особую монашескую форму: клобук с отвесным козырьком, закрывающим все лицо, и рясу, связывающую движения. С благословения игумена он стал носить эту форму. Но и этого показалось ему мало. Обуянный гордыней смирения, он удалился в лесную землянку и стал жить в дубовом гробу. Подвиг схимника Евпла наполнил удивлением обитель. Он ел только сухари, запас которых ему возобновляли раз в три месяца. Так прошло двадцать лет. Евпл считал свою жизнь мудрой, правильной и единственно верной. Жить ему стало необыкновенно легко, и мысли его были хрустальными. Он постиг жизнь и понял, что иначе жить нельзя. Однажды он с удивлением заметил, что на том месте, где он в продолжение двадцати лет привык находить сухари, ничего не было. Он не ел четыре дня. На пятый день пришел неизвестный ему старик в лаптях и сказал, что мужики сожгли помещика, а монахов выселили большевики и устроили в обители совхоз. Оставив сухари, старик, плача, ушел. Схимник не понял старика. Светлый и тихий, он лежал в гробу и радовался познанию жизни. Старик-крестьянин продолжал носить сухари».²¹⁹ **«Золотой Теленок», Ильф и Петров**

Понятно, что ничем хорошим эта история закончиться не могла: авторы придумали отцу Евплу искушение почище чувственной белотелой слабоумной Марьи, которая соблазнила отца Сергия. Отцу Евплу помешали жить в гробу и спастись вишневого цвета клопы, которые забрались в его «жилище» и круглосуточно кусали все тело. Он пробовал было морить их керосином (вместе с молитвой) – не помогло. Не помог ни порошок «Арагац», ни жидкость с запахом отравленного персика под названием «Клопин».

²¹⁸ Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев. Золотой теленок. С. 99—100.

²¹⁹ Там же. С. 101.

«Клопы размножались необыкновенно быстро и кусали немилосердно. Могучее здоровье схимника, которое не могло сломить двадцатипятилетнее постничество, – заметно ухудшалось. Началась темная отчаянная жизнь. Гроб стал казаться схимнику Евплу омерзительным и неудобным. Ночью, по совету крестьянина, он лучиною жег клопов. Клопы умирали, но не сдавались... Положение ухудшалось. Через два года от начала великой борьбы отшельник случайно заметил, что совершенно перестал думать о смысле жизни, потому что круглые сутки занимался травлей клопов. Тогда он понял, что ошибся. Жизнь так же, как и двадцать пять лет тому назад, была темна и загадочна. Уйти от мирской тревоги не удалось. Жить телом на земле, а душою на небесах оказалось невозможным. Тогда старец встал и проворно вышел из землянки. Он стоял среди темного зеленого леса. Была ранняя сухая осень. У самой землянки выперлось из-под земли целое семейство белых грибов-толстобрушек. Неведомая птица сидела на ветке и пела solo. Послышался шум проходящего поезда. Земля задрожала. Жизнь была прекрасна. Старец, не оглядываясь, пошел вперед. Сейчас он служит кучером конной базы Московского коммунального хозяйства».²²⁰ **«Золотой Теленок», Ильф и Петров**

Разумеется, это была насмешка, если не издевка – и над роковой ошибкой блестящего гусара, погубившего четверть века своей жизни, и над судьбой толстовского схимника, и над самой идеей уйти от мирской тревоги ради познания смысла жизни.

«Одно доброе дело, чашка воды, поданная без мысли о награде, дороже облагодетельствованных мною для людей», – к такой мысли приходит отец Сергей. Служба кучером оказывается более осмысленным занятием, чем отшельническое служение Богу – к такой мысли приходит отец Евпл.

Но вернемся к картине Протазанова. Позднее отреставрированную копию показывало «Главное управление кинофикации и кинопроката и Всесоюзный Государственный фонд кинофильмов» в цикле «История советской художественной кинематографии. Фильмы культовых режиссеров. Немое кино» с вежливым, компромиссным предисловием:



«Отец Сергей», 1918

«Фильм, поставленный в 1918 году по одноименной повести Толстого имел значительный успех и завоевал широкую популярность. Этому способствовало высокое по тому времени мастерство старейшего русского кинорежиссера Протазанова, который бережно перенес на экран произведение великого писателя. Серьезным достижением явилось исполнение главной роли видным артистом немого кино Иваном Мозжухиным. С той поры прошло много лет. Искусство кино ушло далеко вперед. Но в истории отечественного киноискусства „Отец Сергей“

²²⁰ Там же. С. 102.

занял почетное место как один из реалистических, талантливых фильмов, не утративших свою художественную ценность до наших дней».²²¹

Однако и позднее оценка фильма претерпевала колебания, отвечая сменам эпох и идеологических доктрин. Так, в «Истории советского кино» (1969) говорится:

«В фильме „Отец Сергей“ при всех его несомненных художественных достоинствах повесть Толстого получила либерально-буржуазную трактовку, что сказалось в ограниченном толковании коренных пороков старого строя как „отдельных недостатков“ царизма и буржуазного общества. Однако могучая сила толстовского реализма нашла выражение в лучших эпизодах картины».²²²

«Отец Сергей» на «Мосфильме»: звуковой вариант

Через десять лет после этой не слишком лестной экспертной оценки и спустя шестьдесят лет после немого «Отца Сергия» на Мосфильме был снят звуковой фильм, посвященный столетию со дня рождения Толстого.²²³ Режиссер Игорь Таланкин рискнул пуститься в соревнование с Протазановым, посягнуть на переосмысление вдохновенной и опасной толстовской повести, которую время конца 1970-х не возбраняло воспринимать и толковать как похвально антиклерикальную и богоборческую.

Фильм начинается со знакового «богословского» разговора, который ведут между собой мужики на берегу реки.

- « – А ты чего ж не молишься, старый? Иль не крещеный?
- Кому молиться-то?
- Известно кому. Богу!
- А ты покажи мне его. И где он, Бог-то?
- Известно где, на небе.
- А ты был там?
- Но был, не был, все знают. Богу молиться надо.
- Бога никто же не видел нигде...
- Ты, видать, нехристь? Дыре молишься?
- Ты какой веры, дедушка?
- Никакой веры у меня нету, потому никому не верю, окромя себя.
- Да как же себе верить? Можно ошибиться...»

Картина Таланкина – как раз о таких ошибках. «Ошиблись» здесь все. Государь император (актер Владислав Стржельчик) – слишком самоуверенный, открыто ухаживающий на балу, при государыне императрице, за молоденькой фрейлиной, своей любовницей (актриса Валентина Титова), нарочито вульгарный, намекающий девице, что и в замужестве не оставит ее своим вниманием, карикатурно скачущий и подпрыгивающий, неуклюже вращающийся в мазурке свое полное тело, лишенный не только величия, но и видимого приличия. «Ошиблась» фрейлина, графиня Мэри Короткова, разыгрывая фальшивые сцены «увлечений», сначала императором, а сразу после «отставки» и вынужденно – князем Касатским.

Больше всех и непоправимей всех «ошибся» князь Касатский, в монашестве отец Сергей (актер Сергей Бондарчук). К моменту съемок в «Отце Сергии» Бондарчуку было уже 57 лет: во-первых, он был вдвое старше Ивана Мозжухина (первому исполнителю роли князя Касатского – монаха отца Сергия во время съемок было 29 лет), во-вторых, в силу возраста

²²¹ См.: «Отец Сергей». 1918 // [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Отец_Сергий_\(фильм,_1918\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Отец_Сергий_(фильм,_1918))

²²² См.: История советского кино: В 4 т. М.: Искусство», 1969. Т. 1. С. 113.

²²³ См.: «Отец Сергей», 1978 // [Электронный ресурс]. URL: <http://su0.ru/C2RD>

Бондарчук был «изъят» из «молодых» сцен: он не присутствует ни в картинах пребывания в кадетском корпусе в бытность его юношей, ни в картинах ухаживания, а позже и объяснения с невестой в бытность его блестящим молодым гвардейцем; режиссер вынужден был выйти из положения, выдерживая актера за кадром, давая зрителю только слушать его голос. Фактически князя Касатского в картине нет, он – князь-невидимка, князь-заочник.

Было и еще одно немаловажное обстоятельство: к 1977 году, когда стартовала работа над картиной, Бондарчук был не просто известный артист, сыгравший в кино Тараса Шевченко, Отелло, Дымова («Попрыгунья»), Ивана Франко, Андрея Соколова («Судьба человека»), Пьера Безухова, Астрова, Курчатова и др. (всего около 30 ролей), он уже много лет как был награжден весьма значительными наградами: народный артист СССР (1952), лауреат Сталинской премии первой степени (1952), лауреат Ленинской премии (1960), лауреат кинопремии «Оскар» (1968), лауреат Государственной премии им. бр. Васильевых (1977). В 1970 году он стал и членом КПСС. Бондарчук обладал в те времена огромным авторитетом, не только в среде кинематографистов, но и на большом государственном уровне. Все это, разумеется, не означало, что он не справился с ролью, но все же его отец Сергей невольно получился слишком величественным, слишком статусным, даже слишком благонаправленным.



Отец Сергей (Сергей Бондарчук), «Отец Сергей», 1979. Авторы: режиссер и сценарист Игорь Таланкин; сценарист Лев Толстой; композитор Альфред Шнитке

А толстовский отец Сергей был монахом, хотя и «расширившим рамки совершенства», но таким, который не мог ни забыть, ни отрешиться от прошлого.

«Мучило его только воспоминание о невесте. И не только воспоминание, но представление живое о том, что могло бы быть. Невольно представлялась ему знакомая фаворитка государя, вышедшая потом замуж и ставшая прекрасной женой, матерью семейства. Муж же имел важное назначение, имел и власть, и почет, и хорошую, покаявшуюся жену. В хорошие минуты Касатского не смущали эти мысли. Когда он вспоминал про это в хорошие минуты, он радовался, что избавился от этих соблазнов. Но были минуты, когда вдруг все то, чем он жил, тускнело перед ним, он переставал не то что верить в то, чем жил, но переставал видеть это, не мог

вызвать в себе того, чем жил, а воспоминание и – ужасно сказать – раскаяние в своем обращении охватывало его».

Толстовский отец Сергей на седьмом году монастырской жизни испытывает скуку: всего достиг, больше делать здесь нечего. Его не оставляют соблазны. «В прежнем монастыре соблазн женский мало мучил Сергия, здесь же соблазн этот поднялся с страшной силой и дошел до того, что получил даже определенную форму. Была известная своим дурным поведением барыня, которая начала заискивать в Сергии. Она заговорила с ним и просила его посетить ее. Сергей отказал строго, но ужаснулся определенности своего желания». Кажется, те чувства, который мучают толстовского монаха, далеки от монаха в исполнении Бондарчука, хотя и его посетила «известная своим дурным поведением барыня» (актриса Светлана Светличная).

«Жизнь его была трудная. Не трудами поста и молитвы, это были не труды, а внутренней борьбой, которой он никак не ожидал. Источников борьбы было два: сомнение и плотская похоть. И оба врага всегда поднимались вместе. Ему казалось, что это были два разные врага, тогда как это был один и тот же. Как только уничтожалось сомнение, так уничтожалась похоть. Но он думал, что это два разные дьявола, и боролся с ними порознь. „Боже мой! Боже мой! – думал он. – За что не даешь ты мне веры. Да, похоть, да, с нею боролись святой Антоний и другие, но вера. Они имели ее, а у меня вот минуты, часы, дни, когда нет ее. Зачем весь мир, вся прелесть его, если он греховен и надо отречься от него? Зачем ты сделал этот соблазн? Соблазн? Но не соблазн ли то, что я хочу уйти от радостей мира и что-то готовлю там, где ничего нет, может быть. – Сказал он себе и ужаснулся, омерзился на самого себя. – Гадина! Гадина! Хочешь быть святым“, – начал он бранить себя. И стал на молитву. Но только что он начал молиться, как ему живо представился он сам, каким он бывал в монастыре: в клобуке, и мантии, величественном виде. И он покачал головой. „Нет, это не то. Это обман. Но других я обману, а не себя и не Бога. Не величественный я человек, а жалкий, смешной“. И он откинул полы рясы и посмотрел на свои жалкие ноги в подштанниках. И улыбнулся».

Парадокс: Бондарчук произносит все нужные слова – и про святого Антония, и про веру, и про обман, но муки в нем не видно: перед нами, конечно, старец, но какой-то слишком правильный, благополучный: почти подвижник, почти праведник, почти проповедник. Бондарчук играет монаха, большую часть жизни прожившего в затворе, но так и не нашедшего Бога.

«„Я жил для людей под предлогом Бога, она живет для Бога, воображая, что она живет для людей. Да, одно доброе дело, чашка воды, поданная без мысли о награде, дороже благодетельствованных мною для людей. Но ведь была доля искреннего желания служить Богу?“ – спрашивал он себя, и ответ был: „Да, но все это было загажено, заросло славой людской. Да, нет Бога для того, кто жил, как я, для славы людской. Буду искать его“».

Кинокритика конца 1970-х тонко подметила некоторое стилевое несоответствие:

«Эта вполне добротная по культурному уровню версия прозы Толстого лишена все же требуемой одержимости, страстности, накала душевных испытаний, выпадающих на долю человека, который иступленно ищет не столько успокоения и забвения, сколько правды жизни и смысла бытия... Замечательный актер Бондарчук... не только по возрасту, но и,

к сожалению, по своему сложившемуся реноме в кинематографе выглядел в большей степени благонравным старцем, готовым поучать других „жить и не грешить“, нежели полностью не отошедшим от бурной молодости офицером, у кого внутри словно клокочет „огнь желания“ и по-прежнему гложет „червь сомнения“. Так уж получилось, что под давлением авторитета главного исполнителя предполагаемый „внутренний монолог“ постепенно превратился чуть ли не в открытую проповедь – разумеется, не в пользу Бога, но во славу духовности и чистоты человеческих помыслов. Это, возможно, не очень противоречило взглядам самого Толстого, создавшего „Отца Сергия“ в поздний, более проповеднический период своего творчества, однако чуть сместило акценты и не позволило понять, почему же православная церковь с гневом отлучала великого писателя». ²²⁴

(Современный исследователь пишет в связи с темой «отлучения»: «Вокруг Толстого наворожены кучи лжи, он ими буквально обложен со всех сторон. Во-первых, Толстой никогда не сочинял свои какие-либо катехизисы, он, изучив христианские катехизисы и найдя логические противоречия и просто стилистические ошибки, указал на них. Во-вторых, Толстой не придумывал свои какие-либо догматы, он лишь рассказал людям, как он пришел к пониманию заветов Христа. Безусловно, у каждого свой путь к Христу, но неужели опыт нелукавого искреннего человека может быть вреден? Однако вместо ответов на свои вопросы Толстой получил от Церкви письмо об отлучении. И я задаюсь вопросом: неужели это и есть норма общения христиан между собой; вместо ответа на неудобные вопросы, дать человеку пинка?».) ²²⁵

Не в монастырях и не в церквях обретается Бог, а где-то в других местах, – таков вывод отца Сергия, прибывшего к концу жизни к богатому сибирскому мужику, чтобы работать у него в огороде, учить детей и ходить за больными. Здесь вывод Толстого и вывод фильма 1978—1979 полностью совпали.

Итак, между первой публикацией повести Толстого и ее первой экранизацией прошло семь лет. Между первой и второй экранизацией прошло шестьдесят лет. После второй экранизации минуло уже тридцать пять лет, но третьей экранизации не последовало и не слышно, чтобы она кем-то планировалась. Творчество Толстого после «Исследования догматического богословия» (1884), в частности, повесть «Отец Сергий», в центре которой – государь император, русские православные монастыри, монахи и монашество, вызывают, по-видимому, смущение у художников сцены ²²⁶ и экрана как в России, так и за ее рубежами: для сравнения стоит сказать, что «Анна Каренина», созданная двадцатилетием ранее, была экранизирована более тридцати раз, «Война и мир», роман-эпопея, написанная еще раньше «Анны Карениной», экранизировалась около пятнадцати раз, роман «Воскресение», написанный в последнее десятилетие XIX века, – около двадцати двух раз.

Церковная пресса об «Отце Сергии» сегодня

²²⁴ Кудрявцев С. Драма-экранизация // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/review/901678/>.

²²⁵ См.: Чеканов А. В. Л. Н. Толстой. Исследование догматического богословия // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cirota.ru/forum/view.php?fullview=1&order&subj=92292>

²²⁶ 17 апреля 2014 года в рамках Года культуры в музыкально-театральной гостиной «Дома Гоголя» состоялось концертное исполнение оперы композитора, джазового пианиста и виолончелиста В. А. Аграновича «Отец Сергий» (по мотивам повести Л. Н. Толстого). Как сказано в анонсе спектакля, «в опере отражены духовные искания героев, созвучные современному слушателю. Обращение к сюжету повести „Отец Сергий“ – это путь размышлений об истории России, о духовной жизни людей прошлого и настоящего времени, о совести и поиске смысла жизни» («Дом Гоголя» // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.domgogolya.ru/recital/1149/>). На сегодняшний день это едва ли не единственное сценическое воплощение повести Л. Н. Толстого.

В современной церковной печати принято писать, что Толстой в «Отце Сергии» рассказывал не о конкретном монахе, а создал «антижитие», направленное против монашества как принципа жизни, что он вступил в радикальное противоречие с церковными догматами, в противостояние с ортодоксальным православием и в соперничество с ним. Приведем обширную выдержку из типического в этом смысле размышления.

«Повествование об отце Сергии, написанное в период „духовного обновления“ Толстого, поражает своим духовным и чисто литературным легкомыслием. Повествование идет о монашестве, о высотах духовной, во Христе, жизни, то есть области, которая широко раскрывается в огромном христианском опыте девятнадцати веков. И так как область эта запечатлена в великой христианской литературе и в живых жизненных примерах по всему лицу мира, то говорить о ней можно вполне математически даже враждебному христианству, но беспристрастному исследователю-психологу... Легкомыслен рассказ „Отец Сергий“ прежде всего потому, что во всей его внутренней фабуле отсутствует то, что должно было бы быть самым главным: Христос. Христа нет в рассказе! Это поражает – как Толстой мог описать жизнь искреннего и подчеркнуто правдивого человека, его монашество, его монастырскую девятилетнюю жизнь, его тринадцатилетний затвор, его старчество, коснуться глубин его внутренней жизни, и все так, будто бы Христа, Живого Спасителя, Живого Слова Божия – не было вовсе! Рассказ „Отец Сергий“, если его охарактеризовать двумя словами, есть какой-то монашеский кошмар: без Христа».²²⁷

Православный портал полагает, что в толстовской повести сквозь художественный рассказ проступает грубая насмешка над трудами всех вообще отшельников и монахов, что старец, будто бы во имя послушания, совершает немислимую вещь, отправляя не смирившего свою гордыню монаха в пещеру, ибо затворничество есть не наказание, а высший образ монашеской жизни, к которому допускаются только духовно зрелые монахи.

Православный портал упрекает Толстого в незнании церковного уклада, в недостоверном изображении монашеской жизни как скучной и нудной, в то время как «такой искренний человек, как о. Сергий, не мог бы прожить и года в монастырской обстановке, рассчитанной на постоянное живое молитвенное пребывание человека с Богом».²²⁸ Вывод, который предлагает православная критика, сводится к тому, что отец Сергий не был ни монахом, ни священником, ни старцем – он был во все свои ответственные минуты Толстым, «не имеющим общения с Живым Богом, изнемогающим в бесплодной борьбе с самим собою и предпринимающим все свои религиозные решения на основании либо человеческой страсти, либо отвлеченных размышлений».²²⁹ Грех безбожия и непрестанной хулы на Духа Святого оборачивается и плотским грехом, и о. Сергий идет к дальней родственнице, чтобы каяться перед ней. «О покаянии пред Христом ни слова. Воскресение происходит без Христа, как без Него шла и вся жизнь. Но как жизнь без Христа была у о. Сергия ложью, то и воскресение без Христа есть неправда».²³⁰

Есть основания предполагать, что новая экранизация толстовской повести при условии, что экранный князь Касатский, воспроизведенный согласно литературному первоисточнику, а не в противоречии с ним, при сегодняшних общественных настроениях будет вос-

²²⁷ См.: Отец Сергий – Лев Толстой – Духовная ложь монаха // [Электронный ресурс]. URL: http://pravera.ru/index/otec_serгий_lev_tolstoj_dukhovnaja_lozh_monakha/0-1259

²²⁸ Там же.

²²⁹ Там же.

²³⁰ Там же.

принята весьма негативно. Толстовский «Отец Сергей» за сто с лишним лет его бытования в отечественной культуре как лакмусовая бумажка выявляет смену вех и колебания эпох.

Современники вспоминали:

«Его имя было у всех на устах, все взоры были обращены на Ясную Поляну; присутствие Льва Толстого чувствовалось в духовной жизни страны ежеминутно».²³¹

Напомню известную дневниковую запись А. С. Суворина от 29 мая 1902 года:

«Два царя у нас: Николай II и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой, несомненно, колеблет трон Николая и его династии. Его проклиняют, Синод имеет против него свое определение. Толстой отвечает, ответ расходится в рукописях и в заграничных газетах. Попробуй кто тронуть Толстого».²³²

Ранний российский кинематограф ярко и многообразно подтвердил эти истины.

²³¹ См.: Перцов П. П. Поездка к Толстому. Из старых воспоминаний [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2008/11/to.html>

²³² Суворин А. Дневник. М.: Новости, 1992. С. 316.

Екатерина Сальникова

•

XX век начинается.

Образ «монстра» и «монструозности» в западном кино



Сальникова Екатерина Викторовна – кандидат искусствоведения, доктор культурологии, ведущий научный сотрудник сектора медийных искусств ГИИ.

Об авторе

Монографии: «Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы», «Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты», «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века».

Сфера интересов: эстетика и антропология медиа, визуальные искусства, история советской культуры.

«Поход в кино – раньше был всегда событием, почти приключением. В детстве металась среди толпы, пытаюсь найти десять недостающих мне копеек, чтобы купить билет на американских „Викингов“. Стояла три часа под дождем, чтобы попасть на „Частный детектив“ с Бельмондо. В перестроечное время бесконечно толкалась в очередях или прорывалась без билетов на Феллини, Бергмана, Феррери, Бертолуччи, Тарковского. Пролезала через служебные ходы какого-то ДК, чтобы втиснуться на „Астенический синдром“ Киры Муратовой и ехала в ужасную глухомань, чтобы посмотреть „Ступень“ Рехвиашвили. В начале 2000-х умирала на фестивалях, смотря по пять-шесть фильмов в день. Похудела на три килограмма за пять дней фестиваля архивного кино в Белых Столбах, просиживая перед экраном с утра до глубокой ночи. И не важно, высоко

элитарное, авторское кино ты смотришь или массовое, „попсовое“. Кино приносит в нашу жизнь то, чего нам не хватает»

Ключевые слова: #немое кино #монстры #двойник #вампиры #медиум #экстрасенс #красавица и чудовище #динозавр #авантюрный сюжет #Дарвин #Квазимодо #Джекил и Хайд

Предыстория очередного упрощения картины мира

Бывают такие эпохи в истории культуры, когда жизнь резко усложняется, отменяются старые нормативы или же, без их отмены, вступают в силу де факто новые, не менее жесткие, правила общественного бытия. Человеку кажется, что все это свалилось на него слишком внезапно и слишком подавляюще. И тогда включаются скрытые механизмы искусства, состоящие в стремлении к балансу эстетического и антиэстетического, ясного и необъяснимого, простого и сложного.

Одним из таких периодов явилось начало Нового времени. Тогда на рубеже XVI—XVII веков закономерно возникла опера и стал активно развиваться балет. Опера интенсивно осваивала светскую драматургию, разминала варианты сюжетов с элементами фантастического. Опера и балет создавали картину мира, основанную на тотальной идеализации и эстетизации жизненных форм, будь то пространство или человеческие взаимоотношения (в более ранний период подобный принцип полнее всего был представлен в жанре пасторали, позднее вошедшей и в оперу, и в балет в качестве одной из жанровых составляющих.)

И в «Буре» Перселла, и в «Волшебной флейте» Моцарта, и в сказках-балетах и сказках-операх Чайковского, и в «Жизели» Адана (перечисление можно продолжать), действуют сказочные законы жизни художественной вселенной. Элементы волшебной сказки – параллельно с модой на вскрытия²³³, с бушующими религиозными войнами, английской буржуазной революцией и Великой Французской буржуазной революцией, сказочность в эпоху развития критического реализма – подразумевают сознательное умозрительное возвращение в мир сказки. Сказка воспринимается как намеренно сочиненная, «нужная» вторая реальность, альтернативная современной. В сказочной реальности Нового времени возможно разрешение тех проблем и коллизий, которые в реальности разрешить не удастся. В сказке есть ясность деления на добро и зло, свет и тьму. В сказке случаются чудеса – и одно из них заключается в том, что в мире возможна справедливость. Есть волшебники, яркие пластически вычтенные образы – красавицы, благородные рыцари, добрые простаки, злодеи, людоеды, злые волшебницы и волшебники, злые завистницы, и пр. Все это контрастно сложному и временами неопределенному реальному человеку, чья все более развитая индивидуальность вступает в переплетение с множеством социальных, сословных, профессиональных и прочих характеристик.

Эстетическое упрощение мира в некоторые эпохи воспринимается как необходимое и спасительное условие для утверждения гармоничной картины этого самого мира. Век Просвещения оказался именно такой эпохой. Борьба с патриархальными устоями и их разрушение, конфликт аристократических ценностей и ценностей буржуазии, развитие капиталистических отношений и бурная политическая борьба, демократизация городской повседневности и формирование публичного пространства, в котором человек со сравнительно скромным достатком мог ощутить себя хозяином, заказчиком, распорядителем, получателем благ и удовольствий, – все это создавало новую концентрацию напряжения. Стало необходимо чем-то его уравнивать. И театр в эту эпоху рождает зрелище просветительской комедии, в которой персонажи сохраняют еще классицистскую вычтенность очертаний,

²³³ Anatomy Live Performance and the Operating Theatre. Ed. By Bleeker M. Amsterdam. Amsterdam University Press. 2008.

и эта внятность выливается в систему амплуа²³⁴. В соответствии с этой системой драматургии выстраивают новые и новые драматические ситуации, поскольку пьес для пополнения репертуара необходимо все больше и больше. Всякий раз невозможно сочинять новую конфигурацию действующих лиц и новые художественные законы. Театр приходит к удивительной клишированности форм.

Системе амплуа соответствуют клишированные формы конфликта и повторяющиеся из пьесы в пьесу ценности и идеалы, легко укладываемые в сознании аудитории, не отягченной философствованием. Благополучный конец должен умиротворять человека в зале, а заодно приучать к компромиссу между зрелостью внешнего реализма и условностью гармонизации реальности. Когда границы того, что признается доподлинно существующим, резко сжимаются. Ни призраки, ни мертвецы, ни аллегорические фигуры, ни ангелы или демоны уже не могут появляться в этом мире, который должен совпасть с представлениями «знающего жизнь» опытного клерка и опытного предпринимателя, юной барышни, очень хорошо обязанной усвоить, что счастье начинается с выгодного брака, и юноши, сознающего всю важность получения наследства.

Очередной виток усложнения и резкого обновления общественной жизни произошел на рубеже XIX—XX веков, когда родилось киноискусство, а вскоре – началась Первая Мировая война. В эту эпоху человек столкнулся с процессами массовизации общества, нивелирующими в очередной раз индивидуальность и саму ценность личностного целеполагания и атомарной судьбы. Массовое уничтожение жизней обрело невиданные ранее размах и дистанционность. Политические, экономические, социальные, гендерные проблемы ставили человека перед фактом невозможности прогнозировать следствия многих действий, событий, законов, а также продуктов, вбрасываемых на рынки сбыта. От гибели «Титаника» и до убийства эрцгерцога Франца-Фердинанда, от терроризма и череды революций до экономических кризисов и волн эмиграции в Америку, – жизнь оказалась полна катастроф, ярких и активно освещаемых в медиа или же серых, процессуальных и необсуждаемых. Индивид начинал себя в очередной раз ощущать игрой имперсональных злых сил, вроде бы, лично с ним не знакомых и против него конкретно ничего не имеющих, однако то и дело пытающихся лишить его средств к существованию, дома, родины и самой жизни.

В этот период, когда общественное бытие резко усложняется и становится для многих почти невыносимой ношей, развивается кинематограф – и становится одним из эффективных средств психологической самообороны рядового индивида. Кино интенсивно осваивает жанры, уже зарекомендовавшие себя в зрелищной культуре как гармонизирующие (без нейтрализации драматизма) действительность – мелодрама, комедия. К ним прибавляются новые – вестерн, детектив, криминальная драма, хоррор, авантюрный триллер, пеплум. Все они так или иначе игнорируют историческую сложность глобальных социо-экономических, общественно-политических и прочих процессов. Но готовы при этом передавать и даже активизировать переживание ужаса, страха, напряженного ожидания, предчувствия катастрофы, волнения, святого возмущения и гнева при виде несправедливости, отчаяния при виде чьей-либо беспомощности и чьей-либо безнаказанности.

Реализуется модель – сочиненные, радикально идеализированные (или «хорошо отжаты» от скучного быта и психологической сложности) обстоятельства для приятного переживания и расслабляющего, развлекающего высвобождения тех эмоций, которые в реальной повседневности вызывают страдания, дискомфорт, неудовлетворение. К сочиненным или радикально идеализированным обстоятельствам относятся и образы действующих лиц,

²³⁴ Подробнее ситуация в «упрощающей» драматургии XVIII века рассматривается в главе коллективной монографии: Хамаза Е. И. Английский театр. // Западноевропейское искусство. М....

выходящие далеко за пределы социального, психологического и даже визуального жизнеподобия.

Беглая предыстория образа «монстра»

Одним из таких действующих лиц, вошедшим в число центральных образов кино переломного периода, оказываются, условно говоря, «монстры».

Мы пишем «монстры» в кавычках потому, что само это определение не является жестким термином, но скорее обозначает круг формосодержательных аспектов ряда образов, воплощенных в произведениях кинематографа. Раннее кино актуализировало когорту персонажей, успевших к тому времени уйти с магистральной большой искусства – из литературных произведений критического реализма, во многом из живописи и скульптуры XIX века. В эпоху Толстого и Чехова, Флобера и Мопассана, Гауптмана и Ибсена, Антуана и Станиславского, параллельно с так называемой Бристольской школой британского жизнеподобия, с документализмом Люмьеров, со стилистикой «аналитического этюда» в литературе²³⁵, развивается линия киноэстетики, которую можно назвать антиреалистической. Она демонстративно игнорирует глубины психологии и тонкости критического реализма, создавая нарочито нереалистические истории с «монстрами» и, вроде бы, совершенно не стремясь к осмыслению окружающей действительности. Однако не стоит забывать, что сам мотив существа, обладающего нечеловеческой или не вполне человеческой природой, страшной и/или смешной, является неотъемлемой частью многовековой культуры.

«Монстры» раннего кино становятся поздним продолжением ряда образов, связанных с древнейшими пластами мифологии, – с хтоническими чудовищами доантичного (Хумбаба и небесный бык из «Эпоса о Гильгамеше») и античного мира²³⁶. Горгона Медуза, Минотавр, Гидра, гарпии, эринии, парки, вепрь, Кербер и прочие персонажи античной мифологии содержали в себе иррациональность надчеловеческой и внечеловеческой стихии универсума, природного целого, во многом враждебного человеку, принципам культурного созидания, сложной эмоциональности, гуманности. В них жила мощная стихия, неистовая волшебная энергия, магия вселенной, не нуждающейся в человеческом присутствии и часто не готовой к человеческому воздействию. Актуальный для древнего мифопоэтического понимания конфликт окажется одним из наиболее востребованных в популярной культуре Новейшего времени – это конфликт героя-человека с чудовищем, чудовищем, монстром, обладающим многократно большей силой и сохраняющим в себе некую загадочность, непостижимость внечеловеческой (дочеловеческой – согласно античному восприятию) природы.

Христианская эра породила образы «монстров», связанных с дьявольским началом и, соответственно, изначально действующих вопреки Богу и против Бога, а стало быть, и человека. В античном мире существовало немало изначально нейтральных, равнодушных к человеку и нравственности монстров, и лишь в глазах человека, попадая в поле его внимания и воздействия, монстр обретал негативную характеристику и начинал восприниматься как антагонист героя. В христианской культуре адские существа как бы «объективно» заряжены темной энергией, греховны, являются последовательными врагами Бога и человека, то есть изначально реализуют себя в поле действия божественных заповедей и норм человеческого бытия. Конфликт человека с адскими «монстрами» продолжает и развивает идею борения

²³⁵ Вирильо упоминает аналитический этюд в связи с поиском новых средств запечатления реальности в эпоху развития фотографии, журналистики, периодической многотиражной печати – всего того, что позже будет усвоено и развито той линией кино, в рамках которой целью искусства станет максимально точное воспроизведение жизни. Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука. 2004. С. 69–70.

²³⁶ Зооантропоморфные боги Древнего Египта кажутся нам принципиально не соответствующими понятию «монстра», поскольку представления о них сформировались в тот период, когда еще не созрело понимание человеческой природы как высшей ценности и мерила всех вещей. В современной популярной культуре египетские божества могут перекодироваться в добрых и злых монстров, что происходит отчасти, к примеру, в блокбастере «Боги Египта» (2016).

героя с дохристианскими хтоническими чудищами. Зрелищное искусство Средних веков, в особенности мистерия, превращали служителей Ада в ярких персонажей, эффектно костюмированных и острых на язык, скорее забавных, нежели всерьез ужасающих. В этом, возможно, и состояла отчасти задача средневековых зрелищ – создать приемлемую для сознания картину обитателей преисподней, фамильяризировать их образы.

Ясность и однозначность конфликта с адскими силами уничтожается существованием в реальности – людей, а в произведениях искусства – персонажей, либо множащих собственную греховность в таких степенях, что это невольно ассоциируется с дьявольским началом, либо претендующих на сверхчеловеческую мощь и власть, что можно рассматривать как следование по пути Люцифера. Чем дальше развивается средневековый мир, тем очевиднее внутренняя двойственность человека по отношению к темному, монструозному началу.

Ренессансный титанизм оказывается чреват макиавеллизмом, а жажда познания приводит человека-ученого к союзу с посланцем Люцифера и заключением контракта о продаже собственной души ради овладения на некоторое время божественными тайнами вселенной и божественными возможностями. «Монстр» Мефистофиль от тесного общения с человеком обретает все более человеческой характерности, свойскости и человеческих манер. А Фауст не столько заряжается сверхчеловеческой силой, сколько погружается в бездонную пучину рефлексий о своем предательстве по отношению к Богу и божественному творению, то есть человеку.

Светскую драматургию эпохи барокко, а затем и века Просвещения интересовал тот аспект монструозности, который живет внутри человеческих проявлений. На какой-то период интерес к проблемам человеческого общества вытеснил интерес к внечеловеческому началу. Очевидное, прозаическое, облаченное в современные костюмы зло в виде театральных злодеев, вредящих добрым положительным героям, сделалось вполне достаточной темной силой для эмоционального воздействия на аудиторию и демонстрации драматизма земного бытия.

Если мы обратимся к драматургии Мольера, то увидим, что наиболее «монструозен» Тартюф, начисто лишенный внешней живописности монстра и даже злодея (что успешно исправит фильм Фридриха Мурнау, о чем ниже). А мир, оставшийся после того, как Дон Жуана утаскивают черти, ничуть не выигрывает от отсутствия «главного грешника», поскольку его жертвы и его слуга зачастую не имеют никакого отношения к добру и благородству.

Дистанцирование магистрали искусства от образа живописного, эффектного «монстра» с ярко выраженными внечеловеческими признаками было достаточно кратковременным и не абсолютным. За сто лет до рождения кино рубеж XVIII—XIX веков и первые десятилетия XIX века знаменовались развитием романтического театрального спектакля, в котором частыми гостями сцены являлись призраки, вампиры, корабли-призраки, всевозможные пришельцы из потустороннего мира, обладающие сверхчеловеческими способностями и повышено живописным обликом²³⁷. Демонические существа, подобные Мельмоту-скитальцу из одноименного романа Чарльза Мэтьюрина, или чудовищу, созданному юным ученым в романе «Франкенштейн, или Современный Прометей» Мэри Шелли, были призваны развлекать и будоражить сознание публики, не желающей ограничивать свой приватный культурный мир представлениями и ценностями капитализма.

²³⁷ Ranger P. *Terror and Pity Reign in Every Breast Gothic Drama in the English Patent Theatres. 1750—1820*. London. 1991. P. 40.



Генри Франкенштейн (Коллин Клайв) и Элизабет (Мэй Кларк), «Франкенштейн», 1931. Авторы: режиссер Джеймс Уэйл; сценаристы Джон Л. Болдерстон, Гаррет Форт, Френсис Эдвард Фараго, Ричард Шайер, Джон Расселл, Роберт Флори, Мэри Шелли, Пегги Уэблинг; композитор Бернхард Каун

Эпоха романтизма в равной степени готова была размышлять о монструозности человека (как то делал, к примеру, Перси Биши Шелли в драме «Ченчи») и о человеческом обаянии монструозного злодея (что было лейтмотивом многих ролей великого Эдмунда Кина²³⁸). Романтическое мировидение подразумевало возможность и необходимость экстериоризации внутренних свойств героя, и этот процесс мог приводить к яркому, скульптурно законченному рисунку сценических образов.

В то же время, культ страсти, противоречивых переживаний, взаимоисключающих душевных порывов и нравственной амбивалентности мог отменять зримую, темную монструозность персонажа. Так, леди Макбет, ранее традиционно трактуемая как монстр, как несколько мужеподобная черная злодейка, преображалась в эпоху романтизма в женственную красивую героиню, которая совершает действия, подобно монстру, однако таковым не является. Леди Макбет в блистательном исполнении Сары Сиддонс запомнилась как героиня, самоотверженно, иступленно любящая мужа и действующая в порывах разрушительной страсти. Монструозное начало как бы закрадывалось в природу героини помимо ее воли, составляло контраст ее изяществу и продолжение ее любовной страсти²³⁹. Квазимодо

²³⁸ Hazlitt on Theatre. Ed. By Archer W. and Lowe R. New York. 1958. P. 5—7; Hackett J. H. King Richard the Third. Edmund Kean's Performance. London. 1958. P. 55.

²³⁹ Roger M. Sarah Siddons. Portrait of an Actress. London. 1978. P. 71; Donohue J. W. Dramatic Character in the English Romantic Age. Princeton. 1970. P. 272.

из «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго и вовсе являл собой контраст монструозности внешнего облика и доброй души.

Иными словами, эпоха романтизма создала традицию страдающих и обаятельных монстров, а также «бархатной монструозности», неуловимо пронизывающей человеческую природу героя или героини, однако не исчерпывающей собой их сложной природы, но динамически взаимодействующей с прочими свойствами человека. Воплощение этой традиции можно увидеть в гофмановских Крошке Цахесе и Щелкунчике, в пушкинском Скупом рыцаре, в Саломее из одноименной пьесы Уайльда, в «Иоанне Грозном» А. Толстого и пр. От «Вия», «Ночи перед Рождеством», «Носа» и других повестей Гоголя, от «Руслана и Людмилы», «Гробовщика», «Медного всадника», «Русалки» Пушкина, от «Собора Парижской Богоматери» и «Человека, который смеялся» Гюго до персонажей некоторых повестей и рассказов Александра Грина и научной фантастики Александра Беляева, до «Трех толстяков» Юрия Олеши, «Собачьего сердца» и «Мастера и Маргариты» Булгакова по извилистой траектории развивается линия рефлексий искусства о границах человеческого начала, о сверхчеловеческих или внечеловеческих свойствах индивида. О проявлениях внешнего, физического и внутреннего, духовного антиэстетизма либо, напротив, неординарной внешней гармонии, красоты, очарования.



«Вий», 1967. Авторы: режиссеры и сценаристы Георгий Кропачев и Константин Ершов; сценаристы Александр Птушко и Николай Гоголь; композитор Карэн Хачатурян

Искусство регулярно будет создавать образы более и менее ясных монстров, в ряде случаев сравнительно далеких от антропоморфности. Литература периодически срывается то в мир сказочных чудищ «Алисы и Стране Чудес» и «Алисы в Зазеркалье», и других произведений Льюиза Кэрролла, то в страну обитания доисторических гигантских рептилий «Затерянного мира» Конан Дойля, то в «Портрет Дориана Грея» и трагедийную сказочность

Оскара Уайльда, в произведениях которого встречаются brutally антиэстетичные персонажи, в душе не являющиеся монстрами, и красивые существа, обладающие чудовищной душой.

Ужас перед миром, все менее дружелюбным к индивиду, ужас перед имперсональностью антагонистических сил и зла как такового, оторопь перед беззащитностью добра и неуправляемостью, непостижимостью человеческой природы живет в подсознании людей начала XX столетия. И кино готово находить пластически эффектные символические образы для воплощения этого ужаса. При этом кино нередко опирается на литературные образы монстров, экранизируя произведения Гете, Гюго, Мэри Шелли, Стивенсона, Конан Дойля, Кэрролла, Уайльда и др.

Пластика монструозности

С ранних лет жизни кинематографа очевидно желание вводить монстров в визуальный ряд картин, несмотря на слабую техническую оснащенность нового искусства. В итальянской «Одиссее» (L'Odisea, 1911, режиссура Франческо Бертолини, Адольфо Падована, Джузеппе де Легуорро) уже показаны и циклоп Полифем, и чудища Сцилла и Харибда с огромными мордами, и сирены, похожие на «обыкновенных» русалок²⁴⁰. У Мельеса в «Покорении Полюса» (A la conquete du Pole, 1912) появляется Снежный великан, вращающий глазами, шевелящий руками и почти глотающий одного из членов экспедиции.



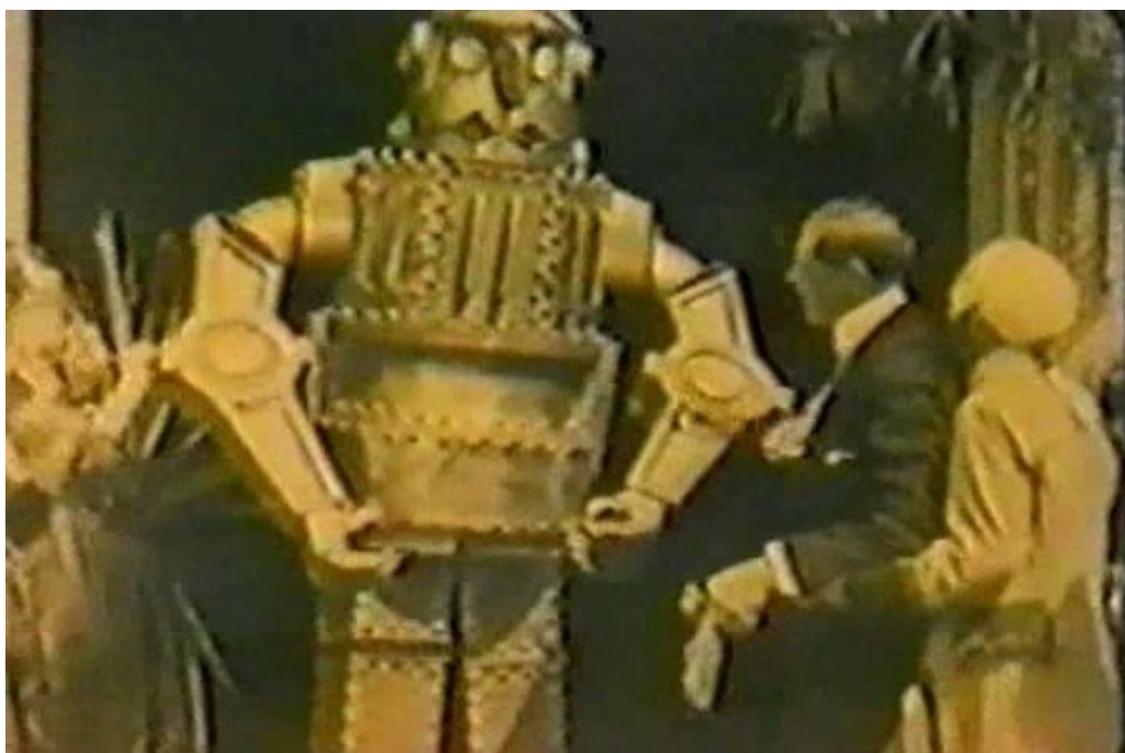
«Покорение Полюса», 1912. Авторы: режиссер и сценарист Жорж Мельес; сценарист Жюль Верн; композиторы Монте Альто и Эрик Легьен

А в мельесовском фильме «Одиссей в пещере Калипсо» (L'Ile de Calypso ou Ulysse et le Geant Polypheme, 1905) Одиссей сначала встречается с прекрасной богиней, а потом

²⁴⁰ По свидетельству западных исследователей, в начале эры кино наблюдалась настоящая антикомания. Было создано более тысячи, а уцелело около 800 фильмов, так или иначе отсылающих к античной культуре. Подробнее см.: The Ancient World of Silent Cinema. Ed. by Michelakis P. and Wyke M. Cambridge: Cambridge University Press. 2013.

из этой же пещеры появляется гигантская рука, а за ней голова циклопа. Одиссей пронзает глаз Полифема копьем, что приводит к извержению из раны мутной жидкости. Эта сцена побуждает некоторых исследователей говорить об аналогии с семяизвержением, а само нанесение раны сопоставлять с попаданием ракеты в глаз гигантской голове-луне в «Путешествии на Луну». Оба киноэпизода интерпретируются как символическое изображение сексуального акта. Тем самым, подчеркивается связь образов чудовищ с гендерной проблематикой и подавленными инстинктами, реализующимися в визуализируемой мифологии и фантастике²⁴¹. Возможно, эта связь формируется уже в первые годы становления киноязыка. Однако надо признать, что в целом первые десятилетия существования кино заняты быстрым наведением мостов между образами монстров и образами социума как страшной стихии.

В комедийно-пародийном «Механическом человеке» (*L'Uomo Meccanico*, 1921) действуют страшноватого вида роботы, значительно превышающие человеческий рост. Чем дальше вид монстра от антропоморфности, тем слабее драматизм его роли. По-настоящему драматичны образы монстров с ярко выраженными элементами антропоморфности.



«Механический человек», 1921. Авторы: режиссер и сценарист Андре Дид

Среди них, в свою очередь, наиболее интересны совсем не те монстры, которые воплощают каноны христианского мировосприятия. Например, Сатана в раннем кино словно сходит с живописных полотен, со страниц старинных гравюр и книжных миниатюр. Его можно сразу опознать, он сразу абсолютно ясен, в своей сумрачной мантии, с разлетающимися густыми бровями, крючковатым носом и театральной пластикой демона-искусителя. Также и фигура Смерти, похожей на скелет в плаще, являет собой поздний парафраз на тему средневековых образов Смерти, только перенесенный в новое искусство. Никаких загадок, никаких нерешенных вопросов подобные персонажи не несут, являя скорее функцию сюжета и живописный элемент картины мира.

²⁴¹ The Ancient World of Silent Cinema. Ed. by Michelakis P. and Wyke M. Cambridge: Cambridge University Press. 2013.

И, напротив, кино усиливает драматизм ситуаций тогда, когда ставит в центр картин человеко-монстров дохристианского или сказочного мира, ужасающих исключительно своей безрефлексионной повседневной жестокостью, – это Синяя Борода (*Barbe-Bleue*, 1901, режиссер и исполнитель главной роли Жорж Мельес), Нерон (*Nerone*, 1909, режиссер Луиджи Маджи), римляне поздней империи, готовые отдавать провинившихся рабов на растерзание львам (*L'orgie romaine*, 1911, режиссер Луи Фейад). Или же возникают монстры, рожденные в пострелигиозных концепциях выхода за пределы традиционной нравственности и антропоморфности – но без разрыва с самим полем смыслов, касающихся категорий прекрасного и безобразного, хаоса и порядка, власти и бесправия.

Кроме того, будучи бесплотной, состоящей из материи теней, кинореальность словно ощущает потребность в восполнении собственной нематериальности с помощью создания иллюзий повышено скульптурных, пластически выразительных, иногда почти формульных героев. Вероятно, есть глубокая закономерность в том, что подавляющее большинство образов «монстров» раннего кино продолжили свое существование в последующие десятилетия, объединяя собой множество фильмов и сериалов, в которых варьируются уже найденные пластические решения или придумываются новые.

Наличие персонажа-«монстра» гарантирует наличие скульптурно выразительной внешности, пластики, решений взаимодействия персонажа с предметно-пространственной средой. Кино ищет эффектные формулы сверхчеловеческого или внечеловеческого начала, антропоморфного, зооморфного или зооантропоморфного, разрабатывает сочетания эстетического безобразного с энергетической притягательностью. Ужаснувшись и испытывая омерзение или, напротив, любопытство, зритель должен смотреть и не насмотреться на этих существ, не таких, как рядовые люди, или не таких, как все известные земные существа. Собственно, глазение на всевозможных дикарей, вывезенных из колоний, или на людей, обладающих странной внешностью, будь то «бородатые женщины», великаны, карлики и пр., было традиционным развлечением на ярмарках и специальных выставках в Англии и континентальной Европе XVIII—XIX веках²⁴². Кино сообщает этой традиции новое измерение.

Существование в кадре «монстра» предельно обостряет переживание кинореальности, вроде бы нереальной, однако неотвратимо присутствующей перед взорами аудитории. «Монстры» обеспечивают повышенный, хотя и иллюзорный физиологизм кинореальности, фантомное усиление тактильного переживания зрителем всех бед и парадоксов природы и человека.

Такое выразительное средство, как маска, ушедшее с магистрали развития театрального искусства, возвращается в число актуальных в молодой киноиндустрии. В 1913 году перед началом Первой мировой войны восходит на престол киноуспеха персон в маске – Фантомас в фильмах Луи Фейада. Фантомас творит то, что пожелает, оставаясь неуловимым. И наличие маски сообщает его личности дополнительную загадочность и ауру внечеловеческой мощи. И пускай это всего лишь аура, всего лишь иллюзия. Именно иллюзии внечеловеческого, внеличного, ассоциируются со сверхчеловеческим началом, а жизнь инкогнито воспринимается как шанс бесконечно продлевать безнаказанность и свободу. Фантомас подавался Фейадам как негативный герой, с которым сражались положительные. Однако, как пишет исследователь, в этом образе был заложен «латентный анархизм», который импонировал настроениям многих, в том числе ярких представителей артистических кругов, от Жана Кокто до Рене Магритта.

²⁴² Altick R. D. *The Shows of London*. London. 1978. P.



77. FANTOMAS. FEUILLADE. 1913.

«Жюв против Фантомаса», 1913. Авторы: режиссер и сценарист Луи Фейад; сценаристы Марсель Аллен и Пьер Сувестр

Образ Фантомаса оказал влияние на французский сюрреализм и немецкий экспрессионизм. Именно Фантомас стал культовой фигурой, а не его преследователи. Гийом Аполлинер и Макс Жакоб даже организовали Общество друзей Фантомаса²⁴³.

В 1915 году стартуют серии «Вампиров» (Les vampires) того же Фейада. И в этих сериях действует целая банда, именующая себя Вампирами. Главарь же называет себя Сатаной. Все они, конечно, обыкновенные люди, обыкновенные преступники. Однако страсть к костюмировке и маске создает иллюзию их неуловимости, их необычайного артистизма и наличия сверхчеловеческих возможностей. Чем дальше развивается сюжет, тем больше создатели сериала входят во вкус спецэффектов, которые иногда действительно создают иллюзию сверхчеловеческой непобедимости антагонистов. Ирма Вэп (Мюзидора), преступница и прекрасная дама-вамп, предстает то в облегающем черном комбинезоне и шлеме (этот наряд потом модифицируется в костюм Селины Кайл, превратившейся в Женщину-кошку в сюжетах о Бэтмене), то в мужском брючном костюме, то в уличном городском костюме женщины своего времени.

²⁴³ Lanzoni F. French Cinema From Its Beginnings to the Present. Bloomsbury Publishing. 2015. P. 32.

Есть сцены, где в костюмах «вамп» орудуют несколько членов банды, забирающиеся на крышу или проникающие в покои дома. Есть сцены, где Ирма надевает белую маску, предохраняющую от воздействия ядовитого усыпляющего газа, который она разбрызгивает в салоне автомобиля своих врагов. А на свадьбе Ирмы и нового главаря банды пара танцоров танцуют танец в облегающих костюмах «вамп». Все это придает театральность и шарм обыкновенной преступной деятельности, а сами ее участники кажутся не вполне людьми. Хотя наконец полиции удастся их всех поймать или застрелить с помощью остроумного честного журналиста и его веселого друга.

В последней, десятой серии «Вампиров» преступники, проникнув в дом главного героя, приклеивают к одной из дверей комнат изображение летучей мыши (или кровососущего зверька, именуемого вампиром) с характерными перепончатыми крыльями.



«Вампиры», 1915. Авторы: режиссер и сценарист Луи Фейад; композитор Роберт Израэль

Это более раннее использование образа летучей мыши для романтизации загадочных персонажей, чем в американском фильме «Летучая мышь» (The Bat, 1926, режиссер Рональд Уэст; фильм основан на Бродвейской пьесе Мэри Райнхарт и Эвери Хопвуда), где появлялся преступник в маске летучей мыши, с мохнатыми ушками, вытянутой мордочкой и пяточком²⁴⁴. Но этот преступник также оставлял свой знак – рисунок летучей мыши. И маска, и рисунок должны были сделать его образ загадочным, страшным (хотя на современный вкус маска скорее забавная, нежели пугающая), внечеловеческим. Позже, в раннем звуковом

²⁴⁴ Еще более раннее появление летучей мыши в качестве символа предстоящих «кошмаров» происходит в трехминутном «Le Manoir du diable» (1896) Жоржа Мельеса. Сначала по коридору замка летает мышь, потом начинаются чудеса с появлением и исчезновением скелета, гнома, черта, ведьм и пр.

фильме «The Bat Whispers» (1930, режиссер Рональд Уэст) преступник в простой черной маске, похожей на маски из феядаовских «Вампиров», будет терроризировать обитателей большого особняка, то запуская ночью в комнату живую летучую мышь, то прикрепляя где-нибудь в интерьере графическое изображение летучей мыши.



«Летучая мышь», 1926. Авторы: режиссер и сценарист Роланд Уэст; сценаристы Жюльен Джозефсон, Джордж Мэрион мл. Эйвери Хопвуд, Мэри Робертс Райнхарт

В дальнейшем комиксы, анимационные и игровые фильмы о Бэтмене используют уже найденный в немом кино образ летучей мыши, уберут комические мохнатые ушки и пяточок, сделают уши более острыми и миниатюрными, добавят к облегающему костюму романтический плащ, а главное, превратят антагониста в романтического героя, готового бороться со злыми монстрами, будь то Джокер или Пингвин. Бывший преступник в образе монстра – the Bat – перекодируется в супермена-героя.

От феядаовских дерзких преступников в масках и облегающих костюмах кино ведет нас к более замысловатому типу взаимодействия супергероя со своим костюмом. Ни бандиты-вампиры (за исключением бандита-гипнотизера Мазанетти), ни Ирма Вэп, ни предтечи Бэтмена не обладают магическими способностями как таковыми. Нет в них и какой-либо внечеловеческой природы. Однако облачаясь в особый костюм, они словно обретают нечто такое, чего нет у обычных людей. Можно сказать, что костюм поднимает героев над социальной средой, сообщает им особое ощущение вседозволенности и безграничных возможностей, а зрителя заставляет ощущать внечеловеческое и внеличностное начало в персонажах, способных на все ради успеха в своих махинациях. Собственно, в этом и состоит их «монструозность» – в игнорировании сдерживающих этических законов.

Позже отсутствие морали трансформируется во внутреннее чувство свободы, независимости от внешней стороны закона, приличий и обывательских представлений. И тогда персонаж с крыльями летучей мыши перестанет классифицироваться как монстр. Он начинает восприниматься как супермен, хотя от супермена в нем – лишь самоощущение (как в банде «вампиров» монструозность состояла в чувстве безнаказанности). Брюс Уэйн – всего лишь наследник большого состояния и большого особняка, однако он человек, и даже без внешних признаков сверхчеловеческого. Брюс Уэйн не удивительный красавец и не фантастический силач. Однако костюм летучей мыши, а также множество разных приспособлений, включая бэтмобиль, и опять же, невероятный кураж, словно вливающийся в душу Брюса Уэйна через костюм, делают свое дело – он не изображает какого-то Бэтмена, но является Бэтменом.

Бывшая секретарша Селина Кайл, скромная одинокая женщина с прической «хвостиком» и в очках, в приличном офисном костюме, будучи выброшенной злодеем из окна высокого этажа и искусанная бездомными котами, мутирует и не просто переодевается в поствампирический костюм, отсылающий ко временам Ирмы Вэп. Селина Кайл обретает иную, сверхчеловеческую природу. У нее теперь не только удивительная гибкость, сила и ловкость, но и несколько жизней, как у кошки, согласно повериям. Она становится нравственно амбивалентным сверхсуществом – Женщиной-Кошкой.

Питер Паркер, способный после укуса паука превращаться в Человека-Паука, тоже мутирует, из его рук в нужные моменты растет паутина. А взаимоотношения с красносиним костюмом остаются непроясненными. В какой-то момент Питер даже выбрасывает свой костюм и решает стать успешным, правильным студентом. Однако необходимость бороться со злодеями сверхчеловеческого и банального человеческого масштаба возвращает его в образ и плоть Человека-Паука. В «Человеке-пауке 3» (2007, режиссер Сэм Рейми) у героя появляется «другой костюм» — черный. И этот костюм заставляет доброго, скромного «очкарика» Питера меняться в худшую сторону, предаваться самолюбанию, наслаждаться своими успехами, заряжаться самоуверенностью. Костюм проявляет магические свойства и управляет тем, кто его носит. От этого монструозного одеяния Питер Паркер избавляется уже более решительным образом.

Раннее кино изобретает не только маски и костюмы монструозности, которые со временем могут оказаться частью тела сверхчеловека и героя. Рисунки движения монстров и их взаимоотношения с пространством не менее выразительны и насыщены смыслами.

Призрак Оперы (Phantom of the Opera, 1925) носит маску, которая скрывает страшное лицо, похожее на череп мертвеца, обтянутый кожей. Связь с традиционным образом Смерти здесь очевидна. Но уродство и принадлежность потустороннему миру в данном случае лишь сигнал о незаурядности существа. Призрак властен и агрессивен потому, что считает себя хозяином и здания оперного театра, и магических свойств вокалистов. Он утверждает, что именно благодаря ему у молодой певицы Кристины такой прекрасный голос и такой успех. В качестве платы за это она должна стать его невестой. Призрак оказывается проводником в мир оперного закулисья-зазеркалья. Чтобы очутиться в волшебном подземелье, надо пройти сквозь зеркало, что героиня впервые делает, влекомая Призраком. Он – хозяин магической реальности, подобно тому, как Квазимодо – подлинный хозяин Собора Парижской Богоматери.



Призрак (Лон Чейни) и Кристина Даэ (Мэри Филбин), «Призрак оперы», 1925 (слева). Авторы: режиссер Руперт Джулиан, Лон Чейни, Эрнст Леммле; сценаристы Уолтер Энтони, Бернар МакКонвилл, Фрэнк М. МакКормак, Том Рид, Ричард Уоллес, Джаспер Спиринг, Гастон Леру, Эллиотт Дж. Клаусон, Рэймонд Л. Шрок; композиторы Джозеф Карл Брейл, Карл Дэвис, Густав Хинрихс, Гэбриел Тибодо, Рик Уэйкман, Сэм Перри

Квазимодо (Лон Чейни) и Эсмеральда (Пэтси РутМиллер), «Горбун из Нотр Дама», 1923 (справа). Авторы: режиссер Уоллес Уорсли; сценаристы Виктор Гюго, Эдвард Т. Лоу мл., Перли Пур Шиэн; композиторы Сэм Перри, Хайнц Рёмхельд, Сесил Коппинг, Карл Эдуарде, Хуго Ризенфельд

Кадры американской экранизации 1923 года «Горбун Парижской Богоматери» (*The Hunchback of Notre Dame*, режиссер Уоллис Уорсли) показывают, с какой потрясающей ловкостью и смелостью Квазимодо (Лон Чейни) спускается с верхней площадки наверху собора на площадь, перепрыгивая со статуи на статую, с одного каменного украшения на другое. В этом есть нечто, предвещающее сверхчеловеческие способности Спайдермена, а пока – сообщающее образу Квазимодо элемент сверхчеловеческого в виде незаурядной силы, отваги и уверенности при взаимодействии с каменной громадой храма.

Однако в лазании по стенам собора есть и нечто внечеловеческое, нечто звериное, дикое. Это роднит Квазимодо с Кинг-Конгом, заканчивающим свою жизнь на верхушке небоскреба, являющего своего рода святыню американской цивилизации. Туда забирается гигант Кинг-Конг, держа в руке красавицу-актрису, там оставляет ее на крыше, а сам крушит один из самолетов, старающихся его сбить как опасного монстра. Остальные самолеты расстреливают гиганта, и тот разбивается о камни Нью-Йорка, как Квазимодо разбился о камни Парижа, пронзенный злодеем и падающий вниз со стены храма. Было у этих двух историй еще одно сходное звено – публичное глаzenie-порувание. Квазимодо, обвиненный в похищении Эсмеральды, приговаривался к публичному избиению на площади, втаскивался на эшафот и привязывался к кругу, после чего начинались удары плетью. Роль эшафота в судьбе Кинг-Конга выполняет сцена театра, куда Кинг-Конга притаскивают для демонстрации в коммерческом шоу, которое и есть для него унижительная экзекуция. Эта ключевая сцена повторяется в экранизациях более позднего времени, тем самым закрепляя родство двух несчастных монстров – человека-горбуна и обезьяны.

Однако в целом размеры Кинг-Конга должны реабилитировать дочеловеческую природу приматов, сообщить ей определенное величие и эстетизм, тем самым адаптируя людей начала XX века к новой версии человеческого происхождения, которую обнародовал в середине XIX века Чарльз Дарвин и которая произвела фурор в обществе. О том, насколько сложно проходила эта адаптация, свидетельствует и образ мистера Хайда в многочисленных экранизациях повести Роберта Стивенсона.

Действие повести развивается на протяжении нескольких месяцев, то есть неспешно. Напряжение создается с помощью довольно прихотливо организованного повествования, ведущегося от лица разных героев. В него вклиниваются также письма и записи некоторых персонажей. Весьма долго тянется и мучительная неизвестность, окутывающая жизнь Джекила и его взаимоотношения с Хайдом. У Стивенсона сам факт того, что речь идет не о двух разных людях, а двойственной природе и многократных метаморфозах одного человека, выяснялся лишь в самом финале. И процессы преобразования описывались тоже ближе к финалу.

Кино радикально меняет ход повествования и сам принцип организации напряжения. Демонстрация преобразования доктора Джекила в страшное, уродливое, обезьяноподобное существо происходит вскоре после экспозиционных сцен. Понимая, что это главный и единственный визуальный аттракцион в данной истории, кино старается регулярно развлекать и ужасать им зрителей. В разных киноверсиях мы много раз видим, как Джекил преобразается в Хайда и наоборот. Попутно это меняет позиции воспринимающего – он находится как бы сразу в роли наблюдателя, допущенного к приватной тайне героя, занятого научными экспериментами.

Исследования природы человеческих эмоций и их физиологического выражения являлись существенной составляющей науки второй половины XIX века. С обзора наиболее серьезных трудов Чарльз Дарвин начинает свою работу «О выражении эмоций у человека

и животных»²⁴⁵. Среди них он упоминает «Механизм физиономии человека» д-ра Дюшена (Dr. Duchenne. *Mecanisme de la Physionomie Humaine*, 1862). Эту работу выделяет Вирильо, набрасывая картину увлечения художников второй половины XIX столетия документализмом и исследованиями психофизики в эпоху развития фотоискусства²⁴⁶. Кино как бы наследует и развивает то дискуссионное поле, которое включает в себя искусство, науку, криминалистику и журналистику.

На основе длительных наблюдений Дарвин приходит к выводам о наличии одинаковых выражений душевных состояний во всем мире, у представителей различных народов, а также о ряде общих черт в выражении эмоций людьми и разными животными. Работы подобного рода являлись поводом для многочисленных научных и околонучных дискуссий в Европе и Америке²⁴⁷. Отголоски или созвучия рассуждениям о природе выражения эмоций закономерно ощущаются во многих фильмах немого периода, отводящих экстраординарную роль внешней мимической и жестуальной выразительности актеров.

Вместе с тем, научные положения Дарвина во многом продолжают линию английского искусства. В труде «О выражении эмоций...» Дарвин неоднократно цитирует Шекспира в качестве вполне объективного подтверждения или уточнения своих научных тезисов²⁴⁸. Ренессансное внимание к внешним проявлениям внутреннего мира личности воспринимается ученым XIX века как нечто родственное современным изысканиям, отображающее объективные закономерности телесных выражений эмоций. Также подходы Дарвина созвучны представлениям театра эпохи романтизма и мелодраматической эстетики середины XIX века о непрременной экстеризации эмоций персонажа в актерской игре, придающей динамике внутреннего мира повышенную живописность на сцене²⁴⁹.

Интерес к обозначенной проблематике и традиционная готовность игрового искусства находить эффектные пластические формулы для воплощения движений души, судя по всему, сочетались в начале XX века с неспособностью обыденного сознания легко признать «нормальными» законы эволюции, признать наличие животного начала в человеке нормальным, не отрицающим идеалов нравственности и красоты. Адаптация кино к дарвиновским идеям видится в образах Тарзана (навеянных также киплингским Маугли и пристрастием западного театра XVIII—XIX веков к образу «благородного дикаря», *noble savage*). А трудности адаптации к новым научным изысканиям ярко проявляются в образах Хайда и других монстров. Они замечательно подходят для акцента на животном начале, все-таки противоположном всему человеческому. Это кошмарное начало с помощью фантастических экспериментов доктора Джекила как бы извлекается из современного человека наружу и обретает свою особую физиономию, мимику, жестикуляцию, пластику. Дискуссионное поле вокруг дарвиновских идей не отменило традиционной живописности образа, но обновило его, придало ему будоражащую современность.

Немое кино неизменно подчеркивает в Хайде животные черты, он двигается на полусогнутых ногах, сгорбленный. В короткометражном фильме 1912 года Хайд (Джеймс Круз) обладал физиономией людоеда и имел клыки. Его движения были разбалансированы, мелкая пластика выдавала не человека, а примата. В киноверсии Герберта Бренона 1913 года мистер Хайд снова трактовался как «недочеловек». Хайд (Кинг Бэггот) погибал потому, что не мог вовремя смешать и донести до рта спасительный раствор. Оказывалось, что это была

²⁴⁵ Дарвин Ч. О выражении эмоций у человека и животного. СПб.: Питер. 2001

²⁴⁶ Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука. 2004. С. 70.

²⁴⁷ The Literary and Cultural Reception of Charles Darwin in Europe. V. 3, 4. Ed. by Thomas F. Glick and Elinor Shaffer. London, New York, New Delhi, Sydney. Dloombsbury. 2014; Armstrong P. Darwin's Luck Chance and Fortunes in the Life and Work of Charles Darwin. A&C Black. 2009; Ruse M. Charles Darwin. Oxford. Blackwill Publishing Ltd. 2008.

²⁴⁸ Дарвин Ч. О выражении эмоций у человека и животного. СПб.: Питер. 2001. С. 33, 73.

²⁴⁹ Donohue J. W. P. Dramatic Character in the English Romantic Age. Princeton. 1970. 109.

последняя доза снадобья в доме, а новую порцию служанке не удавалось достать в аптеке (что близко к событийной канве повести). Разбросав посуду для опытов и разворотив все в лаборатории, Хайд хватался за портьеру, падал, завернувшись в нее, потом корчился в судороге на крае рабочего стола Джекила и наконец замирал бездыханный.

У Стивенсона сказано, что Хайд казался моложе и subtilнее Джекила. Сам Джекил трактует это как малость и слабость своей темной стороны личности. В экранизации режиссера Джона С. Робертсона по сценарию Клары Беранже (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920) мистер Хайд отнюдь не моложе, но явно старше Джекила. Обоих персонажей играл актер Джон Берримор, изменявший свою внешность до неузнаваемости. Голова героя обретала утрированно овальную, вытянутую форму со слишком длинной челюстью и яйцевидным затылком. В целом такая форма напоминает о накладках, использовавшихся в древнеримском театре для придания большего безобразия некоторым персонажам комедии²⁵⁰. Хайд в кино казался особенно отвратительным на фоне Джекила, всегда молодого человека, а отнюдь не пятидесятилетнего мужчины.

Обезьянье трактуется как дикое, доцивизированное, животное, примитивное, что извлекается Джекилом наружу и обретает соответствующее тело²⁵¹. В самой повести уродство Хайда не столь очевидно. Как рассуждают персонажи, очевидцы событий, в мистере Хайде было нечто отвратительное, однако в чем именно оно заключалось, сформулировать оказывалось очень сложно. Подобных сложностей не испытали бы зрители киноверсий повести.

Впрочем, мистер Хайд, при обезьяньей пластике, мог иметь в кино руки либо с беспокойно шевелящимися пальцами, как у насекомого (так его играл Джеймс Круз) или с удлиненными кистями и когтистыми пальцами, похожими скорее на руки вампира из «Носферату...» и одновременно на лапы хищной огромной птицы (так было у Хайда в исполнении Джона Берримора, в наиболее удачной из всех ранних версий).

Но и далекий от зооморфности доктор Мабузе (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922, режиссер Фриц Ланг), любящий менять парики, костюмы и головные уборы, оставаясь неуловимым и живя под разными именами, иногда производит жесты, подобные агрессивным жестам вампира Орлока в «Носферату...». Руки Мабузе с растопыренными и чуть скрюченными пальцами бывают похожи на лапы большой древней рептилии. Пронзительный долгий взгляд Мабузе (Рудольф Кляйн-Рогге) напоминает одновременно о сосредоточенной хищной птице, реющей над добычей, и неумолимой ядовитой змее, готовой к прыжку. Пластика доктора, бесцеремонного и грубого со своими сообщниками, готового в минуты ярости расталкивать людей и опрокидывать мебель, похожа на движения необузданного зверя, презирающего нормы цивилизации. Глаза и руки словно концентрируют в себе жажду власти «монстра» над новыми и новыми жертвами, а заодно создают пластически понятный образ дистанционного энергетического воздействия, которое превращает доктора почти в сверхчеловека.

Замкнутым, заторможенным, тюленеобразным монстром был решен Тартюф в исполнении Эмиля Яннинга (*Heinrich Tuff*, 1926, режиссер Фридрих Мурнау). Заплывшее жиром лицо переходило в еще более жирную шею и бесформенное тело. Тартюф двигался медленно, словно с трудом ворочал своей тушей, будучи не вполне человеком. В его тупом выра-

²⁵⁰ Трубочкин Д. М. «Все в порядке! Старец пляшет...» Римская комедия плаща в действии. М.: ГИТИС. 2005. С. 311—322.

²⁵¹ Отношение к обезьянам было таковым отнюдь не во всех фильмах. К примеру, в комедийно-пародийной картине «*Avventure straordinarissime di Saturnino Farandola*» (1913) Луиджи Маджи и Марселя Переса обезьяны, которых играют люди, весьма симпатичны, добродушны, выращивают младенца и сражаются вместе с хорошими людьми против пиратов. В фильме есть сцена, в которой подросший среди обезьян герой, все еще двигаясь на полусогнутых ногах, осматривает себя и проникается ощущением собственного несовершенства в сравнении с приматами — нету у Сатурнино ни гладкой шерсти, ни гибкости и ловкости, позволяющей постоянно кувыряться.

жении лица, животной жадности до еды, в выпячивающейся челюсти и неуклюжих позах проявлялась пластика «недочеловека», в чем-то созвучная движениям Хайда. В публичном пространстве Тартюф ходил с богословской книжкой, поднятой к самым глазам и почти прижатой к лицу, так что она образовывала чуть ли не маску. То, как держал Тартюф книжку, вызывало вопрос о том, известно ли ему вообще предназначение сего предмета. Убедившись в отсутствии наблюдателей, Тартюф наконец сбрасывал маску и мнимую «кожу» медлительного неуклюжего монстра, стремительно бежал в спальню Эльмиры. Однако там вновь оказывался монстром, только другим – веселым, динамичным, с нахальной ухмылкой, бесстыдным плотоядным взглядом и агрессивной бесцеремонностью, заставлявшей Эльмиру онеметь и замереть в ужасе, вцепившись в оборочки своего ночного одеяния. Образ был построен так, чтобы на протяжении всего действия вызывать вопросы не столько о нравственности Тартюфа, сколько о его человеческой полноценности и способности к нормальному общению – герой вообще ни с кем, включая Оргона (в чем-то похожего на безвольного медиума), не общался по-человечески, живя будто в панцире. Оргон резал для Тартюфа еду, подавал питье, отгонял от него мух, пока тот спал в гамаке. Тартюф при этом сохранял состояние демонстративной замкнутости и даже не смотрел в сторону своего «друга».

Оба персонажа у Мурнау выглядели чем-то загипнотизированными, оба, хотя и по-разному, казались безумными, не владеющими собой. В отсутствии необходимости проявлять прямую заботу о Тартюфе и обслуживать его Оргон словно впал в транс бесчувствия. Мурнау создавал свою собственную пьесу – об иррациональной и необъяснимой завороченности одного человека привязанностью к странному существу, словно повелевающему им, и о завороченности этого повелителя своей ролью. Изумленное переживание безобразия героя словно сквозило в режиссуре фильма и соединялось с изумлением перед теми, кто безобразия не замечает, будучи в его власти. Такой режиссерский подход можно легко трактовать в духе Кракауэра как гениальное предвидение взаимоотношений Гитлера с народом. Однако, как нам представляется, Мурнау был ведом не столько политическими предчувствиями, сколько рефлексией об иррациональной природе психологической зависимости и власти одного существа над другим. Ранее эта тема тоже присутствовала у Мурнау, но звучала по-другому.

В «Носферату – симфония ужаса» (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922, режиссер Фридрих Мурнау) создан один из самых экспрессивных кинообразов вампира. Граф Орлок представляет вытянутую худощавую фигуру в готическом духе.



Граф Орлок (Макс Шрек), «Носферату, симфония ужаса», 1922. Авторы: режиссер Фридрих Вильгельм Мурнау; сценаристы Хенрик Галеен и Брэм Стокер; композиторы Джеймс Бернард, Ганс Эрдманн, Карлос Ю. Гарза, Жерар Урбетт, Тимоти Ховард, Ричард Марриотт, Ричард О'Мира, Ганс Посегга, Питер Ширманн, Дуглас Сосин, Бернардо Узедо, Бернд Вилден, Тьерри Забойцефф²⁵²

Форма его заостренных ушей напоминает очертания стрельчатой арки, в проеме которой он однажды и появляется перед служащим конторы Хуттером²⁵³. Пронзительный взгляд, нос, похожий на выступ скалы, два зуба, торчащих в середине рта, как прутья полусломанной оконной решетки, густые нависшие брови, подобные ключьям шерсти или мха... В облике вампира подчеркнуты те черты, которые превращают его физическую оболочку в своего рода архитектурное сооружение или ландшафт. И в этом его родство с надчеловеческой темной стихией каких-нибудь готических руин или непролазного леса из страшной сказки. Однако при этом Орлок иногда предстает в шапочке замысловатой формы, а местом его изначального обитания является старинный замок, что заставляет отнести монстра к средневековой цивилизации, в которой он как бы мысленно и остается, восседая в кресле с высокой спинкой и выводя старомодные вензеля на купчей. Но это лишь начало пластического рисунка персонажа, поскольку пластика тела вампира существует во взаимодействии с предметным миром и пространственными рубежами.

Раннее кино было весьма обеспокоено отсутствием внятных, графически зафиксированных границ пространства кадра. У станковой картины, в отличие от экрана, была рама, притом нередко довольно широкая, материально весомая, со сложным пластическим рисунком. Импрессионисты стали отказываться от таких рам и помещать свои произведения в простые белые рамы, тем самым подчеркивая, что все цвета спектра выходят из белого и уходят в белый цвет, предельно развоплощающий материальные формы. Кинореальность же появлялась в прямоугольной плоскости белого экрана и уходила во тьму зрительного зала, растворяясь в темном «нигде». Каковы взаимоотношения экранного движущегося изобра-

²⁵² Следующий кадр – те же авторы.

²⁵³ В современном фантазийном кино «стрельчатые», вытянутые и заостренные сверху уши принадлежат, как правило, эльфам, стройным красивым существам, обладающим магическими свойствами. Атрибут монструозной внешности перекодирован в признак эстетического своеобразия немонструозных магических существ.

жения с этим «нигде», оставалось непроясненным. И в первые десятилетия можно ощутить потребность киноискусства создать внутри кадра некие подобия рамы, материального портала, который мог бы укрепить кинореальность кадра, сделать его более прочным, уравновешенным, мизансценически определенным и законченным.

Поэтому кино с особым пристрастием показывает героев под низкими сводами кабаков или подземелий, в дверных проемах, арках, окнах, на фоне колонн или между ними и пр. Все это должно помочь ощутить как бы перевалочный рубеж из посюстороннего мира зрительного зала в экранную реальность, в измерение экрана, и в то же время стать связующей каймой, связующим контуром двух миров. И в «Носферату...» поначалу реализуется этот прием. Орлок приходит и останавливается в стрельчатом дверном проеме. И уходящий он тоже виднеется в арочной конструкции. И форма арки словно несколько сдерживает его энергию, ограничивает активность героя, делая его прежде всего элементом интерьера.

Однако далее Орлок-персонаж начинает «взламывать» графически спокойные рамки. И вот уже Хуттер видит его лежащим в гробу. Очертания гроба тоже образуют своего рода сдерживающую раму, в которую прочно вписан вампир. Пока Орлок в гробу, в неподвижности, он менее опасен. Но очертания гроба – это слишком мрачная рама, к тому же неправильная, да еще снятая с угла. Она производит впечатление гнетущей неустойчивости и угрозы. Потом Орлок будет появляться над люком, ведущим на нижние палубы и в каюты корабля. Вампир нависает над прямоугольным темным проемом, опять же снятым в угловом ракурсе, а потому кажущимся кривым, неправильным и неустойчивым. Это скорее сумрачная дыра, ведущая в преисподнюю. (Кстати, пристрастие к подобным ракурсам временами возрождается в современных экранных искусствах. И похожий ракурс становится значимым визуальным мотивом в сериале «LOST», когда герои заглядывают в темный люк загадочного бункера; по сути дела, они на пороге бесконечных тайн таинственного острова, на который упал их самолет.) Кино обращается к одной из устойчивых театральных форм, поскольку сценический люк позволял обозначать тот портал, откуда появляются призраки и куда черти могут утащить какого-нибудь великого грешника вроде Дон Жуана или доктора Фауста.

В «Носферату...» зрителя предельно приближают к «входу» в преисподнюю и даже дают взглянуть на вампира как бы уже изнутри адской бездны, подчеркивая завидность положения всех героев-людей. Вампир по отношению к ним занимает положение князя тьмы, возвышающегося над своими потенциальными жертвами. Перед финалом Орлок появится в центре большого решетчатого окна, поделенного симметрично на девять одинаковых квадратов. Голова вампира виднеется в центральном квадрате, когтистые кисти рук – в квадратах по бокам, тем самым окно оказывается как бы подчинено вампиру, захвачено им как территория.



Граф Орлок (Макс Шрек), «Носферату, симфония ужаса», 1922.

Образ Нины, которой будет дано победить и уничтожить Орлока, тоже развивается во взаимодействии с мотивом рамы. Сначала мы видим Нину в проеме окна уютного семейного гнезда. Нам показывают почти открыточное счастье, своего рода киноверсию бидермейера. Позже, ощущая необъяснимую тревогу и впадая в лунатизм, Нина выходит на балкон и шествует по перилам балкона, вытянув перед собой руки. Она видна в оконном проеме, сквозь него, но в отличие от Орлока, Нина не вписывается в проем, а движется параллельно ему, оставаясь как бы независимой, не скованной прямоугольной рамой. Она вообще norовит уйти в пустоту и покинуть кадр, двигаясь с безотчетностью сомнамбулы.

Попадая в комнату Нины и застигнутый рассветом, вампир оказывается в последней конвульсии перед оконным проемом, беззащитный под солнечным светом. И очередная рамка, которую Орлок мог бы снова подчинить себе, расположившись в ней или на ее фоне как в удобной переходной зоне, становится орудием уничтожения вампира.

Орлок обращался в ничто, таял на глазах, оставлял от себя небольшой дымок. Устрашающий вампир не оставался отвратительным мертвым телом, но «улетал» как отжившая свой долгий век негативная духовная сущность. Конечно, такой конец было осуществить гораздо проще, нежели искать возможности для спецэффектов отгалкивающей плоти. Однако в техническом приеме в данном случае реализуется и желание кино освободить мир от «монстра» полностью, чтобы никаких визуальных напоминаний не оставалось и чтобы не было «сырья» для воскрешения «монстра». Именно полное исчезновение должно означать закрытый финал, восстановление былой картины мира без каких-либо исправлений, уточнений, добавлений.

И во «Франкенштейне» 1910 года уход монстра из мира решался как визуальное исчезновение, растворение в воздухе и обращение в ничто. Традиция дематериализации монструозности проявляется и в исчезновении уродливого Хайда, преобразующегося после смерти в доктора Джекила, пробудившего некогда в себе монструозное начало, и в «исчезновении» Человека-невидимки, который в минуту смерти обретает вновь свою телесную оболочку прекрасного молодого человека («Человек-невидимка», 1933).

Современное кино продолжает использовать мотив исчезновения монстра, показывая, что в зависимости от контекста это исчезновение может быть трактовано в разных регистрах. Терминатор («Терминатор 2: Судный день», 1991, режиссер Джеймс Кэмерон), добровольно

решаясь на самоуничтожение, постепенно исчезает в бассейне с химикалиями, а на экране мы видим не конвульсии тела робота, но постепенную смерть его электронного мозга – изображения экрана-мозга исчезают, остается одна красная точка, потом и она гаснет, и воцаряется тьма. Это и есть смерть умной машины, обладавшей чертами доброго железного монстра. Таким образом смерть героя-монстра, вызывающего сочувствие, решена как высокий образ духовной гибели. В этом ее радикальное отличие от смерти злого монстра-робота, который гибнет прежде всего как металлическое тело, чьи конвульсии в чане кислоты нам показывают.

Окончательная гибель Волан-де-Морта происходит как медленное развоплощение, саморазвеивание плоти. Его тело постепенно превращается в пепел, разлетающийся в разные стороны, в том числе «летающий» по зрительному залу благодаря эффектам 3D.

Солисты и кордебалеты воздействия

Немое кино склонно к поиску прямых соотношений персонажей по принципу пластического и эмоционального контраста. Как нам кажется, это создает эстетическое равновесие, иллюзию гармоничной полицентричности картины мира, на самом деле пребывающей в состоянии мрака и взнервленности. Так, образ Кноха, пославшего Хуттера за вампиром, приводит к созданию в «Носферату...» некоей умопостигаемой пары длинного худощавого Орлока и приземистого, плотного и сгорбленного его почитателя. Они так и не встречаются, и это весьма важное свойство динамической композиции фильма. Кнох и Орлок подобны танцующим порознь солистам, разлетевшимся по разным сторонам от центра сцены, однако сохраняющим внутреннюю соотнесенность. Кнох чувствует приближение Орлока на расстоянии. И если Орлок движется, пугая своими скупыми, но агрессивными жестами и взорами, то Кнох, полная противоположность, корчит дикие гримасы, собирается в комок, совершает звериные прыжки, суетится, бежит. Их пластические рисунки образуют контраст. А темное начало, тем самым, обретает второй центр. (Доктор Калигари, приземистый, толстый, неуклюжий, и высокий, худой как жердь Чезаре, еще больше похожи на шутовскую пару, являя очевидный контраст. Однако то, что в традиционном искусстве комично, в экспрессионистском кино может оказываться устрашающим, гнетущим.)

Однако есть и третий центр – Нина, впадающая в транс, в полубоморочное состояние и словно физически переживающая приближение вампира. Она гораздо ближе по своим ритмам движения и по своей неуправляемости к иррациональной природе Орлока, нежели к обывательной натуре мужа. У нее необыденный, повышено концентрированный взгляд, словно заглянувший в глубинную суть вещей. Ее душа особенно сильно переживает приближение мрака. Отъезд мужа и все последующие события для нее – звенья неизбежной катастрофы. Нина – «сумрачная светлая» героиня, таящая в себе некий магнетизм для темного начала. Это делает образ Нины своего рода «антивампиром», «антидотом» Орлока не только в прямом смысле, но и в эстетическом. Такой рисунок соотношений самого темного героя и самой светлой героини объективно предшествует актуальной для современного кино идее прямого персонифицированного антизла, прямого противоядия. Нео для агентов Смитов в трилогии «Матрица», Гарри для Волан-де-Морта, и даже отечественный «антикиллер» для мира киллеров играют роли, аналогичные роли Нины для Орлока.

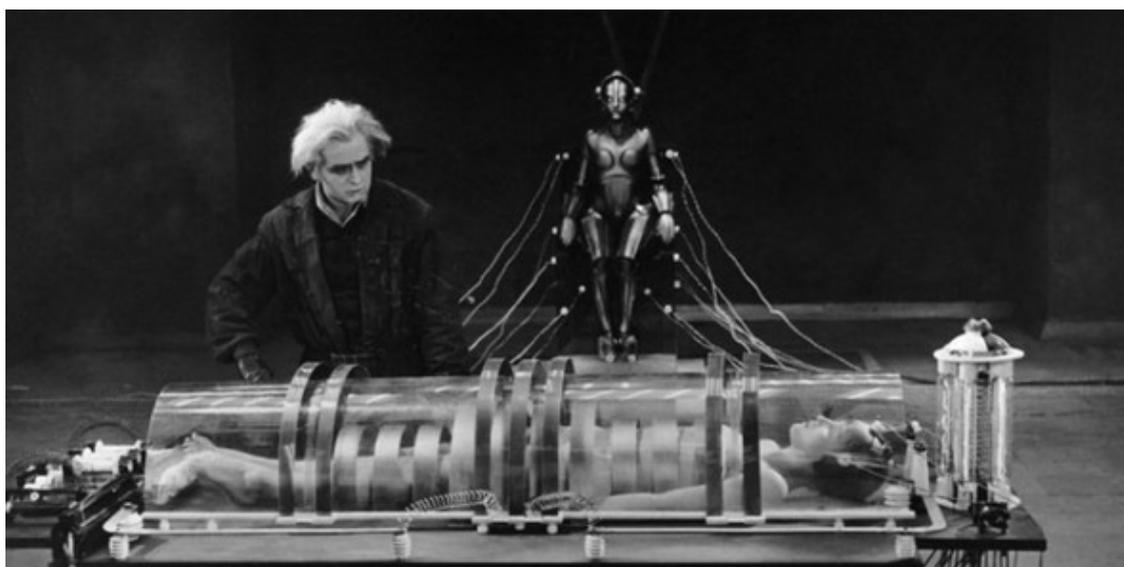
В случае «Носферату...» речь идет о непроизвольном, нецеленаправленном и взаимном воздействии Нины и Орлока, потрясенного и замороженного Ниной, чье лицо он увидел на медальоне Хуттера. Нина, Орлок и Кнох образуют «дистанционное трио», это три персонажа с ярко выраженной необыденной пластикой, связанные друг с другом иррациональными душевными флюидами и словно собирающими воедино разрозненные пространства и события, непостижимые и автономные в понимании прочих героев. Прекрасная героиня в этом умопостигаемом трио соотнесена с монстрами, и весь мир, таким образом, делится

не только на вампиров, их почитателей, с одной стороны, и нормальных людей, с другой. Актуально и деление на тех, кто выламывается из картины повседневности, и тех, кто полностью в нее вписан. Последние – это исключительно второстепенные и эпизодические лица.

В других случаях внутрикадровые мизансцены подчеркивают деление лиц на субъектов и объектов воздействия. И сам феномен целенаправленных попыток управлять мыслями, чувствами и действиями человека, привлекает кино как актуальная проблема эпохи. Мабузе возвышается над толпой обезумевших дельцов, лихорадочно пытающихся либо спасти, либо приумножить свои капиталы. И эта сцена решена на противоречии внешней схожести героя с теми, кто подвергается его воздействию, при контрасте их ритмов. Мабузе, как и все, в черном цилиндре, в строгом пальто, вокруг снуют также одетые мужчины. Но он статичен, как статуя на пьедестале, что контрастно неистовой сумятице мужского множества.

Подобные сцены заставляют уподобить движение балетному, а в герое и объекте воздействия увидеть вариант взаимодействия солиста и кордебалета. Один из основных вопросов, решаемых в процессе этого воздействия, это вопрос об энергетическом доминировании, о возможностях индивидуального и массового подавления воли. В «Докторе Мабузе...» предостаточно сцен, в которых Мабузе осуществляет индивидуальный гипноз. При этом он действует только с помощью взгляда и иногда – записок, посылаемых гипнотизируемому. А объект гипноза, например, чувствуя некую странность в своем состоянии, не понимает ее причин и дотрагивается до своей головы, словно не вполне уверен в том, что она является органической частью его самого.

Речь не всегда идет о профессиональном гипнозе. Его роль может играть сильная энергетика, опирающаяся не на познания в медицине. В «Метрополисе» механическая копия добродетельной Марии, неовавилонская кукла-блудница, ввергает толпу мужчин в массовое помешательство, транс вожделения. Мнимая Мария – это рукотворный монстр, магическое существо, произведенное на свет ученым. Состояние буйного транса толпы, глазеющей на Мнимую Марию, смыкается в своей сути и с крайней агрессией, и с крайней апатией. В круговом движении плывут головы мужчин, чья мимика безобразна и животна, а взоры устремлены к Мнимой Марии, танцующей агрессивно-эротический танец.



Джон Фредерсен (Альфред Абель), «Метрополис», 1927. Авторы: режиссер и сценарист Фриц Ланг; сценарист Теа фон Харбоу; композиторы Готфрид Хуппертц, Абель Коженёвски, Джорджо Мородер, Питер Осборн, Бернд Шултейс, Бенжамин Спид, Ветфшиш

Кино словно предчувствует возникновение некоего социального заказа, социальной потребности масс в сильном субъекте воздействия, пускай и негативном, внеэтическом. Гипноз монструозных киногероев – своего рода антиутопическая метафора тех процессов, которые будут происходить в жизни тоталитарных обществ, однако без применения гипноза в прямом смысле²⁵⁴.

Впрочем, образ гипноза в немом кино обладает множеством оттенков и подразумевает неоднозначность оценок. Страх перед возможностью быть загипнотизированным сочетается в человеческом сознании с мечтой о владении способностями гипнотизера. И эта мечта дает о себе знать в сценах индивидуального гипноза в «Вампирах», в «Докторе Мабузе...», в «Кабинете доктора Калигари». Гипноз таит в себе возможность одиночки дистанционно управлять множествами людей, не прибегая ни к насилию, ни к союзу с властью. Свойства гипнотизера интересуют кино как внешний рисунок минимальных усилий (взгляд, лаконичные жесты), почти не заметных со стороны, но влекущих за собой значительные действия и события.

В «Тартюфе» Мурнау иррациональное зерно феномена «тартюфа» имело рамку в виде более прозаической истории о старике, находящимся под влиянием злой домоправительницы, желающей заполучить его состояние. Как и в облике Тартюфа, так и в облике старухи подчеркивались черты безобразного, однако они не доводились до пластической формулы, не порывали с бытовым измерением. Фильм о Тартюфе, который показывал своему дядюшке переодетый племянник, должен был заставить того помириться с племянником, прогнать домоправительницу и переписать завещание. Тем самым, предельно условный «фильм в фильме» по мольеровским мотивам выполнял функцию документального устрашающего репортажа или социальной рекламы, призванной изменить жизнь «реальных» людей, урегулировать их конфликты, научить их правильно жить или хотя бы не идти по заведомо ложному пути. Данный игровой прием предвещал принцип телевидения, которое позже будет приходить домой к человеку и учить его жить на его же приватной территории.

Тем самым фильм Мурнау создавал двуслойное пространство, в котором бытовая реальность и экранный мир будто смотрятся друг в друга, продолжают друг друга, создавая своего рода объединенную медийную реальность, пребывающую во внутреннем диалоге. Экранной реальности отводилась прикладная роль виртуального «антидота» (аналогичная роли Нины), перекодирующего человека, снимающего гипноз злой воли. Однако сама эффективность домашнего киносеанса подразумевала наличие гипнотической энергии в киноматерии, что, впрочем, уже не обсуждалось. Так или иначе, а экранное искусство включалось в сюжет о намеренном моделировании поведения, становясь своего рода новым доктором, волшебником и спасителем.

«Монструозность» пространства и общества. «Монстры» -индивидуалисты

Сказочно-фантазийные «монстры» восполняют визуальный голод по эффектному зрелищному злу, одетому в неоромантические одежды. Вместе с тем, они являются скорее персонифицированными очагами темного начала, которое отнюдь не исчерпывается отдельными живыми его представителями. Они то ли распространяют вокруг себя атмосферу кошмара, то ли сами являются ее порождением. Так или иначе, наряду с «монстрами», действующими в обыденной, вполне прозаической среде, раннее кино создает монструозный город – как в «Кабинете доктора Калигари» или в некоторых сценах «Метрополиса», акцен-

²⁵⁴ Аналогии киносюжетов и политических тенденций традиционно являются одним из направлений киноведения, в частности, они развернуты в известнейшей книге Зигмунда Кракауэра. Мы не будем подробно останавливаться на этом аспекте, тем более что образ монстра отнюдь не тождествен образу тирании.

тирует ужасное в атмосфере жизни, в событиях, происходящих иногда без прямого участия героя-монстра. Город в кино вообще нередко становится иносказательным образом общественного устройства. И создавая сумрачные, страшные городские пространства кино выражает не только и не столько свое отношение к повседневной среде обитания, сколько к атмосфере и законам цивилизованного бытия, нередко губительным для отдельного человека. Город «Кабинета доктора Калигари», весь ощетилившийся агрессивными углами и выступами, – это и есть своего рода глобальный «кабинет» ужасов, или лабиринт ужасов, из которого невозможно вырваться. И механизированная громада Метрополиса, вытягивающая из людей последние силы, есть символ правящих властей, несправедливого и бесчеловечного угнетения.

В «Носферату...» возникает почти осязаемая атмосфера панического ужаса перед возможным заражением болезнями, переносимыми грызунами: в гробах, наполненных землей, необходимой вампиру Орлоку, в город, куда переезжает вампир, прибывает множество мышей. Ни одно нападение Орлока на горожан не показано. Однако смерти следуют одна за другой, что люди трактуют как эпидемию. Болезни со смертельным исходом всегда сопутствуют войне, которую пришлось недавно испытать жителям Европы. Эпидемия – нечто более понятное рациональному сознанию человека, нежели реальный промысел вампира. Тем самым, «Носферату...» показывает, как близко магическое и обыкновенное, фантастическое и натуралистически-реальное, как легко одно принять за другое, и как, в сущности, ужасны все разновидности смерти и безобразного.

Орлок ужасен, но ужасен и «мертвый» особняк с черными оконными проемами без стекол. Парадоксальным образом он производит гораздо более страшное впечатление, нежели замок, где обитал вампир. Ужасны и пустынные улицы города, по которой несут гробы. Ужасен «мертвый» корабль, вся команда которого превратилась в трупы к моменту прибытия в порт. Ужасны скопища грызунов, вылезавших из гробов с землей. Внутреннее развитие темы вампиризма связано в фильме не столько с образом главного кровопийцы, сколько с разрастающимся и прозаизирующимся пространством кошмарного. К концу фильма фигурка скелетика, отбивающего удары на часах в замке Орлока, вспоминается как милая изящная статуэтка, эстетизирующая образ смерти. Во всяком случае форма часов встраивает образ смерти в большую культурную традицию, а грызуны в гробах с землей и гробы, несомые по пустынной улице, сталкивают зрителя с обыденным и даже натуралистическим видом смерти-грязи, смерти-болезни, смерти-опустошения.

Официальные власти констатируют гибель команды корабля. Глашатай объявляет опасность эпидемии. Полиция гоняется за обезумевшим «мелким бесом» Кнохом, жаждущим встречать Хозяина, то есть Орлока. Однако эти погони ни к чему не ведут. Мир остается непостижимым, а основные беды неузнанными и даже не замеченными подавляющим большинством действующих лиц.

Повествование фильма «Четыре всадника Апокалипсиса» (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1916) Рекса Ингрэма, являющего семейную сагу эпохи Первой мировой войны, прерывается символическими кадрами с огнедышащей мордой страшного монстра – так кино изображает Ад и библейского зверя, знаменующего Апокалипсис. Появляются в фильме и четыре всадника Апокалипсиса, и фигура Смерти с косой, и прочие персонажи Пляски Смерти. Тем самым Первая мировая война интерпретируется поэтически цветисто, с учетом средневековых символов и аллегорий. Перед нами модернизированный апокалипсис, который сами себе устраивают люди. Монстры же являются, по сути, символическими образами адептов массового насилия.

Огнедышащая пасть во всей своей визуальной неорганичности при переносе из сценической культуры в экранную²⁵⁵, тем не менее существенна для образной ткани раннего кино, поскольку образует лейтмотив. Еще в «Кабирии» (Sabiria, 1914) Джованни Пастроне жрецы Карфагена бросали детей в огонь печи, расположенной на месте чрева гигантской статуи бога Молоха. Печь была похожа на пасть и функционировала как монструозная пасть. Очень похожее на кадры «Кабирии» видение возникнет позже у главного героя «Метрополиса» (1927) Фрица Ланга, когда он наблюдает за жестокой машиной, обслуживание которой высасывает из рабочих все силы. И вот ему уже мерещится именно пасть Молоха, пожирающая людей как безмолвное топливо. Образ монструозной пасти выражает восприятие общества как некоего зверя, потребляющего индивидов, массово поглощающего людей. Мотив страшной, монструозной пасти закрепляется в киноматерии и варьируется, переходя из чисто исторического жанра в другие.

Когда inferнальный злодей доктор Мабузе оказывается одинок, сломлен, не может выбраться из подпольного завода по производству фальшивых денег, у него начинаются галлюцинации. Ему мерещатся не только его жертвы, но и три огромных монстра, похожих на агрессивное Солнце с двигающейся пастью, на железного зверя и на великана-робота – некие исчадия ада и в то же время машинной цивилизации, побеждающей живого человека.

Возникает символический, выходящий за пределы претензии на историзм, образ зла – это тоталитарная сила, мощь корпорации. А корпорация может быть всякой – религиозной, деловой, промышленной, государственной – но суть ее в том, что она пожирает людей, потребляет их как сырье. Эту внутреннюю суть больших организаций и процессов ощущает и экстериоризирует в своей визуальной материи кино. Вернее, поначалу оно такой сутью интересуется, как бы относя ее к варварским временам, а потом чувствует все большее присутствие в современности надличного агрессивного инстинкта, которым обладают государство, глобальная война или машинное производство ради обогащения. Все это разновидности хтонических организмов-механизмов, порожденных людьми, но враждебных отдельному индивиду и человечности.

Общество со своими предрассудками, примитивной черствостью и кровожадностью может затмить образ любого, казалось бы, масштабного и осененного культурной традицией «монстра». Так, Мефистофель в «Фаусте» Мурнау всего лишь гримасничает, изображая адские ухмылки и адский хохот, соблазняет Фауста на союз с сатаной, помогает Фаусту сблизиться с Гретхен и запускает механизм «разоблачения» падшей девушки. Далее Мефистофель уже не нужен. Все остальное в отношении Гретхен делает общество, то есть самые обычные люди. Они устраивают публичное поругание Гретхен, они оставляют ее с младенцем на улице в снежный буран, а потом обвиняют в намеренном убийстве ребенка и приговаривают к сожжению. Образ социума оказывается по-настоящему страшным, обрисованным Мурнау в лаконичных, но беспощадных сценах. В таком контексте Мефистофель, как и Сатана, глазеющий на земную жизнь, кажутся декоративным излишеством, данью старинным культурным традициям, поэтизирующим зло и дистанцирующим его от человеческого начала, в попытках художника заслониться от самых простых и неприглядных реалий бытия.

В свете опасности обыденного, коллективного зла любой отдельно взятый злодей и монстр – не так уж страшен, поскольку ощущается кинематографом на подсознательном уровне отнюдь не как подлинный источник зла. Он скорее компенсирует объективный дефицит понятных, индивидуалистических монстров, на которых все-таки можно найти управу.

²⁵⁵ «Адская пасть» являлась одной из самых распространенных декораций средневекового театра, а потом и барочных развлечений, в ходе которых гигантская звериная голова могла уже не быть внятным символом ада, но оставалась декоративно эффектным вместилищем внезапно появлявшихся персонажей.

Пока доктор Мабузе ведет сверхчеловеческую агрессию на сознание людей, он всегда выигрывает. Герой выигрывает и тогда, когда применяет методы театрального перевоплощения, переодевается, примеряет парики, требует, чтобы его личный секретарь и парикмахер-кокаинист сделал ему нужную прическу. И вот уже Мабузе в очередной раз поменял пластику, манеры, выражение лица, оказываясь неуловимым, хотя всякий раз пластически определенным и целостным. В натуре Мабузе-монстра и Мабузе-артиста бушует игровая стихия. Как доктор, монстр, артист, игрок, одним словом сверхчеловек, осуществляющий метаморфозы, – герой побеждает.

Совсем иные результаты получаются тогда, когда Мабузе действует грубыми силовыми методами, как обычный человек без тени артистизма или таланта гипнотизера. Как авантюрист и предводитель преступной корпорации Мабузе не может не проиграть, потому что в этих ролях он просто социальная единица. А такая единица всегда будет слабее самого малого человеческого множества, а быть может, и слабее другой личностной воли. Герою не удастся ни завоевать сердце похищенной им графини Тольд, ни принудить ее к интимной связи. Почему Мабузе не применяет к ней свои сверхчеловеческие способности, это вопрос фильм обходит стороной. Фиаско во взаимоотношениях с графиней служит скорее обозначением границ сверхчеловеческой мощи и везения героя.

Более ясны и важны фильму причины, по которым Мабузе вынужден отстреливаться от нагрянувшей полиции вместо того, чтобы в очередной раз загипнотизировать своих недругов. Накануне появления полиции герой показан безвольно лежащим на диване, утомленным, душевно и энергетически истощенным после сеанса массового гипноза, эффекты которого фильм показал. То есть, дело в недостатке энергетической силы Мабузе. Он не может быть сверхчеловеком всегда, без пауз, без отдыха. Он не в состоянии непрерывно сражаться с целым социумом.

И он не обладает экстраординарной физической силой, которую позже кино будет склонно учреждать для своих любимых монстров и сверхлюдей. В решающий момент Мабузе не может совладать с тяжелой крышкой люка и тяжелой запертой дверью и не может сбежать от преследования. Однако и будучи в хорошей физической форме Мабузе мог лишь гипнотизировать людей, но не передвигать тяжести взглядом или жестом. Эту способность обретет Магнето, мутант из числа сверхлюдей Marvel, из сюжетов «Люди X», в кино начала XXI века сыгранный Иэном Макелленом и Майклом Фассбендером. Магнето будет двигать взглядом не только шахматы на доске, но и огромные железные конструкции, оставаясь при этом невозмутимым и сосредоточенно лаконичным в своей жестикуляции.

У доктора Мабузе нет таких способностей. Он сходит с ума и беспомощно сидит на полу, с безумным взором, перебирая денежные купюры. И уже не важно, каким монстром герой был совсем недавно. Отныне он объект не столько для торжества и злорадства зрителей, сколько для жалости, поскольку стал поверженным монстром.

Любого отдельного человека и даже сверхчеловека можно усмирить и подавить. Эта постулируемая кинематографом идея несет в себе как умиротворяющий, так и устрашающий смысл. Ведь если человек со сверхчеловеческими способностями оказывается побежден человеческим множеством, то что уж говорить о человеке без особых способностей.

В раннем звуковом фильме, еще сохраняющем эстетику немого кино, «The Invisible man» (1933, режиссер Джеймс Уэйл) по роману Уэллса человек-невидимка, Гриффин (Клод Рейнс) трактуется как злодей, отталкивающий, страшный и к тому же – дерзко и антиэстетично себя ведущий. Он груб со всеми, над каждым готов поиздеваться, напрочь лишен такта и участия к людям как таковым, что как раз весьма мешает его уединению и экспериментам, поскольку ставит в положение подозрительного чужака. За ним всем хочется понаблюдать. Кино делает очевидным, насколько нелепо, саморазоблачительно и даже неправдоподобно

поведение главного героя в том случае, если он действительно желает отрегулировать процессы исчезновения и появления.

Однако тем самым фильм вскрывает, к чему на самом деле стремится герой – к сиюминутному социальному реваншу. Будучи небогатым человеком и пока неизвестным ученым, в скромном статусе ассистента уже состоявшегося ученого, Гриффин кипит нетерпением – жаждет преодолеть свой статус, прорваться к недоступному, повелевать большинством. Он полон неприятия тех людей, которые заполняют собой цивилизованную среду обитания. Фильм совершенно лишен пафоса идеализации рядовых британцев. Напротив, нам вполне трезво показывают глупость, ограниченность, примитивность большинства людей, будь то обычные завсегдатаи пабов, будь то полицейские и даже ученые. Присутствие человека-невидимки непроизвольно выявляет дурные черты людей – это как объективные данные опытов в лаборатории. Но фильм не задается вопросом о том, каковы обычные люди, каково общество, стражи закона и порядка. Фильм направляет свой критический пафос на отдельного человека, которого трудно контролировать, который разрушает все общепринятые представления и выглядит устрашающе.

Монструозность героя оттеняется его юмором, его желанием попутно пошутить над своими врагами – то есть почти над всеми, с кем сводит его жизнь. Невидимка обрызгивает чернилами полицейского, заседающего в полицейском участке и обсуждающего с коллегами, как лучше изловить невидимого монстра. Невидимка сбивает шляпу со старика, идущего по улице. Невидимка хватает и крутит в воздухе одного из тех, кто стоит в живой цепи, окружив дом и пытаясь схватить нарушителя спокойствия. Презрение к людям ведет Гриффина в его научной карьере и в его конфликте с обществом.

В киноповествовании реализуется преимущественно отстраненный, если не отчужденный взгляд на человека-невидимку как на монстра, который прежде всего не способен никого жалеть, никому сострадать. И это важнее, чем его собственная незащитность, гонимость, одиночество. Кино гораздо активнее дает аудитории пищу для страха и отторжения героя, нежели ищет мотивации для мысленного объединения зрителя с героем.

Рифмуются не только судьбы доктора-гипнотизера Мабузе, вампира Орлока, медиума Чезаре, Голема, преступницы Ирмы Вэп, Человека-невидимки. В тот же ряд можно поставить царевну Саломею (Алла Назимова) в постановке Чарльза Бриантда (1923), Нерона, Гая Юлия Цезаря (в фильме Энрико Гуаццони, 1914). Их всех уничтожают. Всякий очевидный монстр, как и всякий агрессор, внешне не похожий на монстра, в потенциале – жертва чьих-то коллективных усилий. Впечатляет количество полицейских и волонтеров, работающих над поимкой одного-единственного человека-невидимки («Invisible man»), маньяка («М») или банды («Вампиры» Луи Фейада).

В «Фаусте» монструозность общества не обладает никакой внешней живописностью. В облике людей, уничтожающих Гретхен, нет ничего откровенно отгалкивающего. Напротив, в картине «Страсти Жанны Д'Арк» (La passion de Jeanne d'Arc, 1928, режиссер Карл Теодор Дрейер) лица судей, участвующих в процессе над Жанной, решены как лики безжалостных и бессовестных уродов, по сути своей, антропоморфных монстров, излучающих темную энергию.

В одном из ранних звуковых фильмов «М» (1931) Фриц Ланг показывает, как мошенники и бандиты решают самостоятельно заняться поимкой серийного убийцы девочек. Разработка планов поиска злодея идет параллельно в полиции за большим столом, в официальном кабинете и на частной квартире, за столом поскромнее у бандитской шайки. Это подчеркивает внутреннее сходство настроений и методов самозащиты теневого общества и официальных властей. Как только маньяк, часто именуемый монстром и помеченный буквой «М» (Morder – убийца), отпечатанной мелом у него на пальто, попадает в руки толпы

во главе с бандитами, он становится беззащитным одиночкой, которому грозит жестокая расправа.

Серийный убийца (Петер Лорре), плотный молодой мужчина с круглыми, как стеклянные пуговицы, глазами и безвольным детским подбородком, кажется особенно страшным, пока он на свободе, именно потому, что совершенно не похож на негодяя, маньяка и зверя. Но он выглядит заурядным, жалким и беспомощным перед лицом рассвирепевшей толпы. В этом фильме Ланга монструозность отказывается от традиционных пластических форм 1910—1920-х годов и превращается исключительно в содержательное понятие, лишенное стабильных внешних признаков.

Мотив коллективной расправы над одиночкой роднит судьбы героев с разной степенью монструозности. Очень показательны кадры убийств Саломеи (Алла Назимова) и Цезаря (Амлето Новелли), которых как бы визуально поглощают их убийцы, так что убиваемые просто перестают быть видны²⁵⁶. По сути, их поглощают проводники глобальных надличных процессов, всегда направленных против отдельного индивида.

Убийства героев, которых можно было счесть монструозными в определенный момент (Саломея проявляла большую, неистовую жестокость, Цезарь концентрировал в своих руках всю власть в Римской империи), обладают визуальным сходством с коллективным убийством положительных и даже сакральных героев. Кадры убиения Саломеи с помощью огромных пик отсылают к кадрам истязания Иисуса на пути к Голгофе, какими их изобразил фильм «От ясель к кресту, или Иисус из Назарета» (*From the manger to the cross, or Jesus of Nazareth*, 1912, режиссер Сидни Олкотт). С разных сторон озверевшие стражники тычут в измученного Иисуса пиками, побуждая его подняться и продолжить путь. Аналогичные сцены сохраняются и в «Короле королей» (*The King of Kings*, 1927) Сессилия Де Милля, подчеркивая бесчеловечность сторонников казни Иисуса. А все эти картины в целом развивают мотив одной из ранних французских художественных лент «Убийство герцога Де Гиза» (*L'Assassinat du duc de Guise*, 1908) Шарля Ле Баржи и Андре Кальметта, в которой есть сцена закалывания героя несколькими вельможами.

Убийцы выступают как неназванные чудовища, как многоголовый агрессивный организм общества или локального сообщества, формально не идентифицированный с понятием монстра, однако довольно родственный ему. Монстр-одиночка, как и положительный герой-одиночка, в большинстве случаев проигрывает в конфликте с монструозным множеством. Эта ситуация, упорно варьируемая в раннем кино, явно завораживает людей эпохи массовизации и ощущения личной слабости человека перед надличными силами и атаками социума.

Кракауэр пишет о том, что фон Венк, прокурор, гонящийся за Мабузе, не представляет закон и не стремится к соблюдению закона²⁵⁷. Все-таки это не так, фон Венк является представителем официального закона, фильм не дает повода обвинить его в нечестности. Тем не менее проблема есть, и она в том, что любое насилие остается насилием. Насилие, продиктованное благими намерениями и осененное легитимной властью, все равно пугает, потому что его осуществляют люди, ощущающие свою исключительную правоту. Преступники, напротив, сознают, что являются преступниками, и в этом парадоксальным образом им ближе совесть и самокритика, нежели представителям закона. В раннем кино легитимное насилие показано как напрочь лишенное рефлексий о своей правомерности, о своей вынужденной суровости. Оно как бы не осознает себя насилием. И создатели фильмов также не склонны пускаться в сложные размышления на данную тему. А между тем агрессия полиции и ее сторонников все равно выглядит страшно.

²⁵⁶ «Salome», 1923, режиссер Чарльз Бриант, «Caio Gulio Cesare», 1914, режиссер Энрико Гуаццони.

²⁵⁷ Кракауэр З. От Калигари до Гитлера... М.: Наука. 1987.

Подсознание авторов кино родственно подсознанию потенциальных зрителей киноискусства. И в материи картин реализовано внутреннее напряжение, сохраняющееся ввиду неразрешимости ситуации: общество и индивидуальная жажда социальной защищенности выдают определенным силам и структурам право на насилие во имя общественного покоя и порядка, а душа множества отдельных людей и индивидуальная жажда свободы сопротивляются признанию этого права без всяких оговорок и сомнений. Одним словом, искусство кино разминает тему монструозности гораздо быстрее, чем вырабатывает внятные позиции в отношении разнообразных монстров. Однако уже в первые десятилетия развития кинематографа формируется традиция понимания того, что оказаться монстром, проявить свою монструозность может любое существо и любое человеческое множество. Ни церковный сан, ни должность служителя закона, ни благообразие внешности, ни обыкновенность или, напротив, незаурядность личности – ни даже лояльность авторов фильма к своим персонажам! – не могут предохранить живое существо от проявления монструозных свойств. Мотив монстра развивается по линии добавления все новых смыслов, все более смелых вариаций формы и все более тесных взаимосвязей с другими магистральными лейтмотивами кино.

А начинало кино с чрезвычайно наивных решений. В двенадцатиминутном «Франкенштейне» Томаса Эдиссона (1910) чудовище рождалось в кипящем растворе, в чане, куда Виктор забрасывал некие снадобья. Процесс походил скорее на деятельность колдуна, нежели на эксперимент ученого (отголоски этого решения можно рассмотреть в сцене воскрешения Волан-де-Морта в «Гарри Поттере и Кубке огня»). Далее чудовище, внешне подобное сказочному великану-людоеду (исполнитель роли – Чарльз Огл), неоднократно пугало своего создателя, и тот ужасался, совершенно не представляя, что ему делать. Однако чудовище, успев напугать и невесту героя, входило в зеркало и просто исчезало в нем, освобождая уютный благополучный мир людей от своего присутствия.

При всей примитивности, данное произведение обозначило некоторые лейтмотивы образа монстра и взаимоотношения человека с монстром, которые окажутся весьма устойчивыми в истории кино. Во-первых, монстр рождается во многом сам, ученый не в состоянии контролировать запущенный им процесс создания нового организма. Во-вторых, ужас при виде монстра и ощущение его враждебности изначально основаны на силе эстетического чувства, а не на каких-либо рациональных мотивациях, к примеру, морального порядка. В-третьих, там, где есть монстр, обязательно должна появиться красавица. И спонтанное тяготение монстра к красивой женщине создаст дополнительное напряжение, явив модификацию архетипического сюжета Красавицы и Чудовища, Красавицы и Зверя.

Красавица и Чудовище. Разрушение пары

Показательно то, с каким постоянством тени Красавицы и Чудовища возникают в раннем кино, и то, что этот мотив не может осуществить сказочно гармоничное развитие. Эсмеральда способна лишь сострадать Квазимодо, напоить его водой после истязания на площади, но продолжает пугаться при каждом приближении горбуна. В ужас приходит и красавица-актриса, попавшая в лапы Кинг-Конга. В ужас приходит и юная оперная певица, от которой Призрак требует взаимной любви и верности.

В «Големе» (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920, режиссер Пауль Вегенер) дочь рабби (Лида Салмонова) пытается отпрянуть от Голема и падает без чувств, когда он похищает ее. Пауль Вегенер, играющий глиняного истукана, придает лицу своего персонажа неподвижность, временами с оттенком злобы. Но при виде красивой девушки лицо Голема оживает. Вегенер играет пробуждение жизни как пробуждение эмоциональной динамики, выражаемой в мимике персонажа. Глаза Голема закипают любопытством, радостью, агрессивностью и множеством противоречивых эмоций. В целом же очевидно, что лицемерие неподвижной, упавшей в обморок девушки, ввергает Голема в смятение. Он взвол-

нован, взбудоражен, но пока не знает, что он испытывает и к чему стремится. Голем берет девушку на руки и несет прочь. И весь драматизм этого предфинального поворота заключается в неопределенности, несформированности целей Голема и этической позиции по отношению к бездыханной красавице. На самом деле именно в ее лице он обрел ключ к настоящей жизни, а не простому физическому перемещению в пространстве. Девушка пробуждает в Големе инициативу, личные желания, смутные душевные импульсы. Но им не дано получить развитие.

Оставив девушку на каменной глыбе, Голем подходит к играющим детям, они разбегаются. Остается одна маленькая девочка в белой рубашонке, она кажется беззащитной и хрупкой перед великаном, нравственная природа которого не ясна. Несколько секунд фильм заставляет нас предполагать, что столкновение с ребенком может послужить испытанием Голема и проявлением его душевных качеств.

Однако он успевает лишь снова изумиться и «вспыхнуть» напряженным восприятием живой трепещущей жизни, когда поднимает девочку на руки и всматривается в это новое и загадочное для себя существо. Девочка снимает с груди Голема магическую звезду, и тот снова превращается в безжизненную статую, безвольно опускающую руки и падающую на землю. Голем оказывается монстром, которому не суждено по-настоящему проявить себя, сформировать волю, желания и цели. Встреча с красавицей давала этот шанс, совершенно не предполагаемый рабби Лёвом, оживившим Голема и использовавшим его для спасения еврейской общины от выселения из города²⁵⁸.



²⁵⁸ Учитывая бессознательный характер существования Голема, его можно соотнести с зомби, хотя происхождение Голема из неживой материи содержит отсыл к другому архетипу. Более внятно образ зомби воплощен в американском фильме «Франкенштейн» (1931). Как и в «Големе», монстр оказывается в компании девочки. Но она не обезвреживает монстра, а сама гибнет. Монстр, не понимая устройства человека, воды и природы вещей в целом, бросает девочку в реку. Он думает, что поступает хорошо – до этого они вместе с девочкой бросали в воду цветы. В фильме по мотивам романа Мэри Шелли еще нет самого понятия зомби, входящего в моду в 1930-е годы XX века. На эту тему существует обширная научная литература. См.: The Zombie Renaissance in Popular Culture. Ed. by Hubner L., Leaning M., Manning P. Winchester: University of Winchester. 2015; Bishop K. W. American Zombie Gothic The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture. Jefferson, NC: McFarland & Company. 2010; Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema. Ed. by Conrich I. London, New York: Tauris. 2009.

Голем (Пауль Вегенер), «Голем, как он пришел в мир», 1920. *Авторы: режиссер и сценарист Пауль Вегенер; режиссер Карл Безе; сценарист Хенрик Галеен; композиторы Ханс Ландсбергер, Карл-Эрнст Зассе, Алёша Циммерман*

С одной стороны, кино обеспокоено успехом у широкой публики. Поэтому те «мужские истории», которые позволяют инкрустировать в них любовную линию, подвергаются переработке. (И в этом кино идет по уже проторенному театром пути.) С другой стороны, диктат законов коммерции не отрицает чуткого отклика кинематографа на умонастроения меняющегося мира. А этот мир гораздо точнее характеризует не автоматическое воспроизведение сказочных сценариев, но их трансформации, в том числе – разрушение пары Красавица-Чудовище. Если в литературном первоисточнике нет материала для развития этой линии, кинематографисты его вводят в видоизмененный сюжет.

В уже описанной экранизации «Человека-невидимки» появляются персонажи, которых не было в произведении Уэллса, – маститый ученый, живущий в богатом особняке, и его прекрасная дочь Флора, влюбленная в Гриффина. Глаз зрителя отдыхает на роскошных нарядах и красоте героини (Глория Стюарт). А сама она горячо переживает исчезновение своего возлюбленного и инициирует поиски. Но, вновь увидев Гриффина, в смятении смотрит на страшилище с забинтованным лицом, безобразным накладным носом и очками.

Смерть Гриффина максимально эстетизирована. Если в романе он умирает прямо посреди улицы, и люди, его ловившие, видят жалкое, абсолютно голое израненное тело, в фильме герой умирает в больнице, на чистой койке, оплакиваемый прекрасной героиней. В момент смерти Гриффин становится видимым. Сначала проступают страшные очертания черепа. Это та составляющая организма, которая есть у каждого, тем самым фильм косвенно признает, что Гриффин по сути – такой же человек, как и все, и его тело состоит из той же материи, что и у всех смертных²⁵⁹. Потом видимым становится и все лицо. Уэллс, стремящийся к максимальной убедительности научной концепции невидимости, подчеркивает, что Гриффин альбинос, и это заведомо подразумевает отсутствие идеальной красоты. Фильм же игнорирует подобные детали. Гриффин в кино оказывается очень красивым и очень молодым человеком. Он был бы прекрасной парой героине. Он лежит, вытянувшись на белых простынях, как расколдованное чудовище. Но расколдовала его не любовь прекрасной девушки, а собственная смерть. Красота погибшего Гриффина говорит о том, что кино сожалеет о несостоявшейся другой судьбе, которая могла быть у этого героя. Готовность даровать напоследок («возвратить») Гриффину красоту означает готовность кино простить герою стремление к абсолютной власти и оплакать человеческую ипостась поверженного «монстра».

В повести «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886) Стивенсон создал удивительно красивый и даже живописный мир сырого, туманного и временами пустынного Лондона. Образ города является аккомпанементом основной и единственной линии действия, в которой вообще нет героинь. У Стивенсона действуют исключительно английские холостяки, притом уже немолодые. Это ученые, нотариусы, их слуги, их знакомые. Напротив, во всех сохранившихся немых киноверсиях у молодого красавца-Джекила есть невеста, красивая девушка из респектабельной семьи (что было придумано еще в ходе театральной адаптации сюжета.) Взаимоотношения с невестой являются проверкой совместимости эксперимента ученого с реальной жизнью в реальном социуме. Благополучная

²⁵⁹ Начало XX века заряжено переживанием новых визуальных средств запечатления, показывающих в человеке то, что еще недавно невозможно было увидеть, не разрушая телесной оболочки. В романе Томаса Манна «Волшебная гора» в одной из наиболее показательных сцен Ганс Касторп рассуждает о том, что процедура рентгена и последующее лицезрение снимка собственного скелета привело его к окончательному осмыслению непреложности собственной смертности. Герой же Уэллса в кино как бы сам стал рентгеном.

респектабельная жизнь показана как мир уютных буржуазных гостиных, где бывают званые обеды, где может стоять рояль и где должны видеться и объясняться друг другу в любви юные герои. Совершенно очевидно, что таким гостиним и такому патриархальному образу жизни приходит конец. И в самой реальности этот конец связан с очередной стадией разрушения патриархального общества, строго разделенного на классы и слои и опирающегося на обыденные традиции. Благополучный класс сталкивается в лице Джекила-Хайда с чем-то необъяснимым, неучтенным, не совместимым с благообразной публичностью.

В короткой американской версии 1912 года режиссера Льюиса Хендерсона по пьесе Томаса Рассела Салливана герой (Джеймс Круз) перестает полностью контролировать свои превращения, а потому он оказывается не способен продолжать нормально, «чинно-благородно» общаться с невестой, то и дело внезапно ее покидает, даже готовится на нее напасть в виде неуправляемого животного Хайда.

В короткометражной версии Герберта Бренона 1913 года Хайд снова решен как сгорбленный монстр на полусогнутых задних конечностях, с темными космами волос и нечеловеческой злой физиономией, корчащей отвратительные гримасы. Когда Хайд умирал в лаборатории, ворвавшиеся джентльмены обнаруживали его и накрывали портьерой. Потом приходила возлюбленная Джекила, ужасалась, приподнимала портьеру и видела не Хайда, но благообразного молодого Джекила, еще живого. Он умирал у нее на руках. В тот момент, исходя из фабулы фильма, девушка еще не знала и не понимала, что Джекил и Хайд – это одна персона.

В киноверсии 1920 года, снятой Чарльзом Хейдоном с Шелдоном Льюизом в ролях Джекила и Хайда, несчастная возлюбленная Джекила, придя к нему домой, застаёт там страшного уроды и негодяя Хайда. Тот, гнусно ухмыляясь, нападает на девушку. Кино этих лет не готово развернуть на экране сексуальное насилие. Поэтому все ограничивается попыткой задушить несчастную. Ранее Хайд на улице тоже нападает на девушек, но его нападение носит бессмысленно агрессивный и краткосрочный характер, являясь скорее знаком полной потери самообладания и разума.

Невозможны правильные брачные игры, невозможны красивые гармоничные пары, буржуазное благополучие разрушается, а вместе с ним рушится и традиционное представление о счастье в духе *domestic melodrama*. Эта констатация важнее для кино, нежели рациональный ответ на вопрос о том, почему так происходит. В символической форме вся история о Хайде есть обтекаемый ответ – так происходит, потому что в общество вбрасывается непредсказуемость, в человеке высвобождаются инстинкты и потребности, которые раньше были заперты в его подсознании.



Айви Пирсон (Мириам Хопкинс) и Мистер Хайд (Фредрик Марч), «Доктор Джекилл и мистер Хайд», 1931. Авторы: режиссер Рубен Мамулян; сценаристы Сэмюэл Хоффенстайн, Перси Хит, Роберт Льюис Стивенсон

Наука требует опасных экспериментов, жертвования благополучием не только ученых, но и их близких. Познание и движение вперед важнее всего для преодоления стоячего болота, каким становится общество. Однако познание и движение даются дорогой ценой.

Впрочем, в полнометражном фильме Робертсона есть попытка дать более конкретный ответ о причинах странного и опасного эксперимента. Сэр Джордж Керью (Брендон Хёрст), отец Мелисенты, прекрасной возлюбленной Джекила, оказывается в роли Мефистофеля, да он и похож на него. У него узкое вытянутое лицо, пронизательные насмешливые глаза, жесткая линия губ, крючковатый нос. Именно этот человек выражает сомнение в моральной безупречности Джекила, иронично именуя его лондонским святым Антонием. Отец Мелисенты ведет компанию гостей в ночной мюзик-холл, где проводят время мужчины, выпивая, куря сигары и разглядывая танцовщиц. Сэр Джордж приглашает к себе в ложу красивую танцовщицу (Нита Нальди), как бы играя с Джекилом и искушая его. Джекил уходит.

Однако в его душе поселяется желание раздвоиться, разделить свое «я» на темную и светлую сторону, на приличного джентльмена и существо, живущее сиюминутными желаниями. Начатая отнюдь не Джекилом игра скуки ради приведет к убийству сэра Джорджа, то есть отца невесты. И совершит это убийство темная сторона жениха, то есть мистер Хайд. Таким образом, ситуация закольцовывается и еще раз подчеркивает разрушение буржуазного мира гостиных, где дамы музицируют и скромно принимают признания в любви, мужчины болтают обо всем, о чем вздумается, а после чинного приема гостей готовы идти проводить время «по-мужски», испытывать друг друга на моральную стойкость и честность в отношении женщин. В результате этих игр юная благородная леди лишается и отца, и жениха. Мир респектабельности и благообразия признает свою несамодостаточность.

Незаурядному джентльмену в нем скучно. Однако достойной замены этому миру он пока не находит.

«Прекрасный принц» ускользает от красавицы и попросту исчезает, дематериализуется. Хайд не может и не пытается его заменить. Однако Хайд не остается без женщин. В повести Стивенсона о пороках и похождениях Хайда сказано в крайне обтекаемых выражениях. Ни одной сцены, в которой читателя погружали бы в картины этих походов, в повести нету. Кино, напротив, готово достаточно откровенно показывать похождения Хайда, который в версии Робертсона берет себе в любовницы танцовщицу. Сначала она от него отшатывается. Однако потом, видимо, привыкает. Нам показывают, что она успела наскучить Хайду и он выгоняет ее из своего дома.

Придя в питейное заведение спустя некоторое время, Хайд обращает внимание уже на другую хорошенькую девушку и даже вступает с ней в контакт – дотрагивается своим когтистым пальцем до шали и слегка обнажает ее плечо. Тут к ним подходит прежняя пассия Хайда. Теперь она опустившаяся, с потухшим взором, сильно пьющая и никому не нужная женщина. Фильм демонстрирует сумрачную истину о социуме, в котором платежеспособный мужчина имеет возможности повелевать женщинами, как бы он сам ни выглядел. Чудовище использует, эксплуатирует, мучает красавиц, и никто ему в этом не препятствует. Никакого благоговения перед красотой, никаких чувств, на которые был способен Квазимодо в романе и в экранизациях, мистер Хайд не обнаруживает²⁶⁰. Рыцарственность, благородство духа в страшной плоти, признание сакральности красоты – все уходит. Сказка рассыпается в прах. Архетипы, к которым внешне тяготеют герои, лишь подчеркивают деструкцию сказочного мира и то, что составляющие сказочной пары теперь взаимодействуют по принципу отторжения. Притом Чудовище и Красавица здесь уравнины в правах. Не только красавица может отпрянуть от чудовища, но и чудовище имеет право отвергать красавиц.

Принцип отторжения со стороны героини реализован в отношениях инфернального доктора Мабузе и графини. Нормальный мир в лице прекрасных героинь как бы изначально не верит в чудо преображения монстра, не готов силой чувства воскрешать сказочные законы, ведущие к счастливому финалу вопреки всем показателям и прогнозам (в отличие от героев «Обыкновенного чуда» Евгения Шварца и отчасти – героев сюжета о Халке, являющегося более поздней модификацией сюжета о докторе Джекиле и мистере Хайде).

Принцип отторжения со стороны «монстра» Мабузе демонстрируется в его отношениях с певицей Карой Кароззой, которую он сначала отвергает как надоевшую любовницу, а потом безжалостно убивает как опасную свидетельницу, присылая ей яд в тюрьму. Кара Карозза красива и преданно любит Мабузе. Но этим она не может обезопасить себя от зверства Мабузе и не способна его «расколдовать», заставить измениться. Любовь и красота перестали наделяться функциями магической защиты и высшей ценности. Это и есть гибель патриархального сознания, это и есть признание неотвратимых законов реальности, отвернувшейся от сказки.

У Мурнау мотив провокационного «соблазнения» Тартюфа предельно осложнен. Монстр не реагирует ни на кого, включая красавицу Эльмиру. Она почти вешается ему на шею, обнимает и заглядывает в глаза. А Тартюф, не глядя в ее сторону, спокойно убирает руку Эльмиры со своей груди, как вежливый гость убрал бы хвост хозяйской кошки со своего рукава. Тартюфа не удается вывести на чистую воду с первой попытки. Сцена, подстроенная Эльмирой, которая в пьесе приводит к разоблачению мнимого святоши, заканчивается в фильме плачевно. Тартюф, уже было позволивший себе засмотреться на ножки и обнаженные плечи красавицы, замечает в начищенном до блеска кофейнике физиономию выгля-

²⁶⁰ В звуковом фильме Рубена Мамуляна «Доктор Джекил и мистер Хайд» (1931) будет более смело развернута линия издевательства Хайда над уличной женщиной, взятой в содержанки.

дывающего из-за портьеры Оргона. Монстр тут же гасит свой плотоядный взор и с новым усердием вцепляется в книжку. Почти до самого финала Эльмира так и не может убедить Оргона в воздействии своих чар на мнимого аскета, потому что тот прекрасно владеет собой, заставляя героиню вести себя почти неприлично в попытках сломать броню ханжества. Красота, молодость и женственность Эльмиры ни секунды не торжествуют над отвратительным негодяем.

В дисгармоничном «постсказочном» мире случаются разнообразные перевернутые ситуации. Возможен вариант, когда монстром является «мнимая» красавица, она же злодейка, – искусственный клон-робот, копия добродетельной красавицы Марии в «Метрополисе». Образ обманчивости внешней красоты воплощается с помощью двух различных пластических решений движения и костюма настоящей и мнимой Марии (Бригитта Хельм). Настоящая Мария одета в скромное платье, смотрит на мир лучезарным любящим взглядом и реализует себя в «отдающих» жестах – обнимая детей, простирая руки к людям. Мнимая Мария предстает перед толпой мужчин как полуобнаженная фурия и реализует себя прежде всего как изгибающееся хищное, «змеиное» тело. Прищуренный глаз, блудливая ухмылка, соблазняющий танец, – таков апофеоз ее самовыражения, решенный как блистательное эстрадное шоу. Оно контрастирует с проповедью настоящей Марии в катакомбном храме. Пластика мнимой Марии превращает ее из Красавицы в Чудовище, в «монстра».

В этом мире некого расколдовывать. Благородному и добродетельному герою, «принцу», по сказочной терминологии, остается лишь вовремя распознать подмену Марии. А далее вступают в силу законы неистовых физических усилий в пространстве – законы экшена, поскольку город и его обитателей можно спасти от гибели только напряжением чисто физических сил, напряжением на грани и за гранью возможного. Собственно, из неверия в единомоментные сказочные чудеса и рождается во многом альтернативная современная сказочность экшена – вера в сверхчеловеческие физические силы людей, оказавшихся в экстремальной ситуации и с успехом творящих в кинореальности то, что невозможно или почти невозможно за ее пределами.

Трагическая постсказка разворачивается в «Носферату...». Перед нами пара любящих молодых супругов – они явно друг для друга принц и принцесса, единственно желанные и единственно необходимые. Кадры их любовных объятий начинают фильм. Однако при внешнем рисунке абсолютно счастливого брака, Мурнау показывает, что супруги живут как будто в разных измерениях и уж точно в разных состояниях. Красавицу здесь некому защищать. Наоборот, она берет на себя функции спасительницы мира от кровопийцы. Нина приносит себя в жертву, ничего ни с кем не обсуждая, что сообщает героине особую печать одиночества, неординарной душевной силы и мужества. Самопожертвование Нины обеспечивает победу над монстром, пока Хуттер бежит за врачом, даже не представляя, что происходит в его доме.

Итак, столкновение красавиц с монстрами в кинореальности вскрывает деструкцию гендерной мифологии патриархального общества, склонного идеализировать традиционалистский расклад гендерных ролей и видеть в идеальной любви символ счастья, благополучия и общественной гармонии.

«Особые мнения» и поиски гармонизации

В отношении к монструозным героям и в решении их судеб кино задается каверзным вопросом о том, на чьей стороне желают быть создатели фильма и на чьей стороне предлагается быть зрителю. Ассоциирует ли себя реальный индивид с потенциальной жертвой монстра или же – с монстром как разновидностью незаурядной личности и потенциальной жертвы общества. Или зрителю достаточно позиции очевидца, свидетеля деятельности монстров и участника дискуссий о монструозном.

Фильмы, где монстры практически лишены элементов какой-либо привлекательности и где им упорно сопротивляются красавицы, рассматривают «монстра» как силу, враждебную рядовому человеку. А потому это сила нежелательная, она подлежит уничтожению. Ужас перед сверхчеловеческим и ужас перед безобразным, отгалкивающим, звероподобным нередко оказываются как бы взаимными символами. Этот двойной ужас в отношении к сверхчеловеческому доминирует в кино начала XX века. В большинстве случаев ранний кинематограф исходит из того, что высшей ценностью для зрителя и для авторов фильма является именно человеческая, а не сверхчеловеческая природа. Раннее кино выражает ей свою приверженность.

Однако и в немой период случаются более мягкие и замысловатые трактовки темы монструозности, инспирированные поисками возможной гармонизации как картины мира, где обитают монстры, так и самих монстров. Обращают на себя внимание некоторые фигуры, чья монструозность преподносится не как объективная данность, но как предмет подразумеваемой дискуссии. Эту дискуссию могут вести и другие персонажи, и сами носители «проблематичной» монструозности. Понятие монстра обнаруживает свою условность, относительность, связь с субъективным отношением к индивиду и его самого к себе.

Один из наиболее ярких случаев представлен в «Руках Орлака» (Orlac's Hande, 1924) Роберта Вине. Выдающийся пианист по имени Орлак попадает в аварию и переживает операции некоего доктора, который заменяет его искалеченные руки на руки другого человека. Из видения, которое несчастный пианист считает вещим, он узнает, что новые руки принадлежали казненному убийце, страшному монстру.

Медитативный ритм, затемненность многих кадров картины и даже имя главного героя, повторяющее имя знаменитого вампира Мурнау, должны заставить зрителя ожидать от героя страшных злодеяний. Вине последовательно нагнетает атмосферу неизбежного кошмара, надвигающегося на мир.

Пианист (Конрад Фейдт) начинает ощущать новые руки чужими и ненавистными ему. Кисти рук кажутся ему когтистыми, агрессивными, звериными, готовыми совершить преступление и уж точно не способными извлекать музыку из музыкального инструмента. По-прежнему общаться с женой и касаться ее Орлак не в состоянии. Герой стоит, держа свои руки неуклюже прижатыми к полам пальто. Большие кисти рук свисают из рукавов как неживые, словно перчатки или руки большой тряпичной куклы. Сам Орлак при этом всей своей пластикой выражает ужасающий дискомфорт, неприятие собственного нового тела, не способного стать родным, органическим продолжением души.

А врач неоднократно увещевает Орлака, подчеркивая, что не руки диктуют состояние души, но душа и разум управляют руками и всем телом. Однако на героя (и, скорее всего, на зрителя) эти слова не производят успокоительного впечатления. Герой ощущает себя подчиненным чужой, монструозной натуре и судьбе. Орлак не желает быть монстром, но чувствует свою зависимость от той части монстра, которая «приделана» к нему. Руки монстра лишают героя чувства свободы и естественности собственного «я». В этом состоянии утраченной, отнятой самоидентификации Орлак существует некоторое время, пока ситуация не начинает разрешаться.

Вине разворачивает свою личную тему – желание развеять морок и мрак любой ценой, вернуть затуманенный мир в состояние рациональности, дать разгадку гнетущим тайнам. Человек, приходивший к Орлаку во сне, появляется вновь уже наяву и объявляет себя тем самым казненным убийцей, которому отрезали голову и которого тоже «прооперировал» небезызвестный врач. Загадочный человек показывает свою шею со страшной сплошной полосой, кажущейся шрамом, оставшимся после пришивания головы обратно. Убийца признается, что совершил убийство отца Орлака. На месте убийства остались отпечатки пальцев рук, которые теперь принадлежат пианисту. Убийца затеял все это ради шантажа, хотя

Орлак теперь не может давать концерты и, соответственно, не имеет средств к существованию. Герой впадает в полное отчаяние.

Однако с помощью жены героя полиции удается выяснить, что шантажист Орлака является подлинным убийцей в обоих случаях. Другой человек был казнен несправедливо, будучи невиновным. И, соответственно, руки, ныне принадлежащие пианисту, не есть руки монстра. Подлинного убийцу, шантажиста и монстра арестовывают. А Орлак ощущает себя родившимся заново, сбросившим с себя проклятие. Наконец он может обнять жену.

Только удивительные способности медицины являются фантастическим допущением в этом фильме. Вся же атмосфера кошмара складывается лишь под влиянием самоощущения героя, введенного в заблуждение. Внушение и самовнушение оказываются теми силами, которые меняют представления человека о себе, своих возможностях, своем предназначении. Покуда герой относится к себе как к монстру – уроду и потенциальному убийце – он и выглядит как возможный монстр, как существо странное и не являющееся полноценным человеком. Монструозность здесь – это внешний, весьма убедительный образ монстра, создаваемый исключительно пластически, с помощью определенных поз и жестов и не подкрепленный ни внешним уродством, ни поступками героя.

Перемена сведений о происхождении новых рук приводит к полной перемене самоощущения пианиста. В этом фильме Роберт Вине, как и в «Кабинете доктора Калигари», создает настолько мрачную, гнетущую атмосферу, что ее не в состоянии развеять финал, подаваемый как хеппи-энд. То, что пережил пианист и его жена, есть их и наше нестираемое воспоминание, состоявшийся жизненный опыт, выявляющий всю степень зависимости отдельного человека от внешнего мира – от случайностей, от науки в лице медицины, от преступных натур, от зла родных (отец Орлака, как выясняется в ходе всей истории, ненавидит сына и не желает помочь ему, оставшемуся без средств к существованию), от собственных душевных импульсов. Фильм показывает беззащитность тонко чувствующего, склонного к рефлексии человека от множества факторов, подавляющих его волю и манипулирующих его сознанием, что делает этого героя Конрада Фейдта разновидностью медиума Чезаре, на сей раз чудом не ставшего монстром. Восстановленное благополучие главного героя заставляет всех (как кажется, включая и режиссера) забыть о несправедливо казненном человеке.

Гуинплен, которого тоже сыграл Фейдт в американской экранизации романа Гюго «Человек, который смеется» (1928, режиссер Пол Лени), снова стал «субъективным» монстром. Он кажется себе очень страшным и уродливым, не имеющим права на любовь слепой красавицы Деи (Мэри Филбин). Однако, по сравнению с романом, облик Гуинплена в кино гораздо более нейтрален. У него нет ни ушей, загибающихся чуть ли не до самых глаз, ни бесформенного носа, описанного в романе. Лишь вечно растянутый в улыбке рот, показывающий миру все зубы несчастного клоуна. Тем самым, кино подчеркивает, что уродство, обрекающее на одиночество, – это скорее субъективная самооценка доброго Гуинплена.

Как и в романе, у Гуинплена в кино аристократическое происхождение. Он потомок казненного аристократа, намеренно проданный компрачикосам, изуродовавшим его лицо. Когда находятся мошенники, знающие тайну происхождения Гуинплена и открывающие ее при дворе, уже во времена нового правления, Гуинплена забирают во дворец, пытаясь ввести в статус пэра и женить на прекрасной, но бездушной герцогине. В это время Урсусу и Дее приказывают покинуть Англию. Потерпев некоторое время свой социальный взлет, Гуинплен убеждается в том, что аристократы гораздо хуже простого народа. Вельможи потешаются над Гуинпленом или же возмущаются его улыбкой, не сходящей с лица. Тут Гуинплен бунтует, бросает аристократии обвинение в том, что именно ее представителям пришлось в голову изуродовать его и обречь на жизнь полунцищего бродяги. Он бежит из дворца, спасается от преследователей и успевает добраться до корабля, на котором Деа, Урсус и Хомо

покидают Англию. Столкновение с правящим слоем заставляет героя стряхнуть с себя самоощущение изгоя и ничтожного уродца и почувствовать, что у него есть человеческое достоинство, есть любимая им и любящая его девушка, любимый волк, и есть Урсус, больше чем друг и отец. Фильм целиком воспроизводит модель нерушимого братства нищих, физические изъяны которых заведомо не важны ввиду глубокой преданности друг другу и жизни на стороне добра.

Идя вслед за театральной мелодрамой XIX века в воспевании частного «маленького» счастья, кинематограф гораздо более внятно дает понять, что маленькое счастье есть не символ гармоничного мироустройства, не подтверждение справедливости мира, но хрупкий заслон от глобальной общественной дисгармонии, от жестокости и несправедливости жизни. Этот сумрачный фон делает более убедительной высокую взаимную преданность любящих персонажей. Желание спасти героев и не разбивать сердца зрителям обеспечивает жизнестойкость всех главных лиц экранизации, отменяя душераздирающий финал Гюго.

«Бархатную» модификацию обретает тема раздвоения личности в экранизации рассказа Конан Дойля «Человек с рассеченной губой». Холмс приходит к выводу, что исчезнувший джентльмен, служащий Сити, на самом деле не пропал без вести и не убит, но находится в тюрьме в образе нищего калеки. Оказывается, что джентльмен каждый день выходил из дома, поцеловав детей и жену, и становился профессиональным нищим. Переодевался в трущобах, принимал позу полупарализованного калеки с искривленной фигурой и уродливым лицом, и шел зарабатывать деньги. Как решает ситуацию фильм, Холмс внезапно входит в тюремную камеру, и арестованный «нищий» не успевает принять соответствующую позу и выражение лица, оказываясь джентльменом с обычной внешностью. В рассказе освобождение от гримировки требовало тщательного умывания губкой. В фильме основным средством перевоплощения служит пластика тела и лица. (Зато Холмс довольно долго разгримировывается, вернувшись на Бейкер Стрит после посещения притона.) Однако суть оставалась той же. Мнимый нищий превращал внешнюю монструозность в средство заработка, изображал уродство, и прекрасно жил двойной жизнью, пребывая в счастливом браке. Но он стыдился своего занятия и в рассказе умолял Холмса помочь не доводить дело до суда, чтобы не позорить детей. Жена так и оставалась в неведении относительно подлинных причин исчезновения мужа.

В фильме же мнимый нищий ужасается при мысли о свидании с женой, узнавшей о нем всю правду, но в стремительной цепочке событий не может избежать встречи. А жена героя, уже зная неприглядную правду о его «работе», все-таки заключает его в объятия. Их искренняя любовь друг к другу и возможность иметь благополучную семью оказываются важнее представлений о достоинстве джентльмена. Когда Конан Дойль только написал свой рассказ, его можно было расценить как камешек в «огороде» викторианской эпохи. Честный заработок журналиста оказывался ничтожным в сравнении с заработком профессионального нищего, о чем недвусмысленно говорил герой рассказа. Фильм же напрочь лишен малейших элементов иронии в отношении социальной реальности. В контексте неконтролируемых превращений героев других картин костюмировка джентльмена, преобразующегося в нищего калеку, подается как забавный казус, не способный разрушить самоидентификацию героя и погубить его²⁶¹. Мелодраматический финал восстанавливает прожиточный минимум гармонии, не побуждая делать далеко идущие выводы о состоянии общества.

²⁶¹ Мотив двойной жизни актуализируется в конце XIX века, варьируясь от сдержанно сумрачной тональности у Стендаля до габельного эстетизма модерна в «Портрете Дориана Грея» и издевательской комедийности в пьесе «Как важно быть серьезным» (1894) Оскара Уайльда. В пьесе оба главных героя, при всей разнице характеров, оказываются страстны к двойной жизни под разными именами и на различных территориях. Нет ничего удивительного в том, что легкомысленный и веселый Алджернон изобретает вечно большого мистера Бэмберри, к которому обязан часто наведываться. Но и серьезный, ответственный Джек, как выясняется, имеет второе «я». Человеческая натура упорно сопротивляется

Параллельно с развитием темы монструозности в духе хоррора и мелодрамы кино работает над предельным высветлением палитры ужасов, ища тонирующие и ободряющие модели. Авантюрная стихия подходит для этого наилучшим образом. Наличие сыщика, расследующего дело о чужой монструозности, подлинной или мнимой²⁶², является одним из умиротворяющих факторов. В лице сыщика, а еще лучше, сыщика и его друга, кино предлагает зрителям комфортные роли поодаль от монструозности, на безопасной дистанции, хотя и в поле наблюдения за ужасным, странным и загадочным. Таких комфортных ролей, в которых могли бы представлять себя зрители, не предлагали немецкие фильмы ужасов или экранизации Стивенсона и Уэллса. Сыщик и его друг или другие персонажи, выступающие в роли расследователей монструозности (как и загадок и преступлений вообще) становятся необходимыми героями-посредниками, создающими эффект защищенности зрителя от тех ужасов большого мира, которые показаны на экране, и эффект посвященности зрителя в процессы расследования и поиска.

Другая аналогичная роль начинает отводиться журналисту, наблюдателю и участнику изучения всевозможных проблем, в том числе монстров. Такая фигура была в кинороманах Луи Фейада, есть она и в «Затерянном мире» Конан Дойля. А в киноверсии 1925 года рядом с молодым и обаятельным журналистом Мэллоуном появляется и миловидная дочь пропавшего в джунглях ученого. Она тоже участвует в экспедиции в дебри Амазонки, тем самым украшая кинозрелище и предлагая женской аудитории комфортную фигуру для мысленного перевоплощения и переживания своего присутствия неподалеку от загадочных чудищ. Образ девушки, участвующей в мужских приключениях, оказывается в эпоху эмансипации все более востребован в сравнении с образом красавицы, ждущей своего принца дома. Превращая возлюбленную Мэллоуна, отвергшая его в жажде обрести романтического героя, высмеивается уже в романе. Фильм воспроизводит эту сцену, но идет дальше, противопоставляя ненастоящей героине настоящую.

Немая экранизация романа «Затерянный мир» (1925, режиссер Гарри О. Хойт) является одним из показательных прецедентов обработки литературного сюжета с частичным использованием той подоплеки всей истории, которая кроется в тексте Конан Дойля (принимавшего участие в написании сценария). Эта подоплека лишь бледным оттиском представлена в кино – но не перечеркнута совсем.

Роман «Затерянный мир» ставит в центр фигуру профессора Челленджера, ученого, отстаивающего концепцию существования доисторических животных в современном мире, на территории джунглей Амазонки. Челленджер описан в романе как субъект, похожий на массивного примата или на некоего доисторического человека. И кино оставляет профессору резкие размашистые движения, игнорирующие цивилизованность, а также надевает его всклокоченной шевелюрой, густой топорщащейся бородой, вспыльчивым нравом и склонностью к дракам. Иными словами, в сравнении с мирными джентльменами профессор – первый монстр романа, которого можно увидеть и без всяких дальних экспедиций. Но он «положительный монстр». Элементы дикости в его внешности должны служить

ограничениям, которые накладывает на нее социум, светские нравы, предрассудки. Двойная игра со своим социальным статусом и идентичностью совсем не обязательно ведет к высвобождению монструозности и катастрофизма. Иногда двойная жизнь спасительна для личности. В середине XX века тема раздвоения персонажа может возвращаться к высокому драматизму, как то произойдет в «Добром человеке из Сезуана» Бертольда Брехта. Его героине будет уже не до игры. Она вынуждена «обзавестись» злым братом, чтобы иметь возможность играть с жестокой социальной реальностью на равных. Добрый человек один не может помочь ни себе, ни кому-либо иному, он обречен на проигрыши.

²⁶² «Собака Баскервиллей» также содержит мотив мнимой монструозности, опять же призванной служить прагматичным целям определённого человека. Только в качестве монстра подается собака, а цели, преследуемые ее хозяином, гораздо менее невинны, нежели у героя «Человека с рассеченной губой». Данный мотив можно рассматривать как разновидность мотива инсценированного зла, мнимого зла, образы которого используются для чьих-либо неблагоприятных целей. В начале XXI века на место мнимого монстра попадает инсценировка террористической деятельности, которую используют бесчестные политики и дельцы в своих играх (см. «Чистая кожа», «Железный человек 3» и пр.)

символом незаурядности Челленджера и готовности открывать новое, делать шокирующие выводы из полученной информации, игнорировать сложившиеся научные концепции, если находятся факты, их опровергающие. Все это признаки настоящего большого ученого, и они делают его врагом большинства людей из научного мира, а также экстравагантным чудачком в глазах массы образованных и полуобразованных людей, интересующихся наукой любительски. Внешняя монструозность Челленджера у Конан Дойля есть проявление его научной смелости, непредвзятости, честности, а также – его бесстрашной оппозиционности обывательщине и консерватизму в науке.

Челленджер (Уоллес Бири) и в кино остается человеком неумного темперамента, скандалистом, грубияном и драчуном. Юный журналист (Ллойд Хьюз) испытывает на своей шкуре, что такое прогнать профессора, и катается с ним по полу особняка в драке. Потом оба выкатываются за порог и дерутся уже на крыльце, изумляя прохожих и полицейских.

В середине фильма, когда герои попали в Затерянный мир, происходит сцена драки двух гигантских рептилий (выполненных в технике кукольной анимации). Эта сцена решена примерно в том же ритме и той же мизансцене, что и драка профессора с журналистом. Тем самым возникнет произвольный образ внутреннего родства всего живого, где и древние динозавры, и современные люди сохраняют свою эмоциональную природу и инстинкты соперничества, борьбы – будь то борьба за территорию или за доминирование в научной среде.

Однако в романе есть другая, гораздо более показательная сцена. Когда профессор Челленджер попадает в плен к человекообезьянам, Мэллоун обращает внимание на то, сколько быстро он утрачивает внешние признаки цивилизованного человека.

«Достаточно было одного дня, чтобы превратить этот высший продукт современной цивилизации в последнего дикаря Южной Америки.

Рядом с Челленджером стоял его владыка – царек человекообезьяньего племени. Лорд Джон не преувеличивал: это была точная копия нашего профессора с поправкой лишь на рыжую масть. Та же приземистая фигура, те же массивные плечи и длинные руки, та же кудлатая борода, спускающаяся на волосатую грудь. Разница сказывалась лишь в следующем: низкий, приплюснутый лоб человекообезьяны представлял собой полный контраст великолепному черепу европейца. Что же касается всего остального, то обезьяний царек был настоящей карикатурой на профессора».²⁶³ **«Затерянный мир», Конан Дойл**

Роман акцентировал родственность человека и его обезьяноподобных предков. Это было то незапланированное открытие, которое делал Мэллоун, руководствуясь личным визуальным опытом. Фильм не идет так далеко, сохраняя за человекообразными обезьянами скорее роль «ближайших» монстров, которые наблюдают за членами экспедиции, даже пытаются их схватить, приближаются на очень близкое расстояние, – однако так и не приходят к контакту с цивилизованными людьми. Фильму такие монстры нужны для усиления напряжения, поскольку актеры, играющие человекообезьян, способны смотреться более органично на средних и крупных планах, попадая в один кадр с основными героями. Кукольные же фигуры динозавров выглядят естественно (насколько позволяет технология) исключительно на общих планах. Изображать их конфликтное физическое взаимодействие с людьми кинематографисты не решаются. Поэтому история о поиске и обнаружении невымерших динозавров разворачивается скорее на фоне динозавров, неподалеку от динозавров, однако драматический эффект от этого извлекается лишь в финале киноповествования.

²⁶³ Конан Дойл А. Затерянный мир. М.: Эксмо. 2015. С. 243.

Одного из динозавров участники экспедиции приводят в Лондон, где он совершает побег. В лектории, где выступает профессор Челленджер, возникает паника, люди в ужасе разбегаются по улицам. А большой динозавр разгуливает по улицам города, рушит дома и мост через Темзу, и наконец плывет вдоль лондонской набережной. Движение гигантского древнего ящера в городском ландшафте с узнаваемой архитектурой, производит впечатляющий эффект и служит почти единственным визуальным образом встречи дикой природы и цивилизации.

Вероятно, это должно было смутиться устрашающе, но все-таки финалом оказывалась не внутренняя катастрофа человека или универсума, а чисто внешний катастрофический казус. Сюжет завершился подтверждением гипотезы о жизни динозавров в современности и предъявлением доказательств этой теории. В своей сути это был сюжет о торжестве правдивой картины мира, идущей вразрез с традиционными представлениями.

В эру компьютерных технологий сюжет, в центре которого формально продолжают оставаться динозавры, кардинально меняется. «Парк Юрского периода», его продолжения и ответвления образуют сюжет о вмешательстве людей в ход истории природы. Попытки воскрешать динозавров как вид, превращать их в коммерческое развлечение и модифицировать, выводя новые и новые подвиды, всегда приводит к катастрофе. И это уже сюжет о глобальных ошибках человека-ученого и человека-бизнесмена, не желающего уважать естественный ход истории и не понимающего, что не из всего можно извлекать прибыль. При том, что с каждым фильмом монструозность динозавров подается все более эффектно, именно человек интерпретируется как главный, хотя неочевидный монстр, заводящий другой опасный организм, внешняя монструозность которого более очевидна. В целом же сюжеты о неантропоморфных монстрах, и в особенности, об эстетически привлекательных, хотя и страшных динозаврах, служат разгрузкой для зрителей, поскольку дистанцируют от обсуждения собственно человеческой психофизики, противоречия которой воспринимаются гораздо более драматично.

* * *

С позиций сегодняшнего дня очевидно, что гигантское количество лейтмотивов и приемов, найденных в первые десятилетия развития кино и связанных с темой монстров и монструозности, до сих пор остаются востребованными. Цитаты из раннего кино на обозначенные темы рассеяны по современным кинофильмам, сериалам, анимации, эстрадным клипам.

Когда начинаешь показывать «Метрополис» современным студентам, часто оказывается, что для них – это кино из клипа «Queen» под названием «Radio Ga Ga», где современное шоу монтируется с кадрами из шедевра Фрица Ланга, множеством других кинокадров и образует «задник» с видами вечно катастрофического мира. На его фоне плывут и летят в автомобиле участники прославленной группы. Фредди Меркьюри изображает действия измученного рабочего, ворочающего стрелки механизма, как в «Метрополисе»; лицо певца возникает и на месте лица Мнимой Марии, только что оживленной ученым. Эстрада играет в кино о монстрах и монструозности, «Queen» играет в ускользание от больших бед большого мира.

Метод воскрешения животных, придуманный главным героем в анимационной картине Тима Бертона «Франкенвини», повторяет принцип, показанный в «Франкенштейне» (1931). Понурое мерное шествие правильных шеренг учеников, обитающих в Хогвартсе в период торжества Волан-де-Морта, аналогично передвижению прямоугольной механизированной толпы рабочих в «Метрополисе». Если опущенные головы рабочих воплощали прежде всего физическую истощенность, при которой не может быть и речи о духовной свободе, то опущенные головы юных волшебников говорят скорее о духовной подавленности режимом, блокирующим волю.

Загадочная героиня в финале «Девярых врат» (1999) Романа Полански оказывается вавилонской блудницей, что объясняется зрителю с помощью изображения на старинной гравюре. И этот прием, и сам образ белокурого inferнального монстра в женском облике переключается с образом мнимой Марии в «Метрополисе». Однако если мнимая Мария была полностью негативным персонажем, аналогичный персонаж «Девярых врат» обнаруживает амбивалентность, долгое время спасая героя от земных злодеев, играя роль доброго ангела в кроссовках, джинсах и куртке.

Большинство персонажей-монстров, созданных в немом кино, продолжило свою жизнь на экранах анимационных и игровых фильмов, в компьютерных играх, комиксах, индустрии игрушек и прочих развлечениях. К «классическим» монстрам прибавилось множество новейших²⁶⁴. Но дело не только в активной циркуляции самих персонажей-монстров.

Тип саспенса, связанный с долгим обещанием страшного, долгим ожиданием ужасных событий в обыденной, внешне привычной реалистической среде, будет востребован на протяжении всего XX века, актуализируясь в почерке Дэвида Линча в конце XX века и в очередной раз обновляя представления о темной стороне бытия в популярном кино начала XXI века. Разрыв между реальным визуальным содержанием череды кадров и подразумеваемым, обещаемым, фантазируемым кошмаром организует материю картины. Кино быстро обнаруживает, что реальный смысл загадочной атмосферы и предощущения катастрофы – это само ожидание, сам процесс бесконечного воображения зрителем какого-нибудь интересного кошмара, совершенно не похожего на реальные беды и несчастья. Эту ситуацию желаемого ожидания альтернативного ужаса и моделирует кино.

Внезапно распахиваемые глаза в качестве символа новой жизни, новой стадии драмы, нового состояния также входят в обиход кино в «Кабинете доктора Калигари». Медиум Чезаре предстает перед зрителем в состоянии транса. Камера надолго задерживается перед его лицом с закрытыми глазами и побуждает зрителей напряженно ожидать момента, когда неподвижность лица спящего сменится хоть каким-то движением, указывающим на трансформации внутреннего состояния. Нас заставляют буквально страдать, ловя момент пробуждения.

В «Аватаре» распахиваются глаза обновленного Джейка Салли, чья душа окончательно переселилась в зebroидного жителя планеты Пандора и покинула тело земного инвалида. В заключительном фильме «Сумерек...» распахиваются вишневые глаза Бэллы, превратившейся в вампиршу после мучительных родов, поставивших ее человеческое тело на порог смерти. В «Демонах Да Винчи» распахиваются глаза загнипнотизированного графа Риарио (Блейк Ритсон), похожего на Чезаре и творящего кровавые преступления под влиянием магической силы «лабиринта». В «Стартрек. Возмездие» распахиваются глаза чудом спасенного капитана космического судна, пережившего вливание крови Хана, космического злодея. В «Хоббите...» распахивается гигантский глаз дракона Смауга, узурпировавшего сокровища гномов. Наконец в шестом сезоне «Игры престолов» после долгой паузы распахиваются глаза только что возвращенного к жизни Джона Сноу (Кит Харрингтон), благородного героя, без которого картина мира была бы весьма унылой.

Со времен «Кабинета доктора Калигари» сохраняется актуальность главного нюанса: глаза выступают аналогом некоего мистического, устроенного иррационально экрана, показывающего состояние героя. Момент перехода героя от пассивности, исключенности, к пробуждению и активности, связан с включением экрана-глаз. Именно глаза есть символ всего индивида. Страдание по-прежнему должно сопровождать и процессы трансформаций

²⁶⁴ За последний период американская индустрия развлечений создала более пяти сотен новых разновидностей монстров. Подробнее см.: Glassy M. C. *Movie Monsters in Scale: A Modeler's Gallery of Science Fiction and Horror Figures and Dioramas*. Jefferson, London, North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers. 2013.

героев, и ожидание зрителем этих трансформаций. Встреча взоров по ту и эту сторону экрана закономерно становится одной из кульминаций в современной киноэстетике, стремящейся к преодолению границ экранного пространства любыми средствами – с помощью технологий 3D или в рамках традиционной техники.

Те проявления специфической психофизики героя, которые ранее ассоциировались со злом, насилием, тьмой, монструозностью, сегодня все чаще служат обозначением сверхвозможностей, сверхдара, чуда, далеко не всегда имеющего внятные или однозначные моральные характеристики.

Если письма, которые пишутся в воздухе города, ужасают героя «Кабинета доктора Калигари» и должны служить для зрителя дополнительным доказательством чудовищной атмосферы города, то sms-сообщения и внутренние реплики Шерлока (английский сериал «Sherlock»), которые пишутся в воздухе современного Лондона, уже никого не пугают, но воспринимаются как естественная составляющая мира, перенасыщенного информацией и дистанционным общением.

Если кормление с ложечки медиума Чезаре, лежащего в ящике, похожем на гроб, воспринималось как нечто абсурдное и противоестественное, то в «Аватаре» аналогичная ситуация подается скорее как обыденная подробность двойной жизни ученых на Пандоре. Джейк Салли находится много часов внутри специальной капсулы, в состоянии сна или транса, в то время как его мозг активно функционирует в соединении с его аватаром, то есть другим телом. Доктор Грейс Огастин (Сигурни Уивер) будит Джейка и чуть ли не насильственно заставляет поесть, поднося тарелку с едой севшему в капсуле коллеге. Поев, он снова укладывается в капсулу, чтобы продолжить бытие в теле аватара. Мизансценическое сходство с кормлением Чезаре тут очевидно, как и смысловые различия.

Если в начале века надчеловеческие проявления, энергетические сверхспособности вызывали интерес, но и страх, то сегодня страх стремительно утрачивается. И те существа, которые в начале XX века воспринимались как монстры, начинают все активнее преобразовываться в сверхсущества, которые могут обнаруживать как отрицательные, так и положительные моральные качества, как пугающие и отвратительные черты, так и эстетически привлекательные. Движение к этому заметно уже в начале 1930-х, когда в очередной экранизации «Доктора Джекила и мистера Хайда» (1931, режиссер Рубен Мамулян) Хайд трактуется как существо страшное, но отнюдь не жалкое. Его лицо похоже на лицо обезьяны и афроамериканца одновременно, кожа в момент превращения темнеет. Однако герой движется ловко, обнаруживая скорее пластику Тарзана. Этот пластический рисунок красивого дикаря со сверхчеловеческой силой и проворством, позже будет использован в образах большинства суперменов, включая Бэтмена, Спайдермена и прочих. Эффект пружинистой легучести Хайда дополняет его развевающийся плащ. Движения темного «я» доктора Джекила решены скорее в эстетизированной манере, и только лицо и душа остаются пока совершенно отвратительными. Постепенно эти негативные элементы персонажа перестанут интересовать кино и телеиндустрию. И мистер Хайд в сериале BBC 2015 года (Jekyll & Hyde) уже сохраняет свою внешнюю привлекательность, но лишь становится бесстрашным, беззастенчивым, веселым и яростным сверхчеловеком, который крушит своих врагов, не снимая элегантного длиннопалого пальто, живописно развевающегося во время драк и прыжков по разным этажам зданий. А монструозное «я» талантливого врача из американского сериала «Не навреди» (Do no harm, 2013) и вовсе реализуется без всякого внешнего преобразования привлекательного молодого героя. Новых «джекилов» регулярно спасает наличие в них «хайдов», поскольку иногда темная агрессивная энергия просто необходима, чтобы справиться с экстремальной ситуацией или с настоящим злом, не имеющим светлой стороны.

В начале XX века кино скорее отталкивалось от образов монстров, чтобы обновить всеобщее восприятие человеческой природы, человеческих разума, чувств и физической обо-

лочки, как высшей ценности. Массовое кино рубежа XX-XXI веков все чаще вкладывает в образы экс-монстров, нынешних сверхсущест, мечту современного человека о наличии экстраординарных сил и способностей, которые позволили бы человеку выходить победителем из схватки с жестоким социумом, несправедливой судьбой и смертью. В современных кинообразах явственно прочитывается усталость рядового человека от невыносимых и непреодолимых проблем, возлагаемых на него действительностью. Чем активнее трансформация монстров в сверхсущест, тем интенсивнее должен восполняться круг «актуальных монстров». Главными среди них на сегодняшний день остаются вампиры, живые скелеты и зомби. Причем, первые и даже вторые активно дрейфуют в сторону полноценных героев и сверхлюдей. Создается и множество неантропоморфных монстров, воплощающих внешние конфликты. Эти конфликты не столь болезненны, не столь близко к сердцу принимаемы; в них несколько упрощается образ ужасного, а зритель получает отдохновение от реальных страданий.

Виолетта Эвалльё

•

Полиэкран в фильмах Дзиги Вертова



Эвалльё Виолетта Дмитриевна – выпускница Гуманитарного института телевидения и радиовещания по специальности «режиссура кино и телевидения». Работала на телеканале «ГлобалСтар ТВ» редактором программ «Территория мужчин» и «Jazz in Moscow».

Об авторе

«Впервые „столкнулась“ с кино в четыре года, в памяти сохранились обрывки фильма „Супергерл“ Жанно Шварца, тогда сюжет, костюмы и девушка казались нереальными, а сама магия кино просочилось с экрана и проникла в каждый уголок комнаты коммунальной квартиры военного городка. Вторым запомнившимся фильмом стал спустя четыре года „Мио, мой Мио“ Владимира Грамматикова. Мальчик, задыхающийся в тисках жизненных обстоятельств и озлобленности близких, попадает в сказку. Видимо, это и определило мою восторженную влюбленность в кинематограф. Авторское, массовое кино – мне не важно, что именно смотреть. Априори с первых кадров я люблю фильм, который собираюсь смотреть, мир, в который авторы предлагают мне окунуться».

Ключевые слова: #Вертов #полиэкран #монтаж #документальный фильм #авангард #индустриализация #пропаганда #симфония

В различных сферах – культурной, социальной, экономической, политической – применение визуального приема полиэкрана²⁶⁵ давно стало нормой. Он применяется, когда необходим оперативный контроль и обработка данных, когда требуется анализ большого

²⁶⁵ Полиэкран – одновременное проецирование на один экран нескольких изображений.

количества визуальной информации, в зависимости от которой оценивается обстановка и принимается решение. Это и военные центры, правительственные учреждения, оперативные штабы, диспетчерские, транспортные узлы. В телевизионных студиях, концертных залах, клубах, ресторанах активно применяются мультиэкраны²⁶⁶.

В кинематографе симультанно представленные в рамке одного кадра два и более пространства, в пределах которых имеет место быть некая автономная жизнь, получили название полиэкрана.

Этим приемом пользуются многие известные режиссеры современности. Например, Питер Гринуэй активно внедряет эстетику полиэкрана в свое творчество – трилогия «Чемоданы Тульса Люпера», «Ад Данте» практически полностью решены в полиэкранном строе. Полиэкранный прием встречается у Александра Шейна, Александра Сокурова, Майка Фиггиса, Тома Тыквера и других мастеров современного кино. Может показаться, что внедрение полиэкранного приема в визуальный текст подразумевает довольно современную техническую оснащенность, но это не так.

В кинематографе полиэкранный прием встречается в самых ранних фильмах. Первые деятели молодого искусства активно разрабатывали схемы применения этого довольно сложного приема в своих работах. На заре кинематографа Абель Ганс исследовал различные формы полиэкрана, пробуя всевозможные комбинации полиокон в своем «Наполеоне» (1927). В творческих экспериментах советского режиссера Дзиги Вертова полиэкранный прием стал своеобразной авангардной формой, органично сочетаемой с богатым арсеналом других формальных приемов. Именно содержание опытов с полиэкраном в фильмах Дзиги Вертова и является объектом рассмотрения в данной статье. Наша цель – осмысление влияния полиэкранности на эстетику фильма Дзиги Вертова в целом и на особенности восприятия его эстетики, в частности.

В процессе развития киноискусства СССР и открытия безграничности его потенциала как пропагандистской машины многие творческие личности реализовывали свой гений не только в сфере игрового кино, но и в документалистике. Идеологическая эффективность именно документальных фильмов не подвергалась сомнениям, ввиду чего государство уделяло пристальное внимание этому направлению кинотворчества.

Самыми яркими представителями авангардного и традиционалистского искусства стали Дзига Вертов и Эсфирь Шуб. И если Шуб со своим творчеством смогла вписаться в линейку сложных и многочисленных идеологических требований, то Дзиге Вертову это не удалось. В 30-х годах Партия поддерживала традиционалистов. Будучи ярким представителем «левого» искусства в частности и последователем «нового» искусства, главной тенденцией которого был отказ от традиционной эстетики и поиск принципиально новых визуальных форм, Вертов не смог стать «удобным» и понятным советскому обществу. Вертов полностью соответствовал идее революционного времени – преобразованию и сотворению новой действительности посредством художественного формотворчества. Однако время революционных преобразований прошло.

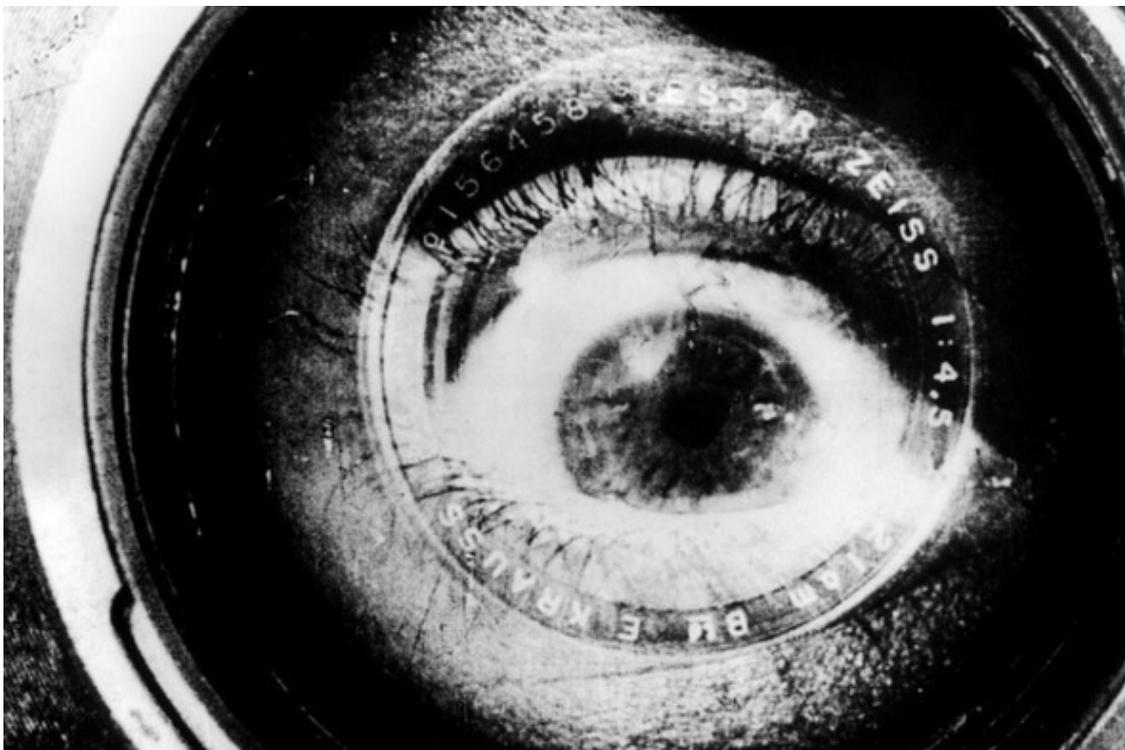
Дзига Вертов пытался создать интернациональный язык кино и делать с его помощью сугубо пропагандистские вещи. Однако при этом Вертов породил особенный поэтический язык, «кино не для всех», которое не могло выполнять функции массовой пропаганды. Борясь за беспристрастные кино-факты, за «чистоту жанра», Вертов, тем не менее, творил поистине поэтические картины, наполненные необыденными смыслами на каждом уровне прочтения. Создавая свое искусство, режиссер применял смелые и сложные методы съемки и монтажные приемы. Одним из самых новаторских можно назвать полиэкранный метод

²⁶⁶ Мультиэкранный – система одновременного вывода на экран изображений нескольких каналов.

сопоставления объектов в кадре, в результате корреляции которых визуальный ряд приобретал новые смыслы.

«Вертов с самого начала настаивал на том, что советское кино должно быть исключительно неигровым – „с настоящими людьми и фактами... без актеров, декораций и прочего“ ... Для того чтобы исследовать жизнь „как она есть“, „Кино-Глаз“ должен минимизировать свое влияние на нее. Вертов называет такую позицию невмешивающегося наблюдения „жизнью врасплох“, обозначая целый спектр приемов съемки, от скрытой камеры до съемки людей, поглощенных каким-либо требующим концентрации занятием»²⁶⁷.

Будучи сложной и непримиримой к приспособленчеству личностью, Вертов настроил против себя, в первую очередь, критиков, «под лупой» разглядывавших каждый кадр его кино-вещей и с неким злорадством находивших в них не только «жизнь врасплох», но и художественные приемы.



«Человек с киноаппаратом», 1929. Автор: режиссер и сценарист Дзига Вертов²⁶⁸

Главная сложность создания документальных фильмов в то время заключалась в неоформленности требований и правил к их созданию. Отсутствие селекции, композиции, авторского взгляда считалось нормой. Тем не менее документальное кино с самого своего зарождения было формой творчества, что чутко уловил и реализовывал Дзига Вертов.

Как писал Виктор Шкловский:

«Искусство необыкновенно плотно, необыкновенно крепко...
искусство сопоставления явлений, мышления кадром, мышление

²⁶⁷ А. Щербенок. Дзига Вертов: диалектика кино-вещи. – М., «Искусство кино», 2012. №1.

²⁶⁸ Далее, до конца статьи, тот же автор.

предметом – это новый способ понимания мира. Этот способ создан был кинодокументалистом Дзигой Вертовым»²⁶⁹.

В этой статье мы рассмотрим несколько фильмов, в которых наиболее ярко проявились именно художественный вкус и творческая искра режиссера. Три симфонии: симфония индустриализации, симфония жизни и симфония труда воплотились в «Одиннадцатом», «Человеке с киноаппаратом» и «Энтузиазме: симфонии Донбасса». Основной акцент при рассмотрении этих кино-вещей будет сделан на приеме полиэкрана.

«Одиннадцатый»

16 февраля 1928 года в Москве состоялся официальный показ «Одиннадцатого», фильма, посвященного одиннадцатому году Октябрьской революции. В составе съемочной группы были кинооператоры Михаил Кауфман, Борис Цейтлин и Константин Куляев, ассистент Елизавета Свилова и художественный руководитель Абрам Кагарлицкий.

Основная линия повествования ведется вокруг электрификации страны, модернизации промышленности и сельского хозяйства. Практически лишенная интертитров²⁷⁰, эта кино-вещь акцентирует внимание зрителя именно на визуальном, а не на интертекстуальном повествовании, заставляя без подсказок улавливать заложенные автором смыслы.

Всю ленту можно условно разделить на шесть частей. Мы видим, как человек и машина, объединившись, активно направляют энергию природы на человеческие нужды. Первая часть посвящена сельскому хозяйству, вторая – промышленности, третья – природной энергии, имеющей почти безграничный потенциал для оптимизации. В четвертой части мы видим достигнутый уровень модернизации сельского хозяйства и необходимость не только закрепления, но и продолжения прогресса. Пятая часть концентрируется на промышленности, и в заключительной, шестой части происходит дальнейшее развитие и применение природных и человеческих ресурсов.

«В 12 верстах от г. Сталина вагонетки выходят из коксовых печей, поднимаются на воздух и направляются к Макеевскому металлургическому заводу, где опрокидываются прямо в домну. Вы – в Донбассе»²⁷¹.

Экран делится на три части, в нижней доле на всю длину окна мы видим общий план масштабной стройки: груды камней и песка, строительные леса. Над этой панорамой на 2/3 длины экрана располагаются сцены труда человека (в левом окне) и труда машины (в правом). Происходит их совместное преобразование энергии природы в энергию, необходимую для электрификации страны, для промышленности и сельского хозяйства. Это полиэкранное объединение человека и машины в одном кадре создают общий метафорический смысл: общество – машина, человек – винтик ее механизма, их объединенные силы направлены на глобальное строительство в кратчайшие сроки.

На нижней трети кадра снова общий план стройки, чуть замутненный, чуть белесый. В оставшейся части экрана то же наполнение, но чуть крупнее. Угол съемки смещен влево, и мы видим активно работающих людей. Таким пропорциональным делением поликадра Вертов ставит человека выше машины, утверждая подчиненное положение последней (что было проигнорировано критиками, осуждавшими его за восхваление техники).

²⁶⁹ Виктор Шкловский. За 60 лет: Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. С. 83.

²⁷⁰ Интертитр – текстовая вставка в немых фильмах, которая дает пояснения к сюжету, воспроизводит реплики персонажей, комментирует происходящее для аудитории; так же использовался как заглавие монтажных частей.

²⁷¹ Пороги (вместо сценария) // Дзига Вертов. Из наследия. Драматургические опыты / Ред.-сост. А. С. Дерябин. – М. Эйзенштейн-центр, 2004. Т.1. С. 119.

«Скиф в могиле и грохот наступления новой жизни. Скиф в могиле и кинооператор, наводящий фокус на 2000-летнюю тишину!»²⁷² – резюмирует Вертов. В этой лаконичной фразе заключаются глубокие смыслы, внедренные в полиэкранный кадр: древний воин, охотник сражался с природой; противопоставленные ему современные борцы за глобальное подчинение себе великих сил природы, мирный труд которых носит воинственный характер, будучи по своей сути энергетическим натиском. Возникновение ритуального момента – вскрытие могилы – означает не надругательство над предками, но прикосновение к легенде, бегу истории; сублимируется своего рода дистанционное визуальное единение живых и мертвых, осваивающих и покоряющих природу.

Скиф расположен в нижней части экрана, чуть забелен. В верхнем окне скалы подвергаются разрушению, обрушиваются ради высокой цели – преобразования, улучшения, развития. Эклектизм этого поликадра на первый взгляд бросается в глаза, но, если принять во внимание приверженность Дзиги Вертова идее постоянного движения энергии²⁷³, все становится на свои места. Совмещением этих кадров, их расположением в пространстве экрана, он метафорически визуализирует переход энергии древнего воина к строителям лучшей жизни, строителям социализма.



«Одиннадцатый», 1928г.

Пожалуй, самым узнаваемым и подверженным ожесточенной критике является поликадр с рабочим, молотом «разбивающим» скалу, расположенную в нижнем окне экрана. Титанизм фигуры отсылает нас к древнегреческой мифологии, к античной скульптуре, тем самым вписывая картину строительства советского государства в масштабную картину истории Европы.

Этот яркий и недвусмысленный символ созидания и одновременно борьбы вызвал шквал критики за очевидность и эстетизацию метафоры. Парадокс заключается в том, что Дзига Вертов предвосхитил массовое обращение к античным мотивам в самых различных сферах официальной советской культуры 1930—1950-х гг. Однако эстетический режим, внедренный Вертовым в свою кино-вещь, вызывал отторжение у идеологов официального советского искусства.

И снова кипит работа: и в нижней части экрана, и в верхней человек, объединившись с машинами, преобразует природу в своих целях. Внутрикадровый монтаж и отъезд камеры в верхнем окне используются режиссером для создания картины нарастающей глобальности созидания.

На планы домов, деревень, которые будут затоплены после постройки дамбы, накладывается вид спокойных вод Днепра. Мотив энергетической стихии дает жизнь новому смыслу – энергия, полученная от ГЭС, будет течь через поселения, неся людям электриче-

²⁷² «Одиннадцатый» (отрывки из съемочного дневника) // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 140.

²⁷³ Джон Маккей. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) – М. Новое литературное обозрение. №129 (5). 2014.

ство – «Встает электрическая сила». На «упорядоченные», направленные на электрификацию силы природы накладывается изображение скульптуры Ленина, будто с одобрением взирающего на строящийся социализм, на движение к эпохе тотальной электрификации.

Литейный завод. Нижняя и верхняя часть экрана дублируют друг друга, акцентируя масштаб труда и производства – «выпускаем за паровозом паровоз».

Работа кипит – последующие полиэкранные кадры лишь утверждают мощь непрекращающейся работы машин, работы, направленной на улучшение жизни человека, преобразование природных богатств. Кадр за кадром погружают нас в эту атмосферу единения человека и машины во имя великой цели.

Без четких границ, полиэкранные окна шествующего пролетариата, парад, – перемежаются с улыбающимися лицами крестьянок. Создается впечатление, что особая энергия – волевая энергия – присуща и людским потокам, что не тысячи вышли на улицы, а вся страна идет к социализму. Но не бездумная масса, а разумное человеческое множество.



«Одиннадцатый», 1928г.

Нельзя не упомянуть о других особенностях «симфонии индустриализации», в частности о фактическом отсутствии интертитров. Еще в 1922 году в манифесте «Мы: Вариант манифеста» Вертов призывал читателей «вон из сладких объятий романа, из отравы психологического романа»²⁷⁴. Это обращение относилось не только к «освобождению кинозрелища от литературного ига», но и имело под собой логичные практические цели. Будучи активным агитатором социалистической идеологии, Вертов ратовал за полную интернациональность киноязыка. Режиссеру казалось, что наличие интертитров значительно усложняет пропагандистскую подоплеку визуального ряда, адресованного многонациональной и к тому же в значительной степени не грамотной аудитории. Творческие поиски Дзиги Вертова, таким образом, подразумевали создание полностью интернациональной формы искусства.

Американский исследователь творчества Дзиги Вертова Джон Маккей отмечает:

«Отчасти именно потому, что он считает свою кинематографическую работу участием в революции (которое заключается в том, что кино помогает перестроить, расширить и обострить восприятие у людей), Вертов принимает решение отказаться от традиционных для кинохроники средств построения и структуризации повествования, в первую очередь от интертитров. Вместо этого он показывает аудитории поверхности самой реальности, визуализированные и подлежащие прочтению»²⁷⁵.

В фильме «Одиннадцатый» сюжет трудового преобразования энергии созвучен представлениям Вертова о динамике кино, гармонично реализуется режиссером в монтажных

²⁷⁴ Мы: Вариант манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 15.

²⁷⁵ Джон Маккей. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) – М. Новое литературное обозрение. №129 (5). 2014.

приемах. С помощью полиэкрана Вертов структурирует стихию созидания, настойчиво напоминает нам, что за этой стихией ведется напряженное наблюдение. Этому процессу недостаточно моноэкранный формы: глобальность процессов, неистовство всеобъемлющих преобразований как бы объединяются с энергией самого Кино-Глаза, чутко трансформирующегося ради соответствия отображаемой картине нового мира.

Джон Маккей отмечает:

«Для Вертова главной задачей документального кино становится фиксирование наиболее точным и характерным образом следов энергии. А монтаж, по Вертову, должен показывать траекторию движения энергии... Поэтому именно в „Одиннадцатом“ – фильме об энергии, об использовании энергии и о формах, которые эта энергия принимает (о чем мы можем судить по постоянно изменяющимся материальным поверхностям в фильме), – „энергетическая“ модель, или миф, кинематографического означивания находит свое идеальное выражение»²⁷⁶.

Энергия жизни станет лейтмотивом в другой кино-вещи Дзиги Вертова – «Человек с киноаппаратом».

Аккумулируя заложенные в кинотекст образы и смыслы, способы их сопоставления и корреляции, можно заключить, что по части построения визуального повествования эта кино-вещь вобрала в себя первые эксперименты Дзиги Вертова с полиэкраном. Выступая на дискуссии в отношении «Одиннадцатого», Вертов объяснил применение этого приема в кинотексте:

«Мы прибегаем к сложным кадрам либо с целью показать одновременность действия, либо с целью выделить детали из общего вида, либо с целью сопоставления двух или нескольких фактов»²⁷⁷.

Едва появившись на экранах, «Одиннадцатый» сразу же привлек внимание критиков, мнения разделились на два лагеря. Одни говорили, что в фильме слишком много сумбурно смонтированных кадров, образующих хаос и полную бессмысленность визуального ряда; другие, напротив, видели в картине символические смыслы. Вертов отрицал оба мнения:

«Упора в символизм мы не делаем. Если же... некоторые кадры или монтажные фразы... вырастают до значения символов, то это... не заставляет нас выбрасывать из картины эти кадры»²⁷⁸.

Как справедливо обобщает Джон Маккей: «в целом, все критические замечания по поводу этого фильма делятся на две крайности: „слишком много смысла“ и „слишком мало смысла“ (либо его полное отсутствие), причем как на уровне смысловосприятия, так и на уровне смыслопроизводства»²⁷⁹.

Казимир Малевич, в отличие от большинства критиков, отнесся к творчеству Дзиги Вертова вдумчиво и с большим теплом отозвался об этой кино-вещи:

«„Одиннадцатый“ меня поразила своей неподкупной искренностью, а также целым рядом моментов, ярко отличающих его от „передвижнического“ благополучия. <...> Рассматривая

²⁷⁶ Там же.

²⁷⁷ Выступление на дискуссии в АРРК (о фильме «Одиннадцатый») // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 137.

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Джон Маккей. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) – М. Новое литературное обозрение. №129 (5). 2014.

„Одиннадцатый“, мы присутствуем при появлении новых элементов, которые в конце концов будут организовываться в одно целое сцепление и выразят нам новую форму передачи нового ощущения, дадут нам новую небывалую фильму»²⁸⁰.

Предвидя волну негодования в свой адрес, Вертов, тем не менее, сосредоточился на реализации своих экспериментов, радея не только за Кино-Глаз, но и за весь советский кинематограф. Воспевая в простых метафорах, понятных каждому человеку, труд и достижения СССР, Вертов создал, с одной стороны, фильм-посвящение, фильм-лозунг. С другой стороны, образная ткань визуального повествования струится от образа к образу, от эпизода к эпизоду. В четкий, прямолинейный госзаказ, в производственную тему Вертов инкрустировал поэтические нити. Наряду с прославлением социализма и труда, образы сил жизни, сил природы пронизывают каждый кадр этой симфонии.

Сам Дзига Вертов так позиционировал свою кино-вещь:

«„Одиннадцатый“ – рассчитан на зрителя в буквальном смысле этого слова, рассчитан... на „зрительное мышление“. Зритель освобождается от необходимости перевода фильма с языка глаз на язык слов. Не слово-документы, а кино-документы. Турбина зрительных образов. 100%-ый язык кино»²⁸¹.

«Человек с киноаппаратом»

«Человек с киноаппаратом», пожалуй, самый известный фильм Вертова. Свою будущую «симфонию жизни» Дзига Вертов задумал задолго до его выхода на экраны, скрупулезно собирая материал, полируя замысел и отработывая приемы в других работах. На сей раз Вертов выступил не только в роли режиссера и автора замысла, но и в качестве монтажера. Операторскую часть работы взяли на себя Михаил Кауфман и Глеб Троянский.

«Человек с киноаппаратом» разделен на шесть витков смыслового каркаса: условно их можно обозначить как утро (1-ая часть), пробуждение (2-ая часть), движение жизни в течение дня (3-я часть), ода труду (4-ая часть), досуг (5-ая часть), завершение трудового дня, отдых (6-ая часть).

Сам режиссер ставит своей симфонии жизни четыре задачи, одной из которых становится изложение киноматериала «по трем основным перекрещивающимся линиям: „Жизнь, как она есть“ на экране, „жизнь, как она есть“ на киноплёнке и просто „жизнь, как она есть“»²⁸².

В начальных титрах Дзига Вертов обозначает цели и свое понимание этой «зрительной симфонии»: «отрывок из дневника кино-оператора», «опыт кино-передачи видимых явлений».

«Эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы <...> Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. – прокаженными... Мы протестуем против смешения искусств, которое многие называют синтезом. Смешение

²⁸⁰ К. С. Малевич. Живописные законы в проблемах кино. – М., Кино и культура. 1929. №7—8.

²⁸¹ Кино-Глаз и «11-й». // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 136.

²⁸² Четыре задачи «Человека с киноаппаратом». // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 149.

плохих красок, даже идеально подобранных под цвета спектра, даст не белый цвет, а грязь»²⁸³.

И действительно, Вертов в «Человеке с киноаппаратом» осуществил свою давнюю мечту: полностью отказался от интертитров. Но не только в отношении надписей²⁸⁴, он значительно расширил и смело применял различные приемы и в съемках, и в монтаже: субъективная камера, съемка отражения, «врасплох», нестандартный угол съемки, ассоциативный монтаж, полиэкранность, наложение, плотность монтажных склеек и даже анимация. Широкое применение такого количества разнообразных методов помогло Вертову создать действительно уникальную оду жизни, поэтично воплотив на экране энергию непрекращающихся процессов.

В своем манифесте Вертов утверждает:

«Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве и времени в ритмическое художественное целое, согласное со свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи»²⁸⁵.

В самых первых кадрах «автор эксперимента» использует полиэкранный киноаппарат занимает 2/3 нижней части кадра, остальным пространством располагает оператор, устанавливающий свою технику. И количество занимаемого места на экране, и соотношение размеров кинокамеры и человека утверждает, что кинооператор – лишь проводник непредвзятой созерцательности Кино-Глаза.

«... Я Кино-Глаз. Я – глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смог увидеть. Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении... <... > Мой путь к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир...»²⁸⁶.

Таким образом, киноаппарат приобретает мифологическое качество, как папоротник у Лосева.²⁸⁷ Сам кинооператор тоже приобретает свойство мифологического героя, становясь символом всех деятелей кинематографического искусства. Если в «Одиннадцатом» Вертов возвышает человека, то в «симфонии жизни» на ведущую позицию становится именно техника Кино-Глаза.

В пустой зал кинотеатра начинают приходить люди. Зеркально отображенные два ряда пустых кресел, опускают сиденья, «приглашая» зрителей погрузиться в восприятие кинематографической симфонии. Кино-Глаз заставляет видеть явления с его точки зрения: «... Глаз подчиняется воле киноаппарата и направляется им на те последовательные моменты действия, какие кратчайшим и наиболее ярким путем приводят кинофразу на вершину или на дно разрешения»²⁸⁸.

Раннее утро, город еще спит, пустые улицы и парки. Спит женщина в своей кровати, на лавке сквера – бродяги, извозчики в своих телегах; младенцы – в люльках. Просыпаются поезда, вслед за ними начинается «оживать» и город. Врасплох заснятый бродяга смущенно

²⁸³ Мы: Вариант манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 15.

²⁸⁴ Надпись – короткий текст, помещенный на внешней стороне предмета.

²⁸⁵ Мы: Вариант манифеста // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 16.

²⁸⁶ Киноки. Переворот. // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 40—41.

²⁸⁷ А. Ф. Лосев. Диалектика мифа. – М.: «Азбука-Аттикус», 2014. С. 158.

²⁸⁸ Киноки. Переворот. // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 39.

смеется. Радость жизни, радость пробуждения струится с экрана. Женщина встает и умывается в тазу, поливаются дороги и столбы города, начинают работать фонтаны. Примечательно, что тема воды, став нарративом, будет сквозить через все повествование «Человека с киноаппаратом», утверждая прочную связь водной стихии с жизнедеятельностью и самим существованием людей.

Как отметил Зигфрид Кракауэр:

«Задача „Человека с киноаппаратом“ – показать обыденную жизнь и ничего больше. Коллективную жизнь города. <...> То, что снимает оператор, „человек с киноаппаратом“, – это жизнь сама по себе»²⁸⁹.

Кино-Глаз внимательно фиксирует изменения ритма жизни: открываются окна в домах и квартирах, трамваи и автобусы из депо выезжают на маршруты, из труб заводов вырывается пар – начинается трудовой день. Интересно, что кадры с окнами время от времени появляются на протяжении всего киноповествования. Аллегорический образ глаза-зеркала души приобретает новое звучание в качестве окна-зеркала жизни. Кино-Глаз – зеркало «жизни, как она есть».

Движение улиц Вертов снова показывает с помощью полиэкрана: поначалу кажется, что, наклоненные нижними краями друг к другу, левая и правая части кадра просто дублированы, но перемещение камеры продолжается, мы видим, что съемки ведутся с двух камер. В левой части движение ускоряется, Кино-Глаз будто обгоняет нашу способность видеть и фиксировать ритм жизни.

Приоткрывая завесу тайны создания фильмов, Вертов приглашает нас в монтажную. Выбранные на пленке кадры оживают, наглядно демонстрируя нам «волшебство» кино.

Постоянно вторгающиеся в нить визуального повествования кадры движения на улицах города не позволяют человеческому, зрительскому, глазу застаиваться на месте, жизнь и «Человек с киноаппаратом» ведут нас дальше, фиксируя этапы жизни человека: ЗАГС – кладбище – ЗАГС – похороны – свадьба – рождение ребенка. Кино-Глаз без патетики отмечает переломные моменты в существовании людей.

Два здания полиэкранно совмещены в одном кадре, обе точки съемки «завалены» влево; в нижнем углу полупрозрачно наложен работающий кинооператор. Этот довольно сложный кадр тем не менее воспринимается естественно, поскольку и в «реальной» жизни нас окружает большое количество информации, которую мы поглощаем симультанно. «Где темп очень большой – это так только для человеческого глаза, для того времени, в котором мы привыкли жить. <...> ... с точки зрения Кино-Глаза и жизни, как она есть, картина выдержана в таком плане, что это сумма фактов»²⁹⁰. Кино-Глаз будто не дает кинопроизводству привычно для зрителя «фильтровать» поток образов и смыслов, заставляя и с экрана ловить саму жизнь.

Бытие города, как движение машин, бесконечно. Совмещенные на одном экране едущие навстречу друг другу трамваи, соединяются в перспективе, создавая иллюзию «бесконечного» трамвая, как символа цикличности бытия и бесконечности, непрерывности жизненных процессов. В этом вихре жизни кинооператор кажется лишь песчинкой: «маленький человек, вооруженный киноаппаратом... направляется в жизнь. Жизнь бросает его, как щепку, из стороны в сторону. Он – как утлый челнок в бурном океане. Его то и дело захле-

²⁸⁹ З. Кракауэр. «Человек с киноаппаратом». Рецензия 1929 г. // пер. с нем. А. Тимашева. – М., «Киноведческие записки» №49. 2000 г.

²⁹⁰ Выступление после общественного просмотра «Человека с киноаппаратом» в Киеве. // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 149.

стывает бешеное городское движение. На каждом шагу его затирает несущаяся, торопящаяся человеческая толпа»²⁹¹.

Безостановочно Кино-Глаз фиксирует действительность: крупность съемки – деталь; глаз, отраженный в объективе кинокамеры, моргает. С каждым морганием – новый кадр улиц, домов, людей. Хоровод кадров начинает кружиться в ритме фокстрота и накладывается отражением на линзе Кино-Глаза.

Дзига Вертов:

«С точки зрения человеческого глаза это, конечно, не жизненный темп. <...> Преимущество же не человеческого глаза, а глаза, который хочет идти в ногу с техникой, индустрией, – видеть то, что не видно ни близоруким, ни дальнозорким, ни низким, ни высоким, причем он непрерывно совершенствуется»²⁹².

Следующая часть «Человека с киноаппаратом» – панегирик человеческому труду. Кино-Глаз сопоставляет различные виды человеческой деятельности, усматривая в них единство преобразования реальности (стирка штор/мытьё головы в парикмахерской, бритьё бороды/затачивание топора, швея/монтажер). Образ взаимосвязи Вертов акцентирует в работе телефонисток: все соединены трудом на общее благо. Все взаимодействует со всем, эти связи – нити – еще не раз метафорой вернутся в кинотексте «Человека с киноаппаратом» эпизодами на швейной фабрике.

Дзига Вертов:

«Все не случайно. Все закономерно и объяснимо. Каждый крестьянин с сеялкой, каждый рабочий за станком, каждый рабфаковец за книгой, каждый инженер за чертежом, каждый пионер, выступающий на собрании в клубе, – все они делают одно и то же нужное великое дело»²⁹³.

Кино-Глаз не забывает и своего Орфея, показывает трудность и опасности кинооператорской работы. В шахтах, цехах, на краю дамбы – под брызгами вод и раскаленного металла, среди темноты и грязи катакомб, оператор вносит свой вклад в общую систему, трудится на фронте киноискусства. На выступлении после общественного просмотра «Человека с киноаппаратом» Вертов объясняет внедрение этих эпизодов в кинотекст:

«Моя задача – показать самые трудные условия работы в смысле проявления инициативы, в смысле пролезания оператора в самые разнообразные уголки. Поэтому я должен провести его не по минимальному, а по максимальному количеству мест, и чем больше я уменьшал бы число точек соприкосновения оператора с нашей жизнью, и если целью является работа оператора, то неправильно было бы замкнуть его, даже расширив фон, в отдельной теме»²⁹⁴.

Ритм повествования зовет нас дальше: снова в город, где снуют люди, машины и трамваи. Трудовой день подходит к концу: шахтеры смывают с лица копоть, девушки причесываются и обтираются платками. Все – на пляж, к воде!

²⁹¹ Человек с киноаппаратом. Дзига Вертов. // Ред.-сост. А. С. Дерябин. Из наследия. Драматургические опыты. – М., Эйзенштейн-центр, 2008. Т.1. С. 125.

²⁹² Выступление после общественного просмотра «Человека с киноаппаратом» в Киеве. // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 148.

²⁹³ Человек с киноаппаратом. Дзига Вертов. // Ред.-сост. А. С. Дерябин. Из наследия. Драматургические опыты. – М., Эйзенштейн-центр, 2008. Т.1. С. 125.

²⁹⁴ Выступление после общественного просмотра «Человека с киноаппаратом» в Киеве. // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 148.

В этой «досуговой» части фильма Вертов применил анимацию: дрова «собираются» в поленницу, стенгазета «ползет» на стену, восхваляя спортивные устремления людей. Замедля кадры выступающих в соревновании спортсменов, но оставляя болельщиков в режиме «реального времени», Кино-Глаз позволяет нам детально рассмотреть работу мышц, силу и труд спортсмена, энергию, которая наполняет его тело. Этот эпизод снова отсылает нас к античности, к древним Олимпийским играм.

Выступления фокусника перед детьми: на экране неподдельные и искренние реакции детей, живые эмоции (удивление, страх, радость). Карусели, мото-гонки и бессменный фиксатор жизни – кинооператор – мчится на мопеде, в центре аттракционов, в центре жизни.

Но день подходит к концу и, закольцовывая визуальное повествование, подводя к развязке, Вертов снова вплетает в кинотекст полиэкранный: в нижней 2/3 части располагается затихающий город, на который спускаются сумерки, наверху кинооператор отдыхает, пользуясь затишьем. Человек, ставший служителем – Паном – диониссийской стихии жизни, получил возможность, приобщившись к «божественному», подняться над жизнью. Кино-Глаз же становится проводником аполлоновского чувства меры, остается свободным от сиюминутных порывов, чтобы чутче зафиксировать ритм жизни, ее музыку, ее хаос и порядок, ее циклы и неповторимые моменты.

Мифологический кинооператор, сумевший подняться над городской суетой, над жизнью, с помощью Кино-Глаза готовится продолжить свою одиссею.

Заключительная часть: пивная, в кружку наливается пенный напиток, и из нее «вылезает» воспрянувший духом кинооператор. Анимированный рак убегает с тарелки. И снова мы видим взаимосвязанность всего со всем. Пустые бутылки из пивной оказываются в тире, где девушки оттачивают на них свое стрелковое мастерство. Желая сохранить крупность съемки, Вертов полиэкраном совмещает расстановку черных и белых шахмат. Включается радио; в пространство рупора накладываются то гармонист, то пианист, то лицо певца. Может, мы и не слышим звуки, которые в действительности льются из радио, но их ВИДИМ.

Влиятельный немецкий теоретик кинематографа Зигфрид Кракауэр предполагает, что «игра техническими приемами – это новая форма романтической иронии. Так же, как романтик, иронически ставящий под вопрос плод собственного воображения, Вертов раз за разом врывается в кажущуюся замкнутой в себе реальность коллектива. „Кино-око“ в его картине осуществляет, если угодно, метафизическую функцию. Оно проникает под внешнюю оболочку, повергает ниц самоуверенность и подбирается к сумрачным окраинам организованного дня»²⁹⁵.

Следуя нити визуального повествования, мы возвращаемся в кинозал. С помощью анимации штатив приходит к стене, камера сама вылезает из чемодана и встает на него. Готовый к работе собранный киноаппарат скрывается из кадра, вслед за ней устремляется и чемодан. Анимировав кинотехнику, Вертов как бы наделяет ее самостоятельной жизнью. Интенция мифологической камеры, штатива и чемодана – фиксация «жизни как она есть» – будто свободна от человеческого императива.

Еще одно применение Вертовым полиэкрана расширяет визуальное пространство кадра: в верхней половине кадра танцующие ноги, нижняя часть разделена вертикально пополам: в левой части руки на фортепьяно, в правой – руководитель труппы «дирижирует» спектаклем. Экран делится поровну на четыре части: снова танцующие ноги; балерина, снятая средним планом; руки на фортепьяно; балерина, снятая общим планом. Мы будто видим танец не на экране, а непосредственно в театре; создается впечатление присутствия: взгляд скользит по деталям, что обычно бывает при просмотре «живого» выступления.

²⁹⁵ З. Кракауэр. «Человек с киноаппаратом». Рецензия 1929 г. // пер. с нем. А. Тимашева. – М., «Киноведческие записки» №49. 2000 г.

Применение полиэкрана утверждает тезис Вертова, что все взаимосвязано и находится в непрестанном движении: дорожное движение в верхней и нижней частях экрана, дублированный план телефонисток и работа редакторов в газете. На кадр печатной машинки с бегущими по ней пальцами накладывается лицо машинистки; на ошарашенное трудом лицо работницы – кадр станка с наматываемыми нитками. Зрители в кинотеатре видят на экране и труд кинооператора – он мчится на мопеде, снимая участников мото-гонки.



«Человек с киноаппаратом», 1929.

Кадр горизонтально делится на три части, умножая впечатление от бурлящего потока людей, на верхнюю часть накладывается и непрерывающееся движение трамваев. Эпизод с людским потоком совмещен с оператором с камерой, чуть поодаль перед ним Кино-Глаз – еще одна камера на штативе. Кино-Глаз будто поднимается над суетой, чтобы охватить бурное течение самой жизни. Кадры начинают мелькать с невероятной скоростью, ассоциируясь с обобщающей идеей непрестанного движения, в котором все взаимосвязано. Но невозможно охватить разом все, и день подходит к концу: Кино-Глаз скрывается за шторкой объектива, оставляя нас осмыслять дерзкий эксперимент Дзиги Вертова.



«Человек с киноаппаратом», 1929.

Прекрасно понимая значение собственного открытия, Вертов без ложной скромности констатирует:

«„Фильма без слов“ – „Человек с киноаппаратом“ – заслуживает особого внимания нашей кинообщественности, так как сигнализирует о чрезвычайном этапе в истории развития Кино-Глаза, а, следовательно, и в истории развития всей неигровой кинематографии»²⁹⁶.

²⁹⁶ Первая советская «фильма без слов» («Человек с киноаппаратом»). // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 149.

И «Человек с киноаппаратом», эта симфония жизни, получил не только «особое», а «чрезвычайное» внимание не только нашей, но и зарубежной кинообщественности.

Многие критики с волнением отмечали огромное количество включенного в фильм материала, выражая опасения, что и снимать-то больше будет нечего. Другие прямо говорили, что материал необходимо сузить. Много суждений выносилось в отношении темпоритмики «Человека с киноаппаратом», вынуждая Вертова выступать в защиту своей кино-вещи:

«Некоторые смущения вызывали у меня и моих товарищей замечания, которые приходилось слышать по поводу конца последней части фильма, где жизнь бросается вперед со скоростью 5 минут в минуту. Но последние выступления рабочих, в частности работницы „Красная Швея“ ... она воспринимает это невероятное движение, как намеренное сгущение, как нетерпеливое стремление вперед, как повышение пульса нашего времени, нас успокоили»²⁹⁷.

Не обошел вниманием ритм и движение в фильме и Казимир Малевич:

«„Человек с киноаппаратом“ ... представляет собою распадение темы и даже растворение вещей во времени за счет динамического выражения. <...> В них перемеживаются два начала, или два образа. Образ барахла и образ динамики, а потому она не может быть воспринята как нечто целое, законченное. <...> Дзига Вертов – отрывает кинообъекты от барахла и переносит в мир динамики»²⁹⁸.

Высокую оценку Вертову дает Кракауэр, отмечая в фильме «прорыв общечеловеческих категорий в российское мышление, заикнутое на политике».

«Может статься, Вертов хотел всего-навсего официально запечатлеть бытие сегодняшнего российского общества – в таком случае, у него против воли получилось нечто иное. Его фильм робко и почти стыдливо обращается к вечным вопросам, касающимся смысла существования как коллектива, так и отдельного человека. Эти вопросы практически никогда не поднимались в более ранних российских фильмах. Тот факт, что российское кино преодолевает узость мышления, навязанную партийными доктринами, и вновь обращается к общечеловеческим категориям, свидетельствует о том, что возможности его не исчерпаны»²⁹⁹.

Полемика развернулась между харьковской и киевской аудиторией: одни рассматривали фильм как концерт, другие – с точки зрения высшей математики, третьи отрицали «жизнь, как она есть» в фильме, апеллируя к собственным представлениям о жизни.

«Верхом откровенности» завершилось заседание в московском отделении Совкино: «Вертов делает вещи, которые будут поняты через 50 лет. Поэтому надо изъять Вертова из сегодняшней жизни. Пускай он рождается, если хочет, через несколько десятков лет»³⁰⁰.

²⁹⁷ Четыре задачи «Человека с киноаппаратом». // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 155.

²⁹⁸ К. С. Малевич. Живописные законы в проблемах кино. – М., Кино и культура. 1929. №7—8.

²⁹⁹ З. Кракауэр. «Человек с киноаппаратом». Рецензия 1929 г. // пер. с нем. А. Тимашева. – М., «Киноведческие записки» №49. 2000 г.

³⁰⁰ 1929 г. 22 марта. Еще о «Человеке с киноаппаратом» (вместо отчета). // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 180.

В каком-то смысле эти слова оказались пророческими. Начало XXI века ознаменовалось повышенным интересом международной критики и кинематографической общественности к творению Дзиги Вертова. В 2012 году британский журнал *Sight & Sound* присудил «Человеку с киноаппаратом» восьмое место в списке лучших фильмов всех времен:

«Давид Абелевич Кауфман для документалистики, как *Jumpin' Jack Flash* для *The Rolling Stones*. <...> Псевдоним „Дзига Вертов“, который переводится как „волчок“, не мог быть более уместным. И его шедевр „Человек с киноаппаратом“ – вспышка этого волчка в кинематографе. Но тем не менее, потребовалось больше 80 лет, чтобы это было признано. <...> „Повестка дня“ Вертова в фильме „Человек с киноаппаратом“ ни много ни мало то, как документалистика может пережить разрушение от внедрения цифрового фотоизображения и при этом, как сказал бы Вертов, „показать нам жизнь“. Вертов, фактически, – ключ к будущему документальных фильмов»³⁰¹.

Спустя два года *Sight & Sound* назвал «Человека с киноаппаратом» лучшим документальным фильмом всех времён: «почти 300 режиссеров и критиков принимали участие в опросе. Более 100 кинематографистов, откликнувшихся на опрос журнала *Sight & Sound*, назвали „Человека с киноаппаратом“ лучшим немым фильмом. Журнал назвал его сюрреалистическим поддразниванием городской жизни».

«Это фильм о городе, об обществе и о мире; так же это фильм о кинематографе и о том, что он привносит в мир»³⁰².

Джим Хоberman, американский критик и киновед, в своем эссе в юбилейном выпуске журнала *The Village Voice Film Guide* отмечает:

«„Человек с киноаппаратом“ – воплощение машинного искусства, совокупность футуристически-конструктивистско-коммунистического советского авангарда. Это калейдоскопная городская симфония. <...> Лишенный интертитров, с применением визуальных аналогий и ассоциативного монтажа ... „Человек с киноаппаратом“ – портрет советского человека, рефлексивное кинематографическое эссе, восторженная ода человеческому труду как процессу преобразования»³⁰³.

Более широко тему труда Вертов раскрыл в своей кино-вещи «Энтузиазм: симфония Донбасса».

«Энтузиазм: Симфония Донбасса»

В 1930 году вышел фильм «Энтузиазм: Симфония Донбасса» – первый звуковой фильм не только в творчестве Дзиги Вертова, но и в кинематографе СССР.

«Это – мой первый звуковой фильм. Сделан на первом пробном Советском звуковом аппарате. Фильм этот не озвученный, а звуковой. Полнометражный и документальный. <...> „Энтузиазм“ – первый звуковой паровозик, прорвавшийся сквозь бархатные стены ателье и вышедший в открытые просторы слышимой жизни. Фильм снят не в обстановке гробового молчания заглушенной комнаты, а в Донбассе, в обстановке лязга

³⁰¹ Brian Winston. *Critics' 50 Greatest Documentaries of All Time*. *Sight & Sound* magazine. 2015.

³⁰² *Silent film tops documentary poll*. BBC. 2014.

³⁰³ J. Hoberman. *The Man with a Movie Camera*. *The Village Voice Film Guide – 50 Years of Movies From Classics to Cult Hits*. P. 163–164.

и грохота, в содрогающихся от звуков цехах. Значение фильма также в том, что он вышел за пределы нотной гаммы (до-ре-ми-фа-соль-ля-си) и поднял к активной жизни миллионы новых звуковых, резко расширил наш слуховой горизонт»³⁰⁴.

Несмотря на активное сопротивление, которое встретил Вертов на пути создания своей «зрительно-звуковой и документальной фильмы», энтузиазм, с которым он включился в работу, сломил все препятствия. Первой трудностью стали предубеждения звуковых специалистов, что «записывать звук на пленку можно и нужно только в специальных условиях заглушенного изолированного ателье; записывать... только искусственно воспроизводимые звуки; невозможно производить документальные (в частности, наружные) звуковые съемки»³⁰⁵. Все это было разрешено настойчивостью и опытами.

К моменту выезда на Донбасс, по настоянию Вертова была создана «радиозаписывающая зрительно-звуковая станция <...> Сотрудники лаборатории проф. Шорина гг. Тимарцев, Чибисов, Харитонов, Молчанов, работая днем и ночью, собрали передвижку. В середине апреля были сделаны первые пробные съемки»³⁰⁶. Преодолевая стереотипы, окостенелость, напрягая физические и душевные силы, съемочная группа, в состав которой вошли ассистент Елизавета Свилова, оператор Борис Цейтлин, звукооператор Петр Штро, композиторы Николай Тимофеев и Дмитрий Шостакович, впервые в мире записала звуки «индустриального района». В обстановке шахт, цехов, грохота поездов, среди огня и железа, не имея возможности проверить отснятый материал, Вертов со своей командой проявили энтузиазм, созвучный энтузиазму рабочих Донбасса.

Когда результаты съемочной работы были подытожены, часть материала оказалась непригодной для монтажа по техническим причинам; какой-либо техники, пригодной для организации видео- и звукового материала в единую вещь, на тот момент не существовало, что вызывало дополнительные трудности. «Работали осторожно, упорно и медленно. Пятьдесят дней и пятьдесят ночей в условиях предельного человека на напряжения. И тем не менее не пошли по линии наименьшего сопротивления. Не пошли по линии использования того благоприятного обстоятельства, что работали в Донбассе на передвижке и что, следовательно, большинство донбасских звуков сняты у нас на одной пленке с изображением. Мы не ограничились простейшим совпадением изображения со звуком и пошли по линии наибольшего, в наших условиях, сопротивления – по линии сложных взаимодействий звука с изображением»³⁰⁷.

По экспозиционному и смысловому наполнению, «Энтузиазм» можно условно разделить на три части. Как описывает развитие этой композиции Джон Маккей, «в начале увертюры для прояснения социального пространства (посредством отмены двух опиатов – религии и алкоголя) как предварительный этап для строительства социализма, в середине мы перемещаемся на большую часть фильма об индустриализации Донбасской области Украины, и в конце – движение продуктов индустриализации обратно в СССР (в первую очередь – в сельскую местность) и всеобщее ликование»³⁰⁸.

Как в «Человеке с киноаппаратом» Вертов вводит образ кинооператора в лице Михаила Кауфмана, так в «Энтузиазме» Елизавета Свилова стала олицетворением Радио-Уха. Эта

³⁰⁴ «Энтузиазм» // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 230.

³⁰⁵ «Энтузиазм» (несколько замечаний автора) // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 209.

³⁰⁶ Там же. С. 210.

³⁰⁷ Там же. С. 211.

³⁰⁸ John MacKay, *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective*. 2005.

метафоричность, воплощая непредвзятость документалистской поэтики, соединяет поначалу разрозненные кадры в единую, понятную историю, являясь своеобразной монтажной склейкой смыслодержания кинотекста.

«Тикают часы. <...> Тикают часы, как удары сердца. Первый удар церковного колокола»³⁰⁹.

Первые кадры «Энтузиазма» погружают нас в исторический контекст начала строительства социализма. Воскресная служба, молебен. Церковные купола и пышность религиозного облачения будто свысока взирают на низко кланяющихся людей. «Слушайте! Говорит Ленинград! ... Передаем марш „Последнее воскресенье“», – и мы не только слышим, но и видим дирижера. Этот марш начинает «раскачивать» ритм звукового содержания фильма, постепенно ускоряя и визуальный ряд. Дополнительным толчком к этому становится колокольный звон, знаменующий конец воскресной службы. Смысловая насыщенность кадров возрастает. Визуальный ряд показывает и совершенно другую сторону быта: пьянство, семейные ссоры, религиозный дурман. То усиливающийся, то смолкающий до оглушающей тишины звук создает напряжение. «Им навстречу, наперерез, врывается продолжительный и сильный заводской гудок. За первым гудком второй, третий и т. д. разрывают церковно-фокстротную музыку и колокольный звон»³¹⁰.

С помощью полиэкрана Вертов соединяет кадры церквей, которые содрогаются и начинают крениться друг на друга, визуализируя саморазрушение, самоизживание религии. Распятие, иконы калейдоскопично накладываются, перекрывая друг друга и как бы растворяясь друг в друге. Четыре «окна» распятия, без четких границ начинают кружиться в хороводе, будто волна социализма заставляет землю трястись под ними. Под нарастающую тревожность музыки сотрясаются башни. Эти полиэкранные кадры усиливают впечатление от важности происходящих событий. Шествие пролетариата, «Долой церковника!», барабаны, грохот молота по наковальне, колокола – все сливается в единой битве за право жить, предвосхищая низвержение религиозного культа. Из храма выносятся вся религиозная утварь, раскачиваются и падают кресты. На их место приходят звезда и новый виток развития изжившей себя религии – храм становится молодежным клубом. И тут – тишина. Полиэкранный совмещенный в одном кадре церковь (отраженная зеркально) наплывает сама на себя, исчезая, и остается только небо. Не используя четких границ окон, применяя светотеневое разделение, Вертов показывает нам первые плоды победы пролетариата: в центре – «новое» здание молодежного центра; корону с двуглавым орлом сменяет флаг с серпом; вместо креста – пятиконечная звезда. И не только в семантическом ряде произошли изменения: «на смену церковной службе и звону колоколов – марш и шумы промышленного цеха), [смена] модели поведения персонажей (на смену молитве и пьянству – лозунги, речи на митингах, работа); индустриализация, как фундамент, на котором зиждется социализм, передавалась на всех этапах ее существования, причем по вертикали: шахты, завод, домны, ударяющие в небо»³¹¹. Вертов противопоставляет темный силуэт церкви светлому бюсту Ленина, который скрупулезно вырезает Елизавета Свилова. Режиссер прочно утверждает в восприятии зрителя, что «ликвидацией безграмотности, организовыванием рабочей молодежи, планом индустриализации и коллективизации все обязаны пролетарскому государству, символом которого является флаг; отсюда крупным планом озаренные лица комсомолки, рабочей и крестьянина

³⁰⁹ Звуковой марш (из фильма «Симфония Донбасса») // Дзига Вертов. Из наследия. Драматургические опыты / Ред.-сост. А. С. Дерябин. – М. Эйзенштейн-центр, 2004. Т.1. С. 135.

³¹⁰ Там же.

³¹¹ Корнелия Ичин. Пролетариат врасплох: «Симфония Донбасса» Дзиги Вертова. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies.

с высоко поднятой головой смотрят на флаг, вьющийся на фоне проводов и завода с доменными трубами, указывающих на второй этап развития пролетарского государства»³¹².

Вторая часть Вертовской поэмы индустриализации заключается в реализации пятилетнего плана. Донбасс 1930 год: из труб заводов вырывается пар, работа «кипит». Полиэкранный накладывая в одном кадре копер шахты, Вертов намекает на трудовое соперничество между горняками девятой и десятой шахт за право зажечь на своем копере рубиновую звезду.³¹³ Пожалуй, именно в этой части Вертов выразил апофеоз индустриального труда. «Вернем стране угольный долг!».

«Из Донбасса идут груженные углем и металлом поезда»³¹⁴. Сохраняя четкость визуальной структуры каждого кадра, поезд дублируется и захватывает все пространство экрана, движется, не оставляя места для не-индустриального пейзажа.

Ода коллективизации стала завершающей частью «Энтузиазма». И снова – трудовое соревнование. «Мы, колхозники Донбасса, бирюховского края на Луганщине, бригада №4, учитывая те задачи, которые поставлены перед нами по уборочной компании урожая, мы, бригада №4, обязуем себя, объявляем себя ударниками и даем свое обещание убрать свой урожай быстро и аккуратно, и поэтому вызываем бригаду за №6 послужить нашему примеру!». Ударный труд колхозников кадрами и звуками перекликается с XI съездом компартии Украины. На смысловой каркас нанизывается единство колхозников и рабочих, звуков машин и песен людей, аккумулируя центральную идею сплоченности пролетариата на пути строительства коммунизма.

«„Энтузиазм“, написанный голосами машин, голосами ударников и радиотелеграфных сводок, заканчивается зрительно-звуковой симфонией, где индустриальные звуки внедряются в праздничные демонстрации, где звуки праздника внедряются в трудовой день Донбасса, где бессемеры говорят языком невиданных фейерверков и где специальные машины подсчитывают Энтузиазм рабочих Донбасса, превращенный в цифры».³¹⁵

Дзига Вертов

Уже с первых просмотров в 1930—1931 гг. эта симфония труда произвела волнение в рядах критиков. Положительных отзывов было немного, что, в целом, являлось обычным делом в отношении творчества Дзиги Вертова.

Большинство советских критиков признавали «Энтузиазм» как минимум запутанным. Фильм обвинялся в отсутствии магистральной темы, торжественной политической линии; особо отмечалась несвязанная беспорядочность кадров и восхваление машин, поставившее человека в подчиненное по отношению к ним положение, и полный провал пропагандистского контекста.

Со стороны внешнего мира в отношении Вертовской «симфонии труда» отзывы были положительными и в некоторых случаях даже восторженными.

Самой яркой оценкой «Энтузиазма» стал отзыв Чарли Чаплина:

«Я никогда не знал, что индустриальные фильмы можно так организовать, чтобы они так прекрасно получились. Я рассматриваю фильм „Энтузиазм“ как одну из самых волнующих симфоний, которые я когда бы

³¹² Там же.

³¹³ Энтузиазм. Симфония Донбасса (Дзига Вертов) [1930] / tw1npeaks.blogspot.com. 2014.

³¹⁴ Энтузиазм. Краткое либретто // Дзига Вертов. Из наследия. Драматургические опыты / Ред.-сост. А. С. Дерябин. – М. Эйзенштейн-центр, 2004. Т.1. С. 138.

³¹⁵ «Энтузиазм» // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 230.

то ни было слышал. Дзига Вертов – музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним. Я поздравляю»³¹⁶.

Спустя более чем полвека Джон Маккей выступает в защиту этой кино-вещи и ее идеологической эффективности:

«Если мы отнесемся к этой критике серьезно, то нам невозможно будет интерпретировать загадочную симфонию Вертова. Более пропагандистским в отношении Пятилетки „Энтузиазм“ быть просто не может: сама терминология Плана и Планировщики, как мы видим, глубоко вплетается в структуру фильма. Тем не менее, как это ни парадоксально, многие увидели в фильме лишь набор визуальных и слуховых „образцов“, ритмично (но не концептуально) организованных, обвиняя автора в недостаточности акцентов на главной теме»³¹⁷.

Когда дело касалось Вертова, в среде критиков зачастую происходил раскол на два лагеря: одни осуждали его за недостаток смысла в визуальном ряду кино-вещи, другие, напротив, упрекали в избыточности коннотаций в структуре повествования.

В целом вся официальная советская культура взяла курс на традиционализм, литературность, формирование такого языка искусства, который легко и незаметно усваивался бы самым неподготовленным зрителем и читателем, хорошо корреспондировал бы с ясностью политических лозунгов и не порождал стремления к индивидуальному поиску ответов на вопросы, которые возникают и остаются без ответа в ходе восприятия. Так, у Вертова есть тема стихийности и органичности всех жизненных процессов. Он не любит и не умеет показывать те силы, которые направляют, организуют коллективную жизнь, бытие множеств, созидательные процессы. Город живет самостоятельно, без городских служб, администрации и правоохранительных органов. Работа разворачивается слаженно, однако без всяких намеков на существование начальства, заказчиков, то есть созидателей соц-заказа и пр. Вертов, по сути, отрицает участие партии и правительства, идеологической государственной машины, в происходящем строительстве нового мира. Идеологическую опасность или, во всяком случае, излишнюю внутреннюю свободу и независимость такого искусства не могли не чувствовать те, кто оказывался в роли партийно-идеологического рупора.

Вертов же избрал своим путем поиск и постоянно развитие документалистского языка в киноискусстве. Каждой своей кино-вещью он делал новое открытие, награждая терпеливых и внимательных зрителей не только поэтикой своего творчества, но и возбуждая в сознании противоречия, вынуждающие выйти за пределы традиционной эстетики и встать на путь восприятия «чистого» документального кинотекста.

В процессе рефлексии использования Вертовым полиэкрана, можно вывести несколько точек, в которых использование этого приема, позволяет согласовать смыслодержущие линии кинотекста:

1. Сопоставление двух объектов, взаимодействующих во имя одной цели.
2. Установление примата.
3. Определение главенствующего объекта.
4. Результат уже заявленных в кинотексте событий (посредством наложения).
5. Усиление масштаба событий (дублирование кадра)

³¹⁶ Чарли Чаплин, гамбургские рабочие и приказы доктора Вирта (О работе «Энтузиазма» за границей. // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 234.

³¹⁷ John MacKay, *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective*. 2005.

6. Устранение ненужных деталей за счет сокращения пространства между объектами.
7. Акцент на событии или объекте (дублирование с полным заполнением кадра, вытесняющее окружающее пространство изначального кадра).
8. Сравнение способов трансляции событий.
9. Последствия действий объектов (растворение друг в друге, бесконечность движения)
10. Уплотнение информационной насыщенности кадра (наложение другого объекта на небольшую часть исходного кадра).
11. Изображение картины происходящего наиболее полно (поликадры объекта на разной крупности съемки).

При этом способ организации самих поликадров у Вертова имеет важное значение для установления связей между объектами:

1. Подчиненное положение одного объекта относительно другого режиссер акцентирует пропорциональным делением экрана
2. Исходный объект находится в нижней части экрана, его «приемник» – в верхней.
3. Крупность объекта (главствующий объект изображается на более крупном плане относительно «подчиненного»).
4. Угол совмещения полиэкранных окон (сильный наклон друг другу – угроза изживания объектом самого себя, в противоположные стороны – разрыв связей между объектами).

Резюмируя все вышесказанное, можно сделать вывод о том, что для Вертова полиэкран – не только удобный монтажный прием структуризации визуального ряда. Вместе с тем, в некоторых эпизодах полиэкранное сопоставление способствует сокращению расстояния между объектами и убирает «ненужные» для зрителя детали, которых бы и не было, будь его кино-вещь постановочной. С одной стороны, использование Вертовым полиэкрана служит украшением визуального текста, с другой – маскирует принципиально важные фабульные точки, которые плавно вплетаются в повествование.

Полиэкранные кадры в кино-вещах Дзиги Вертова стали не только проводником его идей, но и способствовали созданию более глубокого уровня смысла. Формируя поликадровые окна, режиссер расставлял акценты и предлагал своему зрителю включаться в повествование. Эти свойства творчества Вертова и делают его произведения искусством. Сам режиссер говорил:

«Монтировать – значит организовывать кинокуски в кино-вещь, писать снятыми кадрами кино-вещь, а не подбирать куски к „сценам“ (театральный уклон) или куски к надписям (литературный уклон)»³¹⁸.

В работах Дзиги Вертова полиэкран не представляет собой бесформенный, нечитаемый прием, несущий хаос и разрушение ясности замысла. Для него это скорее поиск новой, авангардной формы искусства, нетрадиционной эстетики. Но главной драмой творчества Дзиги Вертова стало непринятие его эстетики пролетарскими массами, кому в основном и адресовывал свои симфонии режиссер. Воспевая их труд, пребывая в бесконечных поисках абсолютного, интернационального языка кино, Вертов оказался не понятым и не нужным. Несмотря на неодобрение идеологов советской культуры, вертовские кино-вещи шли на экранах страны. Однако ввиду «провала в прокате» со временем просто изымались из кинотеатров.

Личность Вертова, как показала история, не была принята в ряды признанных временем и Партией художников, но его творчество во многом послужило отправной точкой

³¹⁸ Кино-Глаз и «11-й» // Дзига Вертов. Из наследия. Статьи и выступления / Ред.-сост. Д. В. Кружкова. – М. Эйзенштейн-центр, 2008. Т.2. С. 136.

для многих деятелей искусства XX века. Многие идеи Вертова, наработки были не только приняты художниками «высокого» искусства, но и нашли свое место в массовом: их следы можно найти в пропагандистско-развлекательных фильмах и телевидении СССР, сегодня большинство его приемов уже так гармонично вплелись в эстетику мирового кино, что не всегда ассоциируются с их первоначальным автором-изобретателем.

Как точно отметил Виктор Шкловский:

«Дзига отрицает искусство, а сам создает новое искусство – из хроники, из „жизни врасплох“ при помощи своего Кино-Глаза. Вертов... шагнул к документальному киноискусству, к новому видению изменяющегося мира»³¹⁹.

И это вертовское видение прочно вошло не только в «высокое», но и массовое искусство, обогатив не только его визуальную, но и семантическую структуру.

³¹⁹ Виктор Шкловский. За 60 лет: Работы о кино. – М.: Искусство, 1985. С. 7.