

# III МОСКОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

АРХИВНЫХ ФИЛЬМОВ

6 – 15 **ОКТЯБРЯ** 2023





МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

# III МОСКОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ АРХИВНЫХ ФИЛЬМОВ



6 – 15 ОКТЯБРЯ  
2023

ГОСФИЛЬМОФОНД РОССИИ



Я очень рада, что фестиваль архивных фильмов пройдет в Москве в третий раз и вновь объединит не только представителей киносообщества, но и всех ценителей кино.

Киносмотр, ставший с 2020 года преемником прославленного фестиваля «Белые Столбы», продолжает делиться жемчужинами коллекции Госфильмофонда и выступать проводником между редкими, подчас забытыми фильмами и современным зрителем.

Уверена, что фестиваль станет важным событием, а сохранившиеся работы будут высоко оценены самой широкой аудиторией.

Министр культуры Российской Федерации  
**Любимова Ольга Борисовна**



### **Дорогие друзья и уважаемые коллеги!**

Я рад приветствовать вас на III Московском международном фестивале архивных фильмов. Кино – это замечательное средство коммуникации поколений. В рамках программы фестиваля вам представится уникальная возможность погрузиться в атмосферу XX века, познакомиться с достижениями культуры того времени, а также оценить эволюцию кинематографического искусства. В том числе вашему вниманию будут представлены отреставрированные работы, в которых профессионально, благодаря современным технологиям, доведено до безупречности качество картинки и звука. Каждый день команда Госфильмофонда трудится над тем, чтобы дать архивному кино новую жизнь и подарить ему нового зрителя. Спасибо, что вы с нами! Желаю вам приятных просмотров!

Врио генерального директора Госфильмофонда России  
**Люлечев Максим Сергеевич**



### Уважаемые друзья, уважаемые коллеги, дорогие гости!

Наш фестиваль архивного кино снова готов радовать вас уникальными фильмами из коллекции Госфильмофонда. Кураторы программ ставят перед собой задачу сделать каждый киносеанс особенным.

Подготовка фестиваля – это не только поиск и выбор фильмов, но и продолжение научной работы, которую ведут наши сотрудники. В этом году мы представим зрителям ряд лекций киноведов на различные темы.

Мы постарались, как, впрочем, и каждый год, сделать программу насыщенной и разнообразной. Неизменной остается постоянная рубрика «Киностолица», на этот раз посвященная 320-летию Санкт-Петербурга. Спустя небольшой перерыв вновь показываем уникальную подборку кинопроб. Как всегда, вы увидите наши сенсационные находки и реставрации.

Кроме того, на фестивале будут представлены отдельные программы научно-популярного и документального кино, вы сможете познакомиться с удивительными историями, рассказанными мастерами неигрового кино.

Искренние пожелания зрителям хорошего настроения, интересных впечатлений и неожиданных открытий. Ведь, возвращаясь к любимым фильмам спустя годы, мы каждый раз находим в них для себя что-то новое, важное, имеющее значение для нас и сегодня.

Программный директор фестиваля  
**Деревянкина Ольга Николаевна**

## ПАРТНЕРЫ ФЕСТИВАЛЯ



Галерея на Шаболовке



## ИНФОРМАЦИОННЫЕ ПАРТНЕРЫ



ИСКУССТВО КИНО



KINO-TEATR.RU





# ДИРЕКЦИЯ ФЕСТИВАЛЯ

**Максим Сергеевич Люлечев**  
руководитель фестиваля

**Андрей Мякотин**  
директор фестиваля

**Ольга Деревянкина**  
программный директор

# ШТАБ ФЕСТИВАЛЯ

**Даниил Чистяков**  
продюсер

**Дарья Горбач**  
координатор показов и мероприятий

**Антон Куприянов**  
координатор показов и мероприятий в «Иллюзионе»

**Ирина Строчкова**  
координатор переводов и субтитрирования

**Светлана Яковлева**  
руководитель службы подготовки и доставки киноvideоматериалов

**Анна Крамер**  
PR-менеджер

**Юлия Цой**  
координатор службы аккредитации

**Екатерина Экстович**  
SMM-менеджер

**Андрей Герасимов**  
дизайнер

**Зинаида Мещерякова**  
администратор сайтов

**Кирилл Чугунов**  
подготовка фотоматериалов

# ПЛОЩАДКИ

## Кинотеатр «Иллюзион»

Москва, Котельническая  
набережная, 1/5  
+7 (495) 915-43-53  
illusion@gff-rf.ru

## Центр «Зотов»

Москва, Ходынская улица, 2, стр.1  
8 (495) 253-63-32  
info@centrezotov.ru

## Государственная Третьяковская галерея

Москва, Лаврушенский пер., 10  
+7 (499) 230-77-88  
tretyakov@tretyakov.ru

# МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ

## НЕМЫХ ФИЛЬМОВ

**Андрей Белявский**  
пианист, композитор, тапёр, импровизатор

**Филипп Чельцов**  
пианист, тапёр, импровизатор

**Иван Гребенщиков**  
пианист, композитор, тапёр, импровизатор

**Сергей Аксёнов**  
пианист, тапёр

**Дуэт «Бродячая собака»**  
электроакустический дуэт Владимира Сидорова и Ильи Шеймана:  
саксофон, электрогитара, синтезаторы, этнические инструменты

**«Московский Музыкальный Синдикат»**  
Оля Котрелева – скрипка, клавиши  
Федя Фокин – ударные, бас гитара

# КУРАТОРЫ ПРОГРАММ

**Ольга Деревянкина**

киноархивист

**Виктор Беляков**

историк кино, режиссер

**Кирилл Власкин**

киновед, научный сотрудник Госфильмофонда России

**Анастасия Вознесенская**

киновед, научный сотрудник Госфильмофонда России

**Андрей Икко**

киновед, историк кино, научный сотрудник  
Госфильмофонда России

**Евгений Марголит**

киновед, научный сотрудник Госфильмофонда России

**Светлана Мелентьева**

научный сотрудник Госфильмофонда России

**Наталия Мокрушина**

киновед, научный сотрудник Госфильмофонда России

**Александра Терещенко**

историк кино, научный сотрудник Госфильмофонда России

**Александра Устюжанина**

киновед, научный сотрудник Госфильмофонда России

**Тамара Шведюк**

историк кино, научный сотрудник Госфильмофонда России

**БЕГУЩИЕ ПО РЕЛЬСАМ**

**ФРАНЧЕСКА БЕРТИНИ —**

ПЕРВАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ ДИВА

**ДЕБЮТЫ**

**КИНОСТОЛИЦА: ЛЕНИНГРАД**

**АКТЕРСКИЕ КИНОПРОБЫ**

**ОЛЕГ ЖАКОВ. СОВЕТСКИЙ ЧУЖОЙ**

**КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН, РЕСТАВРАЦИИ И НАХОДКИ**

**УРАЛЬСКИЙ КИНОСКАЗ:**

80 ЛЕТ СВЕРДЛОВСКОЙ КИНОСТУДИИ

**НАДО СНИМАТЬ РЕЗКО**

Киностудия «Центрнаучфильм» — РАСЦВЕТ (1960–1970)

**ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ**

**1933 ГОД: ПОСЛЕДНЕЕ ЛЕТО «ФАБРИКИ ГРЕЗ»**

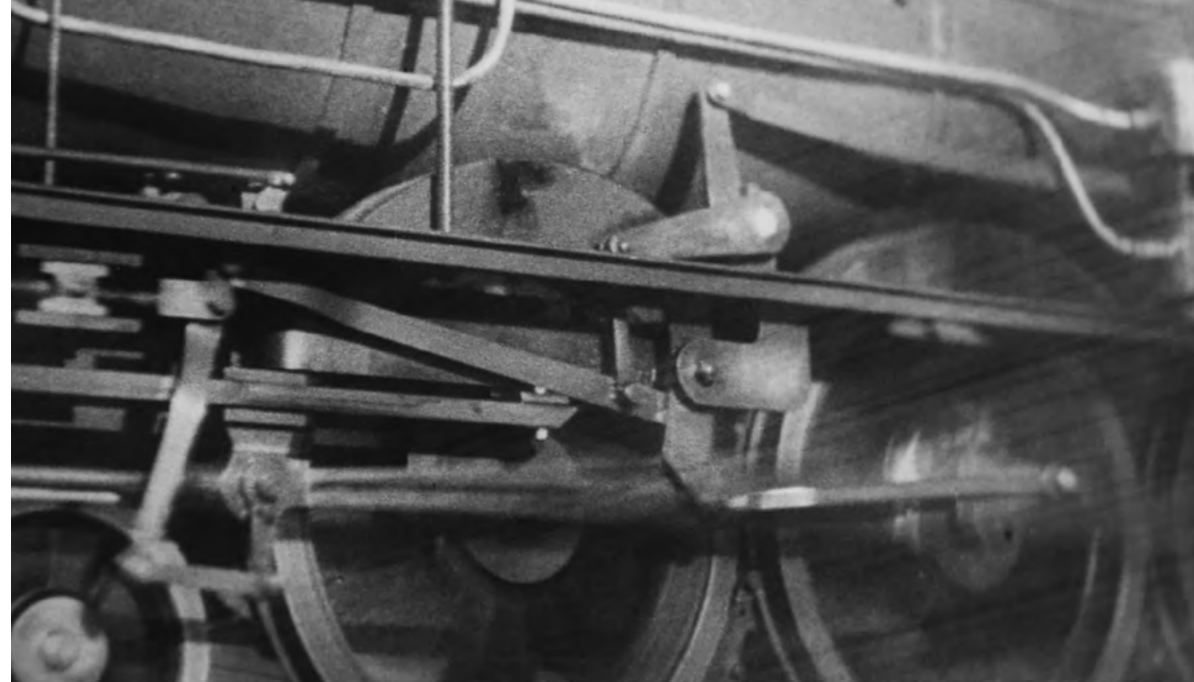
**Куратор программы:**

Наталья Мокрушина, киновед, научный сотрудник  
Госфильмофонда России

# БЕГУЩИЕ ПО РЕЛЬСАМ

У поезда и кинокамеры давний роман. В первые годы существования кинематографа поезд помог насытить кинокадр концентрированным механистичным движением. Кинематограф быстро осознал свое родство с поездами. «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» братьев Люмьер, фильм, ассоциирующийся сегодня с началом эры кинематографа, с момента своего появления в 1896 г. вызвал массу ремейков, породив первый в кино «бродячий сюжет». Налюбовавшись проезжающими мимо поездами, камера сама пустилась в путь – так киноэкраны рубежа XIX–XX веков заполняются всевозможными панорамами, снятыми с движущегося поезда. Камера «срачивалась» с поездом, становясь его глазами, а проносящийся за окном пейзаж все больше

напоминал кино. Симуляция этого эффекта движения пейзажа за окном использовалась во многих самостоятельных аттракционах, широко распространенных на ярмарках и в парках развлечений начала XX века. В аттракционах типа «Мировые туры Хейла» или «Железная дорога удовольствий» не просто демонстрировались так называемые фантомные поездки (фильмы, снятые с движущегося поезда, не попадающего при этом в кадр), но создавалась особая форма кинопрезентации, направленная на получение полного сенсорного опыта. Перед входом в зал-вагон посетителей встречал кондуктор, проверяющий билеты, перед началом «поездки» раздавались звуки паровозных гудков и вращающихся колес, а вентиляторы в задней части зала созда-



вали иллюзию дующего из окна ветра. В фильме Макса Офюльса «Письмо неизвестной женщины» (1948) продемонстрирован прототип подобного аттракциона – вместо кинопроекции используется вращающаяся нарисованная панорама с приводом от велосипеда.

20 февраля 1909 года в парижской газете *Le Figaro* был опубликован «Манифест футуризма» итальянского писателя Филиппо Маринетти, который определил новое авангардное направление в искусстве. Он воспевал новую эпоху высоких скоростей и стремительных темпов жизни: «Мы утверждаем, что великопение мира обогатилось новой красотой – красотой скорости»<sup>1</sup>. Скорости к концу первого десятилетия

XX века и вправду были изумительными. Провозглашаемый футуристами культ машин и моторов был лишь отражением тех изменений, которым подвергся мир благодаря бурному росту промышленности, изобретению скоростных транспортных средств и техническому развитию. И киноиндустрия не стала исключением. 5 августа 1912 года уже другой итальянец, Джованни Пастроне, запатентовал специальную тележку «тривеллинг», и кинокамера тоже встала на рельсы. В своем фильме «Кабирия» (1914) Пастроне опробовал новую технологию и получил блестящий результат – скользящая по рельсам камера проникала глубоко внутрь игрового пространства,

<sup>1</sup> Маринетти Ф. Футуризм. СПб.: Прометей, 1914. С. 106.

разглядывала его, наблюдала за персонажами своим механическим взглядом. «Кабирия» вышла на экраны в год, когда слепые военные эшелоны потянулись к линии фронта, шрамом прорезавшей карту Европы на ближайшие четыре года.

В советском кино, богатом на эксперименты, «сращение» поезда и кинематографа, пожалуй, достигло своего пика. По инициативе молодого режиссера Александра Медведкина в начале 1930-х был создан Кинопоезд: «Он состоял из трех вагонов. В одном находилось 32 спальных места. <...> В остальных двух вагонах располагались монтажный цех на шесть столов, мультипликационный цех на три станка, рабочий просмотрный зал с кинопередвижкой, <...> и, наконец, главный цех поезда – кинолаборатория, где проявляли, печатали, сушили до двух тысяч метров заснятой пленки в сутки!»<sup>2</sup>. Поезд стал настоящей студией, позволяя проводить полный производственный цикл фильма (проявку, монтаж, печать) в прямом смысле слова – на бегу! А бег по рельсам продолжался с нарастающей скоростью. С внедрением в киноиндустрию звука поезд обретает и голос в кино – настоящую симфонию низких звуков механического скрежета, высоких звуков внезапно завывающего гудка, грузные «вздохи» локомотива и пульсацию движущегося состава, задающую особый

ритм и динамику фильма. В совокупности с крупными планами работающего механизма, ритмичным кручением колес, паровозным дымом, застилающим экран, это формировало кинообраз поезда – железного коня, огнедышащего чудовища, или «дымноволового» друга – верного напарника машиниста.

Бурное развитие гражданской авиации и автопромышленности в послевоенные годы сместили акценты в выборе транспортного средства не только в жизни, но и на экране. Но присущая поезду киногения и сегодня не перестает восхищать «пассажиров» кинозала.

*Наталья Мокрушина*

<sup>2</sup> Юрнев Р. Александр Медведкин, сатирик. М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1981. С. 24.





# ЛЕДИ ИСЧЕЗАЕТ / THE LADY VANISHES

Великобритания, Gainsborough Pictures, 1938 г., ч/б, 10 ч., 2636,5 м  
(копия ГФФ – 2616,2 м, 96 мин.), английский язык. ВЭ 01.Х.1938.

**Авторы сценария:** Сидни Гиллиатт, Фрэнк Лондер, Алма Ревил

**Режиссер:** Альфред Хичкок

**Оператор:** Джек Э. Кокс

**Художник:** Алекс Ветчинский

**Композитор:** Луис Левай

**Звукооператор:** Сидни Уайлс

**В ролях:** Маргарет Локвуд (Айрис Хендерсон), Майкл Редгрейв (Гилберт), Пол Лукас (доктор Хартц), Мэй Уитти (мисс Фрой), Гуги Уизерз (Бланш), Сесил Паркер (мистер Тодхантер), Линден Треверс (миссис Тодхантер), Мэри Клер (баронесса), Нонтон Уэйн (Колдикотт), Бэзил Рэдфорд (Чартерз), Эмиль Борео (хозяин гостиницы), Кэтрин Лейси (монахиня) и др.

*По роману Этель Лины Уайт «Колесо крутится».*

*Миловидная девушка Айрис Хендерсон знакомится в поезде с очаровательной старушкой мисс Фрой. Однако вскоре мисс Фрой бесследно исчезает, хотя поезд не делал ни одной остановки. Все пассажиры убеждают Айрис, что не только не знают, где мисс Фрой, но и никогда ее не видели. И только молодой музыковед Гилберт помогает Айрис в поисках ее исчезнувшей попутчицы. Молодые люди выясняют, что мисс Фрой – агент английской разведки, похищенная группой вражеских шпионов. Айрис и Гилберт помогают ей спастись из захваченного врагами поезда, чтобы она смогла добраться до Лондона с важным секретным посланием.*

Камера высоко парит над небольшой железнодорожной станцией. На путях стоит поезд, застрявший в снежных заносах, на перроне – пара человеческих фигур, мимо припорошенных снегом домиков неуклюже проезжает автомобиль. От зимнего пейзажа веет провинциальной скукой и вместе с тем – необъяснимой тревогой. Чем ниже опускается камера, тем больше взгляд зрителя начинает «спотыкаться»: люди на перроне неестественно бездвижны, снег рассыпан, словно горки соли на скатерти, и ни единый всполох ветра не проносится по улицам этого игрушечного пейзажа – макета, создающего иллюзию открытого пространства. Но вот камера вплотную подступает к миниатюрному домику с надписью «Отель» и одним единственным наплывом проникает за его картонные стены, где обнаруживает полноразмерный интерьер и толпу пассажиров застрявшего поезда в ожидании его отправления.

Для Альфреда Хичкока фильм «Леди исчезает» стал единственным проектом, доставшимся ему из «вторых рук», – в 1936 году работу над фильмом «Потерянная леди» приостановили в связи с претензией властей Югославии, где проходили натурные съемки. Поводом для выдворения съемочной группы из страны послужило недовольство тем, что югославская полиция в сценарии будущего фильма представляла в нелицеприятном свете. Спустя два года Хичкок подхватил проект и решил

перенести действие из Югославии в вымышленную Бандрику, а съемки на натуре – в самый скромный павильон студии *Gainsborough Pictures* где-то в лондонском Ислингтоне. Втиснув настоящий пассажирский вагон в павильон длиной всего 90 футов, Хичкок создает идеальные условия для развития клаустрофобии у всей съемочной группы. В романе Этель Лины Уайт «Колесо крутится», взятом за основу сценария, изоляция героев создается за счет беспребойного движения поезда – пока колеса крутятся, с поезда не сойти. Хичкок берет тот же самый принцип, но с обратным знаком: движение поезда в фильме постоянно блокируется – то снежный занос, то остановка на станции, то убийство машинистов во время перестрелки посреди леса. Отказываясь от натуральных съемок, Хичкок обрекает персонажей на прозябание в тесных клетушечках декораций, а используя рирпроекцию для создания эффекта движения поезда, еще больше усиливает ощущение безвыходности. Невозможно выйти из отеля, если вокруг него игрушечный макет; не сойти с поезда, если окружающий пейзаж – лишь изображение на экране.

Иллюзия движения, создаваемая рирпроекцией, родственна самой сущности кинематографа. Зритель видит движение там, где его на самом деле нет. На киноэкране купе поезда, в оконный проем которого спроецировано снятое проездом камеры изображение, тоже кажется

движущимся, хотя снято статичной камерой в павильонной декорации. За счет движения фона зритель воспринимает движущимся все, что находится в кадре. Точно так же и в устройстве киноаппарата – зритель видит не движение киноленты со статичными изображениями, а «движущиеся картинки», как и пассажир поезда не видит его движение по железной дороге, но видит мелькание пейзажа за окном. Именно это мелькание и превращает любую поездку в поезде в «киноаттракцион», позволяя некоторым железнодорожным компаниям продавать места в вагоне у окна за большую цену, как на первые ряды партера. В «Леди исчезает» поезд не в меньшей мере выступает пространством аттракционов, о чем Хичкок заявляет в самом начале фильма. У главной героини, получившей перед посадкой удар по голове, начинает мутнеть сознание. Поезд отправляется, и изображение перед глазами Айрис расплывается и закручивается, вторя движению колес.

Иллюзорность кино демонстрируется Хичкоком не только техническими приемами, но и с помощью мизансцены. Один из пассажиров в купе показывает фокус своему маленькому сыну, прикрывая «исчезающий» предмет белым платком. При этом зрителю хорошо видно, что мужчина убирает предмет куда-то за рамку кадра, пока все внимание мальчишки сосредоточено на белом платке. В этой короткой и неприме-

чательной сцене Хичкок раскрывает механику «фокуса» с исчезновением мисс Фрой – белизна платка ассоциируется с белизной бинтов, которыми злоумышленники оборачивают спящую леди, выдавая ее затем за другого человека. В этой же сцене Хичкок визуализирует работу своего основного режиссерского приема – зрителям всегда известно и видно больше, чем персонажам в кадре. Мисс Фрой кидает монетку уличному музыканту с балкона своего номера, не замечая, что черные тени рук вцепились в горло певца. Айрис и Гилберт, сидя в вагоне-ресторане, долгое время в упор не видят имя «Фрой», ранее написанное самой Айрис на запотевшем стекле окна. Но как только они обращают внимание на эту надпись, поезд въезжает в туннель, и она исчезает, как ранее исчезла и сама обладательница имени. Окно поезда, как и в случае с рирпроекцией, снова заявляет о себе как о киноэкране, где изображения и надписи то появляются, то бесследно исчезают, постоянно сменяя друг друга.

Показанный мальчику в купе фокус с исчезновением разоблачает и сам кинематограф – эту фабрику иллюзий, где все всегда не то, чем кажется, где вещи и предметы материального мира постоянно ускользают от нас, по-детски замороженных белизной экрана.

Наталья Мокрушина





# БОЛЬШОЕ ОГРАБЛЕНИЕ ПОЕЗДА / THE GREAT TRAIN ROBBERY

США, Edison Manufacturing Company, 1903 г., ч/б, немой, 1 ч., 225,5 м  
(копия ГФФ – 197,4 м, 20 к/с, 9 мин.), английские и русские титры. ВЭ  
07.XII.1903.

**Авторы сценария:** Скотт Марбл, Эдвин С. Портер

**Режиссер:** Эдвин С. Портер

**Операторы:** Блэр Смит, Эдвин С. Портер

**В ролях:** А.К. Абади (шериф), Гилберт М. («Мустанг Билли») Андерсон  
(бандит / пассажир / селянин), Юстус Д. Барнс (бандит), Уолтер Камерон  
(шериф), Джон Манус Догерти старший (бандит), Дональд Галлахер  
(мальчик) и др.

*По мотивам одноименной пьесы Скотта Марбла.*

*Бандиты, собираясь ограбить пассажирский поезд, врываются на небольшую железнодорожную станцию и заставляют телеграфиста подать сигнал для остановки состава. Во время перестрелки при захвате поезда гибнет несколько служащих и пассажир. Бандиты, взяв с собой награбленное, скрываются в лесу. В это время дочь телеграфиста, принеся отцу обед, обнаруживает связанного и оглушенного отца и приводит его в чувство. Он тут же телеграфирует в ближайшее селение. Там собирается добровольческий отряд, который, пустившись в погоню, быстро настигает бандитов.*



Главный поезд в мировом кино «прибыл» на вокзал Ла-Сьота в январе 1896 года. А вот главный поезд в американском кино достиг пункта назначения чуть позже – в 1903-м, когда на экраны страны вышел фильм Эдвина С. Портера «Большое ограбление поезда». Портер, на тот момент ведущий режиссер студии Эдисона, задумал этот фильм как ответ на невероятный успех французских кинематографистов, в частности фильма Жоржа Мельеса «Путешествие на Луну» (1902). Невообразимый для тех лет хронометраж (около 18 минут при демонстрации со скоростью 12 кадров в секунду), сюжетосложение, технические новшества, используемые в этом фильме Мельесом, рисовали образ будущего кино, к которому, по мнению Портера, должен стремиться и американский кинематограф. Для реализации своих замыслов Портер долго подбирал материал, пока не обнаружил беспроектный вариант – железную дорогу как сюжетный, технологический и идеологический центр фильма.

Действие «Большого ограбления поезда» напрямую связано с постоянным движением по железной дороге, объединяющим события в разных местах и с разными персонажами. Сначала зритель видит через окно телеграфной станции проезжающий поезд, для чего Портер создает комбинированный кадр, ловко вмонтировав в нарисованный на заднике интерьер небольшой фрагмент изображения с прибывающим поездом.

В следующем кадре движение поезда дается на натуре и заполняет собой все внутрикадровое пространство. Далее действие перемещается внутрь поезда, и снова Портер прибегает к трюку, совмещая декорацию и натурное пространство: в окне нарисованного на заднике вагона мелькают деревья и кусты. Затем камера оказывается на крыше движущегося состава, а после остановки поезда движение как по инерции продолжается уже в погоне рейнджеров за бандитами. Именно благодаря непрерывному движению в фильме создается динамика сюжета, логическая сцепка эпизодов, а использование трюков, не характерное для подобных «реалистичных» фильмов, насыщает связное повествование зрелищностью. Все это позволило «Большому ограблению поезда» не только стать суперхитом, но и ознаменовать собой переход к новой фазе развития американской киноиндустрии, а именно – появлению в 1905 году никельдеонов, первых стационарных кинотеатров, открытие которых зачастую сопровождалось демонстрацией именно этого фильма.

«Большое ограбление поезда» служит не только примером удачного сюжетосложения, позволяющего растягивать действие, связывая разные локации и героев, но и примером обращения к реальным событиям и историческому материалу, что позже, в 1910-х годах, станет распространенной практикой для многих американских блокбастеров и высо-

кобюджетных постановок. Хотя за основу сценария Портер берет театральную постановку Скотта Марбла, он также ставит перед собой цель осветить и реальные события – ограбление поезда компании *Union Pacific* на станции Типтон в Вайоминге, произошедшее 28 августа 1900 года. Это делало фильм актуальным для зрителей тех лет, поскольку случаи ограбления поездов были достаточно распространены и в начале XX века. Портер создает своеобразный симбиоз игрового сценария и реконструированного выпуска новостей, представляя сюжет ограбления поезда как типичный для американской публики. Обращение к реальным событиям не только сегодняшнего дня, но и недалекого прошлого, успевшего обрести историческое значение, будет свойственно и Дэвиду Уорку Гриффиту, например, в его монументальном «Рождении нации» (1915). А вот обращение к истории как к части национального мифа станет базовым для истинно американского жанра – вестерна. Именно здесь и поезд, и железная дорога станут излюбленным материалом, как смыслообразующие элементы жанра. Поезд, олицетворяющий движение прогресса, будет использован как знак цивилизации на контрасте с неосвоенными дикими прериями. Железная дорога, прочерчивающая линию фронта, определит границы освоения пространства. Вбитые в землю рельсы и телеграфные столбы сформируют новый ландшафт Нового Света.

Джон Форд, крупнейший мастер вестерна, смог объединить два этих подхода (обращение к реальным историческим событиям и их предельную мифологизацию) в фильме 1924 года «Железный конь», само название которого уже отсылает к железнодорожной поэтике. Это одновременно и историческая реконструкция ключевых событий строительства трансконтинентальной железной дороги, и эпическое повествование, воспевающее саму мечту о «сверкающем пути», опоясывающем континент. Щепетильность, с которой Форд обращается к историческим фактам, проявляется не только в точном указании в интертитрах обстоятельств событий, но и в самом изображении. В сцене установки «золотого костыля» Форд с точностью воспроизводит композицию известной фотографии Эндрю Дж. Рассела, документирующую этот момент. Более того, Форд выводит на первый план фотографа, позволяя зрителям стать еще и свидетелями самой фотосъемки – тоже исторического события.

Как и Гриффит при создании своих полнометражных блокбастеров, Форд затевает съемки грандиозного масштаба, порой даже намеренно преувеличенного в прессе в целях привлечения внимания к будущему фильму. По утверждениям Форда, для создания фильма в окрестностях Сьерра-Невады было специально выстроено два города, нанято около 5000 статистов, 100 поваров, чтобы прокормить съемочную группу, 2000



Церемония забивания «золотого костыля» на вершине Промонтори, штат Юта, 10 мая 1869 года; завершение строительства Первой трансконтинентальной железной дороги.

**Фотограф:**  
Эндрю Дж. Рассел



Кадр из фильма «Железный конь».

укладчиков рельсов, один кавалерийский полк, 800 индейцев, 1300 буйволов и 2000 лошадей<sup>1</sup>. Кроме того, в интертитрах фильма указано, что в сцене соединения двух путей использованы те самые локомотивы «Юпитер» и «116», которые встретились в Промонтори-Пойнт 10 мая 1869 г., что звучит сомнительно, поскольку оба локомотива были разобраны еще до 1910 года.

Желание Форда максимально точно воплотить на экране историческую эпоху, соответствующую излагаемым в фильме событиям, заметно и в мелочах. В одном из эпизодов Форд использует народную песню *Drill, Ye Tarriers, Drill*, известную как песню рабочих на строительстве железных дорог в середине XIX века. Текст песни ассоциируется

именно с ирландскими рабочими, что подчеркивает многонациональный сплав рабочей силы на стройке и возможность согласованного труда. В фильме рабочие дружно напевают во время укладки путей. Интертитры, в которых изображены слова и нотами представлена мелодия песни, смонтированы с ритмичными ударами рабочих. Песня служит им ориентиром для слаженной работы и позволяет слиться в едином жесте. Длится песня – длится работа – тянется линия прокладываемых рельсов. Лишь внезапно ворвавшиеся в кадр индейцы способны прервать песню своей беспорядочной стрельбой, как дикая, стихийная сила, сопротивляющаяся упорядоченности, которую несет цивилизация (ровная линия рельсов и шпал, порядок слов,

нот и ударов). Но как только ураган индейских всадников пронесется мимо, рабочие вновь берутся за дело. Песня продолжается.

К финалу фильма сплоченность укладчиков путей настолько возрастает, что Форд с легкостью монтирует работу двух разных бригад – с восточного и западного пути – так, будто это часть одного организма. В результате во время стыка двух путей две бригады синхронизируют свою работу без единого сбоя, а после – встречаются лицом к лицу будто со своим зеркальным отражением. Зеркальная симметрия есть и в сцене церемонии укладки «золотого костыля», позаимствованная Фордом с фотографии Рассела и дополнительно подкреплённая в кадре вертикальной линией телеграфного столба. Последний, «золотой» костыль, вбитый главой железнодорожной компании Лелан-

дом Стэнфордом 10 мая 1869 года на торжественной церемонии соединения железнодорожных систем *Central Pacific* и *Union Pacific*, ставит точку в истории создания Первой трансконтинентальной железной дороги США. Но там, где заканчивается одна история, уже берет начало другая. Потому как, завершив строительство железной дороги, Леланд Стэнфорд, вероятно, смог уделить больше времени своему излюбленному хобби – лошадиным скачкам, и в 1872 году смог пригласить на работу фотографа Эдварда Мейбриджа для того, чтобы с помощью хронофотографии запечатлеть лошадиный галоп и разрешить давний спор: отрывает ли лошадь во время галопа все четыре ноги от земли?

Наталья Мокрушина

<sup>1</sup> Gallagher T. John Ford. *The man and his films*. Berkeley, University of California Press, 1986. p. 31.



# ЗВЕНИГОРА

СССР, ВУФКУ, 1927 г., ч/б, немой, 7 ч., 1988 м  
(копия ГФФ – 1934,2 м, 22 к/с, 78 мин.), ВЭ 13.IV.1928.

**Авторы сценария:** Майк Йогансен, Юрий Тютюнник, Александр Довженко

**Режиссер:** Александр Довженко

**Оператор:** Борис Завелев

**Художник:** Василий Г. Кричевский

**В ролях:** Николай Надемский (Дед / генерал), Семен Свашенко (Тимошко), Лесь Подорожний (Павло), Полина Скляр-Отава (Оксана / Роксана), Георгий Астафьев (вождь скифов), Владимир Уральский (крестьянин / немецкий солдат), Иван Селюк (атаман гайдамаков), Леонид Барбэ (монах-католик), Мария Паршина (жена Тимошка), Анастасий Симонов (казак), Николай Чаров (друг Павла) и др.

*Звенигора – заколдованное место, где издревле лежат скифские клады. Вечный Дед, хранитель старины, оберегает предание о них из года в год, из века в век. Сменяются исторические эпохи: там, где прежде ширились пустынные степи, теперь пролегла железная дорога. Дед рассказывает о кладах своим внукам – Тимошку и Павлу, и каждый из них по-своему понимает, какие именно сокровища скрывает родная земля. Во время Гражданской войны пути братьев расходятся – Тимошко присоединяется к красноармейцам, а Павло эмигрирует в Прагу, где получает диверсионное задание. Вернувшись на родину, Павло подговаривает Деда взорвать железную дорогу. Но в последний момент Дед пугается идущего поезда. Молодежь, вышедшая из вагона, забирает Деда с собой. Поезд мчится в будущее.*

Кино – искусство, рожденное техническим прогрессом, – начинается с прибытия поезда. Тем самым оно возвещает об ускорении хода истории. Историю и символизирует поезд в кинематографе Довженко. По намеченному маршруту – в светлое будущее – локомотив истории уверенно ведет рука пролетариата.

Довженко как истинный революционный авангардист в «Звенигоре» всецело на стороне хода истории.

Альтернативу – растительное существование вне истории («Вот так бы жили и росли, как хлеб в поле», – гласит интертитр фильма) – он отвергает безоговорочно и демонстративно. В прошлое возврата нет. Его герой Тимошко – тот, кто станет машинистом и превратится в следующем фильме Довженко «Арсенал» в богатыря Тимоша, неуязвимо для пуль – на отчаянный призыв своей возлюбленной: «Вернись или убей меня» вскидывает ружье...

Впрочем, и прошлого со скифами и гайдамаками тоже нет. Это тяжелый сон, снящийся седовласому и безмянному Деду, помешанному на поисках клада. Безуспешных, разумеется. Поэтому и Деда в своей первоначальной версии фильма Довженко тоже собирался бросить под колеса поезда истории.

Образ патетический.

И в то же время апокалипсический по сути своей. Недаром, согласно легенде, публика на первых киносеан-

сах братьев Люмьер при виде надвигающегося поезда вскакивала в ужасе.

Этот привкус апокалипсиса сразу почувствовал Эйзенштейн, в начале 1929-го дольженковское кино описавший так:

«Есть поезда, идущие вне расписания. На них не продают билетов.

Они мчатся, косо снятые.

Они останавливаются на одной станции, чтобы ее сжечь.

На другой их взрывает заложенный динамит.

Мчатся на лафетах или на шестерке дальше.

Люди молчат.

Говорят лошади.

И бегают ночные тени»<sup>1</sup>.

Мир героев Довженко, из которого вышел и он сам, подчинен природному циклу. Жизнь рода напрямую уподоблена ниве. «Вот так бы жили и росли, как хлеб в поле, если бы...», – так полностью выглядит упомянутый титр. Если бы не история. Она врывается в селянский мир извне. Вторжение истории разносит этот мир в клочья: не случайно самая знаменитая «поездная» сцена у Довженко – крушение эшелона в «Арсенале». Меж тем природным существованием Довженко уже в «Звенигоре» откровенно любит. Хлеборобская идиллия для него – крестьянского сына – идеал существования. Что и продемонстрировано в главном его фильме «Земля», где люди наглядно уподоблены прочим плодам земным.

Под кожаной курткой большевика колотится селянское сердце. В последний момент автор не выдерживает – сажает в поезд Оксану в красной косынке и Деда. Черты inferнальные старый утратит, и за ними проступит собственный дед автора, старый чумаков Семен Тарасович Довженко.

Но этот мир предельно уязвим для исторической стихии. Отгородиться от нее не получается. И значит, историю необходимо обуздать. Надо самому овладеть механизмом. Полюбить поезда, трактора, бетономешалки, экскаваторы как единственное средство спасения от стихий – исторических и природных. Полюбить историю как средство спасения от нее же. Это и пытается сделать Довженко на всем протяжении своего

творчества – от «Звенигоры» до «Поэмы о море».

Но селянского недоверия к ним изжить в себе так до конца и не сможет. В «Звенигоре» последний кадр надвигающегося на камеру поезда напоминает о финале «Броненосца “Потемкин”». Но у Довженко паровоз, в конце концов, камеру как бы опрокидывает и сминает. И три огненных глаза в кромешной тьме (кстати, совершенно в духе немецкого киноэкспрессионизма – с фильмов Фрица Ланга начиналось знакомство Довженко с искусством кино) вызывают ассоциацию с «огненным змеем» и «чудищем огненным» не только у Деда...

*Евгений Марголит*



<sup>1</sup> Цит. по: Козлов Л. Эйзенштейн и Довженко // Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник. Выпуск 9. М.: Наука, 1966. С. 311.





# ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЬ / LA BÊTE HUMAINE

Франция, Paris-Films-Productions, 1938 г., ч/б, 10 ч., 3150 м  
(копия ГФФ – 2687,7 м, 98 мин.), французский язык. ВЭ 23.XII.1938.

**Авторы сценария:** Жан Ренуар, Дениз Леблон-Золя

**Режиссер:** Жан Ренуар

**Операторы:** Курт Курант, Клод Ренуар

**Художники:** Эжен Лурье, Лора Лурье

**Композитор:** Жозеф Косма

**Звукооператор:** Роберт Тессейр

**В ролях:** Жан Габен (Жак Лантье), Симона Симон (Северин Рубо), Фернан Леду (Рубо, муж Северин), Бланшетт Брюнуа (Флора), Жюльен Каретт (Пекэ), Колетт Режи (Виктуар), Женни Элиа (Филомена Сованья), Жерар Ландри (Анри Довернье), Жак Берлиоз (Гранморен), Жан Ренуар (Кабюш) и др.

*По одноименному роману Эмиля Золя.*

*Жак Лантье – машинист, страдающий наследственным заболеванием. Он испытывает непреодолимые приступы агрессии по отношению к женщинам. Поэтому единственная «женщина» в его жизни – это Лизон, локомотив, которым он управляет. Однажды Лантье становится свидетелем совершенного в купе поезда убийства. Причастная к этому молодая женщина Северин уговаривает Лантье молчать об увиденном. Между Лантье и Северин завязывается роман. Северин склоняет Лантье к убийству своего мужа. Однако, в порыве внезапно начавшегося приступа, Лантье убивает Северин. Оказавшись в безвыходном положении, Лантье разгоняет свой локомотив и выпрыгивает из него на полном ходу.*

Ведь у машины есть душа – тайна мастерства, по воле случая металл обретает при ее ковке, словно рука работника, подгоняя отдельные части, сообщает машине неповторимость, вдыхает в нее жизнь.

*Эмиль Золя. Человек-зверь*

Детские годы Жана Алексиса Монкорже прошли в Мериэле – небольшом городке неподалеку от Парижа. Маленький Жан жил у старшей сестры Мадлен в доме с видом на железнодорожную станцию. Бросив среднюю школу, он перепробовал множество профессий, меняя их словно роли: разносчик газет, уличный музыкант, мальчик на побегушках в Парижской электрораспределительной компании, помощник цементника на станции Шапель, рабочий сталелитейного завода в Монтатере, кладовщик в автомобильных магазинах в Дранси. Но его отец – Фердинанд Монкорже, актер оперетты под сценическим псевдонимом Фердинанд Габен – настоял, чтобы Жан пошел по его стопам. В 1922 году он устраивает своему 18-летнему сыну встречу с Пьером Фрежолем – директором «Фоли-Бержер». Так начинается актерская карьера Жана Габена – кинозвезды и любимца Франции, человека, который никогда не хотел быть актером, а хотел водить поезд, все детство наблюдая за ними из окна своей спальни.

Впрочем, в 1937 году, уже добившись значительных успехов в кино, Жан Габен может позволить себе сыграть практически любую роль. И для

того, чтобы воплотить детскую мечту актера поуправлять локомотивом, кинематографическое агентство *Synops* ведет переговоры с режиссером Жаном Гремийоном о проекте под названием «Адский поезд». Однако из-за возникших разногласий с продюсерами Гремийон покидает проект. На место режиссера в итоге приглашают Жана Ренуара, который незамедлительно соглашается, поскольку видит в этом проекте возможность для экранизации романа Эмиля Золя «Человек-зверь», где Жан Габен сможет исполнить роль Жака Лантье – машиниста локомотива, страдающего наследственным заболеванием. У Ренуара за плечами уже есть опыт экранизации романа Золя – в 1925 году, еще будучи начинающим режиссером, он снял фильм «Нана», интертитры к которому помогала написать Дениз Леблон-Золя, дочь автора. Она же помогает Ренуару и с написанием сценария к «Человеку-зверю», хотя режиссер вовсе не стремится точно следовать первоисточнику. Ренуар переносит действие романа из 1869 года в 1938, мотивируя это тем, что «среди старинных паровозов и деревянных вагонов действие потеряло бы драматический накал»<sup>1</sup>. Машина у Ренуара становится не только метафорой разрушительных страстей, но и символом модернизированной Франции, существующей уже на невысказанных для XIX века скоростях.

Сцена, открывающая фильм, – 5 минут без единого диалога – почти «чистое кино». Это фантастический сплав киногении человека, машины

и пейзажа. По линии Париж – Гавр, усеянной частоколом телеграфных столбов, непроглядными туннелями и железными скелетами мостов, мчится поезд под управлением Габена, лицо которого пропитано угольной пылью и машинным маслом, а взгляд сквозь толстые стекла очков устремлен к далекой точке, где бесконечная линия рельсов, по которым несет его локомотив, упирается в линию горизонта. Крупный план топки локомотива – горящего нутра машины, съемки с нижнего ракурса бегущих по рельсам колес, чей стук – ритм биения механического сердца, пронзительный паровозный гудок, звучащий как крик женщины, – кинематографические средства, которыми Ренуар, вслед за Золя, «одушевляет» поезд.

У поезда в романе Золя появляется имя и судьба. У поезда в фильме Ренуара – крупный план и своя сюжетная линия. «Любовная связь» машиниста со своим локомотивом и раньше встречалась в кино. С похожим трепетом относился к своему железному коню и герой Бастера Китона в фильме «Паровоз Генерал» (1926). «В его жизни было всего лишь две любимых вещи – его машина и... девушка», – гласит интертитр. Но машина на первом месте. И маленький портрет девушки в овальной рамке, висящий в кабине машиниста, перекликался с круглыми стеклянными приборами на панели управления. В великом фильме Абея Ганса «Колесо» (1923) главный герой, машинист Сизиф, также прикручивает медальон с именем и фотографией своей возлюбленной к приборной панели локомотива

и нарекает его этим именем, перенеся всю свою невыразимую любовь на своего «дымноволосого друга». И получивший имя поезд тут же отвечает Сизифу взаимностью на своем стальном языке: «Я всегда буду верна тебе, и когда тебя охватит грусть, я буду говорить с тобой о ней, и ты услышишь ее неземную печаль в песне моих колес, в каждом стуке моих шатунов, в моем дымном дыхании». И в клубах дыма, вырывающегося из трубы, на двойной экспозиции проявляется образ возлюбленной Сизифа.

Но как бы ни была сильна привязанность Сизифа к своему локомотиву, она все равно является переносом его любви к реальной женщине, в то время как Жак Лантье из-за дурной наследственности вовсе лишен способности любить кого-то, кроме своей машины. В сцене свидания с Флорой у железной дороги только внезапное появление поезда способно пресечь приступ ярости, который чуть не толкает Лантье на убийство. Иными словами, машина возвращает герою рассудок, возвращает способность владеть собой, т. е. быть человеком. Закономерно в финале фильма именно у машины герой ищет утешения, отправляясь на своем локомотиве в последний путь. Спрыгнувший с поезда на полном ходу Жак Лантье предстает в финальном крупном плане с мертвенно-застывшим взглядом, и это не взгляд Габена, а взгляд Жана Монкорже, так и не сумевшего отвести глаз от железной дороги.

*Наталья Мокрушина*

<sup>1</sup> Мерижо П. Жан Ренуар. М.: Роузбэд Интерэktiv, 2012. С. 291.

**Куратор программы:**

Тамара Шведюк, историк кино, научный сотрудник  
Госфильмофонда России

# ФРАНЧЕСКА БЕРТИНИ — ПЕРВАЯ И ПОСЛЕДНЯЯ ДИВА

Франческа Бертини не обращала на меня никакого внимания, намереваясь безумствовать [перед камерой], как подсказывала ей ее фантазия. Оператор с увлечением крутил ручку киноаппарата. Режиссер наблюдал в углу, молча, с восхищением...

*Итальянский писатель  
и драматург Роберто Бракко*

Франческа Бертини (настоящее имя — Элена Серачини Витьелло) родилась в городе Прато неподалеку от Флоренции (регион Тоскана) в 1892 году. Ее приемный отец был театральным реквизитором. С малых лет она играла в неаполитанской театральной группе Эдуардо Скар-

петты (известного комедиографа, отца Эдуардо, Пеппино и Титины из знаменитой итальянской династии Де Филиппо) под псевдонимами Франческина Фавати и Чеккина Бертини (уменьшительно-ласкательные имени «Франческа»).

В 1910 году, перебравшись в Рим, на студии *Film d'Arte Italiana* актриса сыграла в своем первом фильме «Трубадур», и ее карьера мгновенно взлетела вверх — за два года юная Бертини снялась примерно в двадцати кинокартинах в главных ролях («Саломея», «Франческа да Римини», «Ромео и Джульетта»). К 1915 году их было уже пятьдесят, и, сменив две киностудии, Бертини стала одной из самых известных кинозвезд не-



только в Италии, но и во многих странах мира, включая Российскую империю.

К работе в кино она подходила со всей серьезностью, и ее влияние на съемочный процесс все возрастало, что по тем временам было беспрецедентно для актрисы. Вскоре Бертини контролировала производство своих фильмов от и до: сама подбирала себе роли, редактировала сценарии, руководила постановкой и последующим прокатом. Говорят, была властна, капризна и взыскательна. Так, например, для каждой конкретной сцены фильма требовала новый туалет.

Бертини продолжала играть и вне съемок, сохраняя осанку, манеры, позы, туалеты своих героинь и в реальной жизни. «Экранная» Бертини была неотделима от «живой». Толпы женщин подражали ей. «Впервые в истории костюма актриса стала предметом для подражания у публики, необыкновенным символом успеха, представителем сентиментального и экзистенциального измерения, столь нереального и загадочного, что вызвало восхищение миллионов людей во все мире»<sup>1</sup>. Массовое помешательство на Бертини могло быть сопоставимо разве что с истерией вокруг американского идола Рудольфо Валентино.

Чаще всего снимаясь в салонных (буржуазно-психологических) драмах, которые и принесли ей небывалую славу, актриса, однако, смело обращалась и к другим жанрам. Так, в 1915 году вместе со знаменитой «Дамой с камелиями» (образчиком салонной драмы) вышла веристская драма «Ассунта Спино». А годом позже комедия «Моя малышка» (в дореволюционном прокате – «Институтка и кузен»).

С 1918 по 1921 год, несмотря на сложное послевоенное время, карьера и популярность звезды не пострадали. В то время среди людей искусства самые высокие гонорары были только у Карузо и у нее. Еще одним показателем всемирного признания стал контракт со студией *Fox*, пожелавшей переманить кинематографистку в Соединенные Штаты и пообещавшей ей баснословную сумму.

Однако Бертини внезапно приняла предложение от состоятельного швейцарского банкира и спешно вышла замуж, отвергнув пресловутый контракт с Америкой. Практически покинув кинематограф, она продолжала лишь изредка сниматься в фильмах режиссера Роберта Роберти (отца знаменитого Серджио Леоне).

На излете 1920-х дива решила полноценно вернуться в кино, но ни во Франции, ни

в Германии ей так и не удалось добиться и малой толики былой славы. Приход звука в кино окончательно подвел черту под карьерой актрисы, имевшей, как считается, слабый голос.

Фактически слава Франчески Бертини продлилась немногим более одиннадцати лет – с 1910 по 1921 год («остальное не в счет»<sup>2</sup>) – однако память о ней с годами не угасла. В 1982 году девяностолетняя Бертини стала героиней трехчасового документального фильма Джанфранко Мингоцци «Последняя дива». А всего за шесть лет до этого королева итальянского немого кино снялась (хоть и в небольшой роли) в эпической картине Бернардо Бертолуччи, сыграв свою финальную роль в фильме с очень правиль-

ным названием – «Двадцатый век», неотделимой частью которого она, бесспорно, стала.

Поводом для создания программы «Франческа Бертини – первая и последняя дива» послужило обнаружение в Госфильмофонде России «Трубадура» (1910) – ее дебютного фильма, до сих пор считавшегося утраченным. Вместе с находкой в программу вошел бесспорный шедевр итальянского немого кино «Ассунта Спино» (1915), а также два редких фрагмента из фильмов: «Моя малышка» (1916) и «Тоска» (1918). Фрагменты любезно предоставлены Болонской синематекой.

*Тамара Шведюк*

<sup>2</sup> «Остальное не в счет» – название автобиографии Франчески Бертини (Francesca Bertini, *Il resto non conta*, Pisa: Giardini, 1969).

<sup>1</sup> Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, Francesca Bertini 1892–1985, *Il resto non conta*, 1985, p. 9.





# ТРУБАДУР / IL TROVATORE

Италия, Film d'Arte Italiana, 1910 г., немой, ч/б, 437 м  
(копия ГФФ – 401 м, 17 к/с, DCP, 21 мин.), русские титры. ВЭ VI.1910 (Италия).

**Режиссер:** Луи Ганье

**Оператор:** Альберто Карта

**В ролях:** Франческа Бертини (Элеонора), Джемма Фарина (Азучена), Акиле Витти (граф ди Луна [граф де Люна в русской прокатной копии]), Альберто Вестри (трубадур Манрик).

*По одноименной драме Антонио Гутьерреса.*

*Старый граф ди Луна дарит каждому из своих детей по одинаковому медальону, чтобы они всегда могли узнать друг друга. Цыганка Азучена, мстя за смерть своей матери, похищает у старого графа одного из сыновей. Проходит пятнадцать лет. Трубадур Манрик, считающий себя сыном цыганки, едет на свидание к невесте Элеоноре. Молодой богатый граф ди Луна тоже добивается расположения девушки. Увидев поющего под окном Элеоноры Манрика, граф вызывает его на дуэль. Трубадур ранен. Элеонора, посчитав, что возлюбленный убит, удаляется в монастырь. Граф ди Луна задумывает похитить ее из монастыря, но вовремя предупрежденный Манрик успевает спасти возлюбленную. Чтобы отомстить сопернику, граф заключает в тюрьму Азучену. Манрик и Элеонора готовятся к свадьбе. Накануне бракосочетания трубадур узнает о том, что его мать в опасности. Спеша освободить ее, он попадает в руки графа, который бросает его в темницу. Элеонора, ценою обещания своей любви графу, получает свидание с возлюбленным в тюрьме и там принимает яд. Узнав о смерти девушки, граф приказывает убить соперника. Манрик казнен. Когда довольный граф склоняется над обезглавленным телом трубадура, то находит медальон, идентичный тому, что когда-то подарил ему отец. Потрясенный тем, что убил родного брата, граф ди Луна испускает дух.*

«Трубадур» (1910) считают первым полноценным фильмом восемнадцатилетней (по другим данным — двадцатидвухлетней) Франчески Бертини (участие в любительской постановке Сальваторе ди Джакомо «Богиня моря» 1908 года, о которой в мемуарах писала сама актриса, обычно оставляют за скобками, ввиду кустарности постановки).

«Трубадур» был создан на киностудии *Film d'Arte Italiana*, римском филиале французской компании *Le Film d'Art*. Эта компания была учреждена в Париже несколькими годами ранее для создания на ней высокохудожественных кинофильмов, в основу которых зачастую были положены литературные произведения либо исторические события, а к созданию фильмов привлекались люди искусства, в частности труппа театра *Comédie-Française*. *Le Film d'Art* изменила представление о кинематографе, до этого считавшемся исключительно ярмарочным зрелищем. Первым фильмом компании стало знаменитое «Убийство герцога Гиза» (1908), создание которого, по мнению французского историка кино Жоржа Садуля, стало поворотным моментом в истории кино. Отныне о нем говорили как об искусстве.

Художественными руководителями итальянского филиала компании стали талантливые местные кинематографисты Уго

Фалена и Джироламо Ло Савио. Именно Ло Савио, заметив юную Бертини в театре, пригласил ее сниматься в кино. Здесь, на студии *Film d'Arte Italiana*, в течение следующих двух лет актриса снялась приблизительно в двадцати картинах. И уже в «Трубадуре» ей досталась не только главная роль, но и свой персональный сверхкрупный план (что было большой редкостью, поскольку кинематографисты тех лет преимущественно работали с мизансценами и соответственно снимали на общих планах).

Итальянские критики разгромили фильм, неудовлетворительным посчитав буквально все: от мизансцен до актерской игры. Однако в дореволюционных журналах (фильм выходил в прокат в Российской империи) отзывы были более благоприятны.

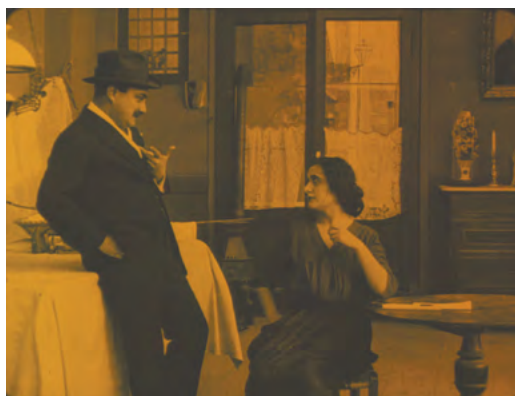
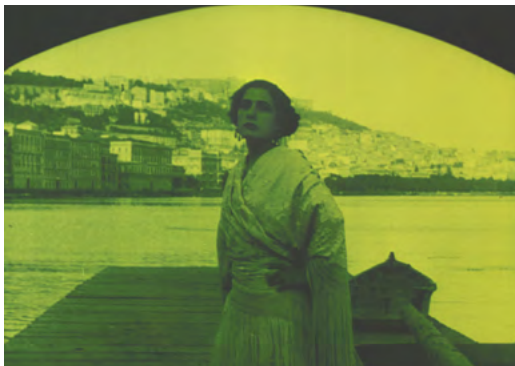
«Трубадур» до недавних пор считался утраченным. 35-мм черно-белый триацетатный позитив картины на двух катушках был обнаружен в Госфильмофонде. Фильм был опознан научным сотрудником Тamarой Шведюк среди фильмов из коллекции дореволюционного прокатчика Сергея Ивановича Осипова. Коллекция Осипова, переданная его детьми в конце шестидесятых годов, насчитывает порядка пятидесяти кинолент, многие из которых являются единственными в мире копиями ранних евро-

пейских фильмов. Кинокартины «Юдифь» (1909), «Торквато Тассо» (1909) и «Танцовщица Шивы» (1911), также принадлежащие этой коллекции, были отрестав-

рированы и представлены на I и II Московском международном фестивале архивных фильмов.

Тамара Шведюк





# АССУНТА СПИНА / ASSUNTA SPINA

Италия, Caesar-Film, 1915 г., немой, цв., 1690 м (копия ГФФ – 6 ч., 1320 м, 18 к/с, DCP, 64 мин.), итальянские титры. ВЭ 28.X.1915 (Италия).

**Авторы сценария:** Густаво Серена, Франческа Бертини

**Режиссеры:** Густаво Серена, Франческа Бертини (в титрах не указана)

**Оператор:** Альберто Карта

**В ролях:** Франческа Бертини (Ассунта Спино), Густаво Серена (Микеле Боккадифуоко), Карло Бенетти (Федерико Фунелли), Альберто Альбертини (Раффаэле), Антонио Круикки (отец Ассунты), Амелия Чиприани (Пеппина), Альберто Колло (полицейский).

*По одноименной пьесе Сальваторе Ди Джакомо.*

*Ассунта Спино («spina» в переводе с итальянского «шип») помолвлена с Микеле Боккадифуоко, но, когда его нет рядом, вынуждена отбиваться от настойчивого ухаживания Раффаэля. Отверженный Ассунтой, тот отправляет Микеле анонимное письмо, в котором высказывает сомнения в ее верности жениху. Однако Ассунта убеждает Микеле, что обвинения эти необоснованны. Раффаэле появляется на ее именинах, тем самым вызывая ревность Микеле. Девушка приглашает жениха на танец, он отказывается, тогда назло ему она идет танцевать с Раффаэлем. Ревность Микеле перерастает в гнев: он нападает на Ассунту на улице и ранит ее ножом. Микеле арестован. На суде девушка защищает возлюбленного, заявляя, что сама спровоцировала конфликт. Тем не менее приговор суда: два года тюремного заключения в городке Авеллино. Ассунта идет на встречу с секретарем суда Федерико Фунелли. Надеясь, что он поможет и Микеле оставят в тюрьме Неаполя, она соглашается стать его любовницей. Проходит время, Фунелли начинает тяготиться этими отношениями, но все же, хоть и неохотно, соглашается пойти на рождественский обед, который приходится на день освобождения Микеле из тюрьмы. Встретив бывшего жениха, Ассунта рассказывает ему правду. Микеле вне себя, он выходит на улицу, где натывается на приехавшего к Ассунте Федерико и убивает его, пырнув ножом. Подоспевшим полицейским Ассунта заявляет, что убийца – она.*

Сюжет «Ассунты Спины» принадлежит гениальному Сальваторе Ди Джакомо – итальянскому поэту, драматургу и журналисту. В 1888 году Ди Джакомо написал рассказ «Ассунта Спина», который был опубликован в сборнике «Роза Беллавита». В 1909 году – двадцать один год спустя – сам же автор адаптировал сюжет для театра. Ди Джакомо, будучи неаполитанцем, ежедневно наблюдал за жизнью самых скромных жилых кварталов города, а потом в своих произведениях описывал ее с исключительной достоверностью (так, например, его герои говорили на настоящем неаполитанском диалекте). Произведения писателя, повествующие о нравах и быте простолюдинов, относились к «веризму» (от итал. *vero* – истина, правда) – направлению в литературе и музыке, существовавшему в 1870–1880 годах в Италии, – однако не были лишены и определенного изящества авторского стиля.

Впервые экранизировать «Ассунту» Ди Джакомо задумал в 1914 году вместе с киностудией *Morgana* (как потом окажется – недолговечной), на которой в тот же год был снят своеобразный святой грааль итальянского немого кино – ныне утраченный фильм «Затерянные в темноте» (*Sperduti nel buio*). В итоге годом позже экранизацию спродюсировала компания *Caesar-Film* во

главе с Джузеппе Бараттоло. Последнему в конце 1914 – начале 1915 года удалось нанять в качестве режиссера и актера Густаво Серену, а также привлечь в кинокомпанию на тот момент уже главную диву Италии Франческу Бертини. И Серена, и Бертини выросли в Неаполе: Серена там родился, Бертини – провела свое детство (хоть и родилась в Тоскане). Некоторые источники утверждают, что Бертини прежде играла в этой пьесе Ди Джакомо в театре, только второстепенную роль.

Картина имела колоссальный успех у публики. Кроме того, трудно переоценить тот вклад, который «Ассунта Спина» внесла в развитие итальянского кино в целом: здесь впервые столь «реалистично» представлены персонажи, а также впервые (в таком масштабе) вместо декораций использованы реальные локации (съемки проходили во многих районах Неаполя).

Наконец, «Ассунта Спина» неразрывно связана с фигурой самой Бертини. Благодаря растущему успеху актрисы, компания *Caesar-Film* приняла и поддержала интерес актрисы к вопросам стратегии производства и проката фильма (не случайно в 1919 году Бертини создаст собственную кинокомпанию *Bertini-Film*, филиал *Caesar-Film*), позволив звезде на равных с режиссером

Густаво Сереной участвовать в постановке этой драмы. Так, Бертини придумала сцену, где Ассунта после нападения ревнивого жениха смотрится в зеркало. В произведениях Ди Джакомо этого эпизода не было.

Годы спустя Серена вспоминал: «И кто мог остановить ее? Бертини была настолько воодушевлена самим фактом исполнения роли Ассунты Спины, что превратилась в вулкан идей, инициатив и предложений. На идеальном

неаполитанском диалекте она организовывала, управляла, перемещала массовку, меняла точку съемки, ракурс камеры; и, если не была удовлетворена отснятой сценой, требовала пересъемки согласно собственным представлениям. [Мы все находились] в состоянии настоящей благодати»<sup>1</sup>.

*Федерико Стриули*

<sup>1</sup> Vittorio Martinelli, *Il Cinema Muto Italiano*, vol. XI, *I film della Grande Guerra*. 1915. *Prima parte*, 1992, p. 56.





Фотографии предоставлены Болонской синематекой.

## МОЯ МАЛЫШКА / MY LITTLE BABY

Италия, Caesar-Film, 1916 г., немой, цв., 1483 м (копия Болонской синематеки – фрагмент, 18 к/с, DCP, 10 мин.), голландские титры. ВЭ 31.V.1916 (Италия).

**Автор сценария:** Франческа Бертини [в титрах – Фрэнк Берт]

**Режиссер:** Джузеппе Де Лигуоро

**Оператор:** Альберто Карта

**В ролях:** Франческа Бертини (малышка), Камилло Де Ризо (гуляка), Карло Бенетти (несчастный бонвиван), Альфредо Де Антони (мэр).

Фильм предоставлен Болонской синематекой.

*Гуляка отказывается жениться на своей кузине, с которой не знаком, но которую считает провинциалкой. Однако влюбляется именно в нее после того, как встречает в облике дочери раджи.*

По сценарию самой Бертини (в титрах указана под незамысловатым псевдонимом Фрэнк Берт) и снятый известным итальянским режиссером Джузеппе Де Лигуоро (одним из соавторов знаменитого «Ада», 1911) фильм «Моя малышка» публикой был принят весьма радушно, однако отзывы критиков были полярными. Позже он был перевыпущен в прокат под названиями: «Взбесившаяся малышка», «Малышка», «Образцовая воспитанница».

Сегодня главная ценность фильма (судить приходится по тому, что от него осталось: сохранился лишь 10-минутный изрядно изношенный и подверженный

глубокому гидролизу фрагмент) – это игра Бертини в несвойственном ей комедийном жанре, да еще и в паре с популярным комиком Камилло Де Ризо.

Фильм был отреставрирован Болонской синематекой совместно с Немецкой кинематекой – Музеем кино и телевидения в лаборатории *L'Immagine Ritrovata* в 2019 году. Исходником для цифровой реставрации (осуществлена в разрешении 2К) послужил окрашенный нитропозитив, переданный в дар Болонской синематеке от немецкого киноархива.

*Тамара Шведюк*

# ТОСКА / TOSCA

Италия, Caesar-Film, 1918 г., немой, цв., 2105 м (копия Болонской синематеки – фрагмент, 18 к/с, DCP, 10 мин.), английские и испанские титры. ВЭ 18.II.1918 (Италия).

**Автор сценария:** Джузеппе Паоло Пакьеротти

**Режиссер:** Альфредо Де Антони

**Оператор:** Альберто Карта

**В ролях:** Франческа Бертини (Флория Тоска), Густаво Серена (Марио Каварадосси), Альфредо Де Антони (барон Вителлио Скарпия), Ольга Бенетти (маркиза Аттаванти), Луиджи Чиголи (пономарь), Франко Дженнаро (граф Анджелотти), Витторио Бьянки (Шарроне).



Фотография предоставлена Болонской синематекой.

Фильм предоставлен Болонской синематекой.

*По одноименной пьесе Викторьена Сарду.*

*Художник-патриот Марио Каварадосси арестован. Флория Тоска, влюбленная в Марио, в надежде спасти возлюбленного отдается начальнику полиции барону Скарпия. Но когда узнает, что жертва ее была бесполезна, поскольку коварный барон расправился с Каварадосси, убивает предателя, а затем бросается с вершины замка Сант-Анджело.*

Производство и прокат «Тоски» проходили в сложный для Италии исторический период – страна переживала переломный момент в Первой мировой войне. Настроения в обществе были весьма пессимистическими. Вкусы киноаудитории изменились: фильмы итальянских див все больше подвергались критике. Однако «Тоска», даже будучи образцовой салонной драмой (именно в этом жанре за Франческой Бертини закрепилось звание главной кинодивы страны), сделанная по лекалам предвоенного кинематографа, единогласно получила восторженные отзывы критиков и публики. Так, в журнале *La Tribuna* было напечатано следующее: «[Саре] Бернард хватило сил превратить столь романтическую героиню в создание с человеческим лицом. Было ли возможно такое же чудо в кинематографе? И какая артистка была способна на это? Конечно, только одна: Франческа Бертини. И у нее получилось <...>».

<sup>1</sup> Mario Consalvo, *La Tribuna*, 1918.

Если бы употребление этого прилагательного, даже злоупотребление им, после премьеры каждого фильма не останавливало бы нас, мы бы использовали одно-единственное слово: «Незабываема»!<sup>1</sup>.

На сегодняшний день полная копия «Тоски» не сохранилась. Один из уцелевших фрагментов – финал картины – принадлежит Архиву кино и телевидения Калифорнийского университета Лос-Анджелеса. Именно этот 35-мм вирированный и тонированный нитратный позитив послужил исходником для цифровой реставрации, которая была осуществлена Болонской синематекой в лаборатории *L'Immagine Ritrovata* в 2018 году (по случаю столетия фильма).

«Тоска» выходила в советский прокат в 1924 году, что подтверждает сохранившаяся в коллекции Госфильмофонда афиша к фильму.

*Тамара Шведюк*



## Куратор программы:

Светлана Мелентьева, научный сотрудник  
Госфильмофонда России

# ДЕБЮТЫ

«Дебют» – это феномен, не имеющий прецедентов.

Это лучшее объединение, которое мне приходилось видеть.

Новое, неожиданное, деловое.

*Виктор Мережко, член худсовета объединения «Дебют»*

Экспериментальное молодежное творческое объединение «Дебют», созданное в 1977 году на киностудии «Мосфильм», уникально – объектом внимания в «Дебюте» в первую очередь был начинающий режиссер, а не коммерческий успех фильма. Перед студией стояла задача раскрыть творческий потенциал молодого режиссера и при высокой оценке его работы дать путевку в «большое» кино. Это было важно, так как выпускников кинематографических вузов с неохотой брали на крупные студии, а если

принимали, то, как правило, в качестве вторых режиссеров. Ведь свидетельство успешности любой киностудии – это прокатный успех ее фильмов. Производство полнометражного фильма требует немало денег, а начинающий режиссер, еще недостаточно знакомый со съемочным процессом, из-за отсутствия опыта мог допустить производственный брак, что вылилось бы в большие финансовые потери для студии.

Член худсовета «Дебюта» кинорежиссер Василий Ордынский говорил о структуре нового объединения: «Подобного института нет нигде в мире. Мне приходилось рассказывать о “Дебюте” за границей, в частности кинематографистам Финляндии и Югославии. Все приходило к заключению, что структура “Дебюта”, как она задумана, идеальна для формирования и выявления молодого художника.



Мои собеседники чрезвычайно жалели, что у них подобную студию организовать трудно, точнее – невозможно»<sup>1</sup>. В объединении начинающим режиссерам предоставлялась возможность самостоятельно создать свой первый короткометражный фильм. Свои кинодебюты снимали выпускники Высших курсов сценаристов и режиссеров, кинофакультетов отдельных творческих вузов, выполняли дипломные работы студенты выпускного курса ВГИКа. Один из дипломников режиссерского факультета ВГИКа (1979 год, мастерская Игоря Таланкина) Александр Панкратов вспоминал о своем опыте на студии: «“Дебют”, несомненно, способствовал моему режиссерскому становлению. Он дал возможность “принюхаться” к производству при творческой свободе и отсутствии давления на меня производственного плана. Поэтому, думаю, “Дебют” – это более точная, чем во время учебы, оценка возможностей режиссера. Он нужен не только затем, чтобы руководство могло еще раз проверить контингент. Он необходим и испытуемым»<sup>2</sup>.

Дебютантов вели в их работе на студии опытные кинематографисты Виктор Мережко, Глеб Панфилов, Валентин Черных, Эдуард

Володарский, Игорь Таланкин и другие. Они передавали свой опыт, делились секретами организации съемок, подсказывали интересные кинематографические приемы. Это, безусловно, помогало молодым режиссерам, придавало им уверенность в работе. К тому же они пользовались определенной свободой, могли принять советы мастеров кино, а могли и настоять на своем режиссерском решении и нести при этом полную ответственность за результат.

Например, у Игоря Минаева, снявшего по сценарию Эдуарда Володарского короткометражный фильм «Серебряная даль» (1979), художественным руководителем был Андрон Кончаловский: «Кончаловский посмотрел "Серебряную даль", сказал, что это кино, с которым мы можем получить очень много. Мне было 24 года, я вообще не понимал, что это значит. Хотел поскорее с ним закончить, как Кончаловский вдруг сказал, что если бы по фильму еще немного прошла рука мастера, то все было бы нам гарантировано. Я ответил, что спасибо, не нужно там еще руки мастера, где надо она уже прошла. "Ах так?"»<sup>3</sup>. По сути, молодой режиссер был прав, от-

стаивая свое авторское решение, но его ответ показался слишком дерзким и вызвал чудовищный скандал на студии. Фильм критиковали все. «В конце концов директор объединения сказал обо мне: "Это – неуправляемый снаряд, который летит куда хочет. И надо его остановить". Я вернулся в Одессу с "волчьим билетом". <...> Тогда я не знал, что делать. Но в молодости ты думаешь, что вот сейчас плохо-плохо, но не может же так быть всегда. Мы дружно пытались найти, кто бы за меня заступился. В итоге письмо подписал Сергей Бондарчук, мол, хватит топтаться, дайте молодому режиссеру работать»<sup>4</sup>. Минаева приняли на Одесскую киностудию в качестве режиссера, он снял два фильма, затем переехал во Францию, стал работать там. А его короткометражка «Серебряная даль» бережно хранится, как и множество других отечественных фильмов, в хранилище Госфильмофонда.

Часто у дебютантов снимались популярные актеры: Сергей Шакуров, Альберт Филозов, Георгий Бурков, Галина Польских, Владимир Заманский, Виктор Проскурин, Донатас Банионис, Вия Артмане, Татьяна Пельтцер.

Несомненно, это вызывало интерес зрителей к тем фильмам студии, которые в результате были выпущены на экраны. Но, к сожалению, выпущено было не так много – не все дебютанты успешно проходили строгий суд худсовета, к тому же существовали реальные сложности проката короткометражных фильмов. Чтобы вывести лучшие работы студийцев на большой экран, в 1980–1983 гг. были составлены пять киносборников «Молодость». После 1983 года выпуск сборников был прекращен, хотя сама студия продолжала работать и было создано немало интересных фильмов.

В 1970-е годы и в самом начале 1980-х, в застойную эпоху, идеологическая составляющая искусства ослабевает. Герои фильмов все чаще обращали взгляд «внутрь себя»: им стали важны личные переживания, взаимодействие с окружающими, поиск своего места в жизни. На первое место нередко выходит быт и отношения с близкими – родственниками, друзьями, коллегами. И авторам такие, «неуникальные», герои были интересны – это их современники, простые советские граждане со

<sup>1</sup> Представляем молодых. Выпуск 5. М.: Всесоюзное объединение «Союзинформкино» Госкино СССР, 1981. С. 59.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Минаев И. Голубое платье. История одного фильма ОМКФ. Записала

Шейкина Н. Одесса, 2016. <https://infoprostorodessa.wordpress.com/2016/07/28/%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%83%D0%B1%D0%BE%D0%B5-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B5-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC%D0%B0/>

<sup>4</sup> Там же.



своей нормальной жизнью: у них есть семья, друзья, работа и дом. Действие многих короткометражных фильмов «Дебюта» тоже проходит в личном пространстве человека, наполненном живыми эмоциями, бытовыми подробностями и вроде бы «несущественными» жизненными конфликтами. Да, эти фильмы не совершили переворота в киноязыке, но они ценны как свидетельство того времени, запечатлевшее его «образ», атмосферу.

С развалом СССР ЭМТО «Дебют» прекратило свое существование. Последние фильмы студии датированы 1990 годом<sup>5</sup>. В 2002 году была создана новая самостоятельная организация «Кинокомпания "Дебют"», которая явилась наследницей и естественным «продолжением» Экспериментального молодежного творческого объединения «Дебют». Ее директор – один из режиссеров первого «Дебюта» Борис Токарев, решивший продолжать традиции ЭМТО.

В Госфильмофонде хранится более 200 фильмов, снятых в ЭМТО «Дебют», восемь из них представлены на III Московском международном фестивале архивных фильмов в трех программах:

– «Осторожно, дети!»

Дети – лакмусовая бумаж-

ка, «проверяющая» поведение взрослых. Честны ли они? Справедливы? Часто взрослые не задумываются, какие глубокие психологические травмы они наносят своим детям, и не понимают, почему те становятся неуправляемыми или замыкаются в себе («Ангел мой», реж. Борис Токарев; «Парамон и Аполлинария», реж. Евгений (Владимирович) Радкевич; «Неизвестная», реж. Владимир Кучинский).

– «Деревенская любовь»

Ее невозможно утаить от односельчан, связанных между собой родством или давним соседством. Она проникает в их души, заставляя сопереживать, а порой и принимать участие в отношениях влюбленных. Деревенская любовь – это эмоции наружу, искрометный юмор, но и глубокие переживания, когда может случиться так, что до трагедии один шаг, одно неосторожно сказанное слово («Багряная трава», реж. Владимир Колос; «Колька-опера», реж. Георгий Мыльников; «На слезы Лауры», реж. Валерий Апананский).

– «Крейзи»

Душа людей с тонкой психикой очень уязвима. Они непонятны окружающим, их часто считают ненормальными, умышленными, крейзи! И обычные люди порой беспощадно поль-

зуются доверчивостью чувствительных людей, ломая их судьбы, а то и ставя под угрозу саму их жизнь («Катафалк», реж. Валерий

Тодоровский; «Крейзи», реж. Сергей Газаров).

Светлана Мелентьева



<sup>5</sup> Амбарцумян Г. «Мосфильм». История и фильмы. М.: Проспект, 2022.

# ПАРАМОН И АПОЛЛИНАРИЯ

СССР, «Мосфильм», Экспериментальное молодежное творческое объединение при участии Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1981 г., цв., 3 ч., 817,3 м, 30 мин. На экран не выходил.

**Автор сценария:** Анатолий Гребнев

**Режиссер:** Евгений В. Радкевич

**Оператор:** Михаил Роговой

**Художник:** Феликс Ростоцкий

**Композитор:** Александр Кулыгин

**Звукооператор:** Станислав Гурин

**В ролях:** Андрей Кузин (Парамон), Любовь Соколова (Аполлинария), Валентин Печников (дед Володя), Вадим Захарченко (Николай Павлович), Мария Яковлева (Катя) и др.



*По мотивам одноименного рассказа Дины Калиновской.*

*Шестилетний Парамон живет в поселке с родителями и сестрой Катькой, старшеклассницей. Он очень любит общаться с деревенскими стариками. Рано утром мальчик прибегает к пожилой кружевнице Аполлинарии и замечает, что она надела на голову праздничный платок. Бабушка признается, что к ней приходили сваты от Николая, бывшего мужа. Парамон, на все имеющий собственное мнение, напоминает, что Николай – алкаш, бросивший ее с малыши детьми. Он 30 лет не появлялся и не помогал ей. Мальчик знает это из разговоров взрослых и ставит бабушке условие: «Или я, или он!» Однажды Парамон, гуляя, слышит, как Николай Павлович просит у деда Володи совет, как убедить Аполлинарию поверить ему и снова пойти за него замуж. Дед идет к Аполлинарии просить ее принять назад раскаявшегося мужа. Вечером Парамон, дождавшись, чтобы домашние заснули, выбирается из дома и спешит к Аполлинарии. Там шумят-пируют гости. Женщина смотрит в раскрытое окно и видит мальчика в слезах, стоящего поодаль. Она зовет его, но ребенок убегает к озеру и там плачет – для него выбор Аполлинарии настоящее предательство.*

Советская деревня 1970-х для режиссеров 1970–1980-х – еще один прекрасный повод уйти в эскапизм, спрятаться от давящего социума, всерьез осмыслить который весьма опасно. Стремление к эскапизму являет собой и живописное направление в кинематографе – с его тягой к особой изысканности кадра, да и вообще к утонченному лиризму.

Деревня в те годы живет хорошо как никогда, она идеальный микрокосм для погружения в приятно-гармонический элизим. Свой фильм Евгений Радкевич выстраивает в первую очередь как лирическую новеллу, работает над киноязыком, и неспроста – он прекрасно осознает очевидную «нехватку» как драматического начала, так и непосредственно драматургического. Новелла тяготеет к бессюжетности и бесконфликтности, так получите то самое лирическое состояние, по-

лучите Чистое Кино без каких-либо примесей.

Хотя социум все равно дает о себе знать. По ходу повествования авторы уловили некий новый пласт деревенской жизни: все колхозники, за исключением пожилой Аполлинарии, выбирают здесь не сельский, а исключительно городской принцип существования – даже простонародные словечки в устах Парамона, которых он нахватался у своей пожилой приятельницы, вызывают у них сугубое раздражение. Здесь все не просто озабочены мечтой о городе, а имеют именно городское среднестатическое сознание. Деревня для них только место обитания, корнями они уже с ней не связаны. Эта внутренняя линия фильма служит любопытным концептуальным дополнением к изящно рассказанной истории.

*Александр Шпагин*





# АНГЕЛ МОЙ

СССР, «Мосфильм», Экспериментальное молодежное творческое объединение, 1980 г., цв., 3 ч., 767,7 м, 28 мин. ВЭ 26.I.1981 (в составе киноальманаха «Молодость», первый выпуск).

**Автор сценария:** Елена Райская

**Режиссер:** Борис Токарев

**Оператор:** Генри Абрамян

**Художник:** Ирина Шляпникова

**Композитор:** Александр Беляев

**Звукооператор:** Арнольд Шаргородский

**В ролях:** Мила Семенихина (Маша), Александр Пороховщиков (отец), Людмила Гладунко (Жанна Васильевна), Татьяна Конюхова (мама), Spartak Мишулин (актер), Дима Коршиков (мальчик), Т. Друзь (Наташа) и др.

*Маша – папина дочь. Она восхищается отцом и беспредельно ему верит, мама даже считает, что в дерзком поведении Маши виноват именно он, балуя дочку и многое ей позволяя. У папы есть присказка, которую Маша всегда с удовольствием подхватывает: «Все лишь бредни, шерри-бренди, ангел мой!» На детском спектакле к Маше подходит актер, играющий Карлсона, и просит спрятать его от фрекен Бок. Нахмурившись, девочка отвечает отказом и выходит в фойе. Там знакомится с сотрудницей театра театроведом Жанной Васильевной, затем к ним присоединяется отец Маши. Спустя несколько дней Маша на улице встречается отца вместе с Жанной и дома заводит с ним разговор о его отношениях с новой знакомой. Мужчина признается, что собирается жить с Жанной, но заверяет дочку, что ее он не бросает. После ухода отца Маша, считая, что расставание родителей – временное явление, начинает третировать его любовницу, пишет на стене возле ее квартиры: «Жанна очень кровожадна»; грубит в ответ на приглашение хозяйки зайти к ней. Но постепенно девочка смиряется с ситуацией и перестает вмешиваться в жизнь взрослых, только наблюдает. Однажды, стоя у дома Жанны Васильевны, Маша видит, как подъезжает скорая помощь, женщину увозят. Дома хлопчет принарядившаяся мама. Отец встречает дочь как ни в чем не бывало и объявляет, что теперь снова будет жить с ними. Маша, заплакав, отворачивается, не в силах принять предательство отца.*

В 1975-м Илья Авербах задает советскому кино новый вектор: постижение неразрешимости простой бытовой истории, бытовой драмы. Начиная с этого фильма так называемое морально-этическое направление выходит на иную орбиту: из нравоучительного оно постепенно мутирует в драматическое, если не трагическое – частные истории обретают форму замкнутого круга, а экранная интонация становится тревожно-саднящей. К началу 1980-х подобный подход встречается все чаще – «Последний побег» (1980), «Жена ушла» (1979), «За стеклянной дверью»

(1978), «Блюз под дождем» (1982), «Оглянись» (1983), в том числе и короткометражка Бориса Токарева «Ангел мой». Над частной семейной историей, рассказанной в фильме, висит ощущение тотальной катастрофичности – когда люди понимают друг друга и даже готовы войти в диалог со своими близкими, но изменить ситуацию не в состоянии, ибо у каждого из них своя правда, а значит, и своя логика существования. И посреди этого оказывается героиня фильма, одиннадцатилетняя девочка, впервые постигающая ту самую неразрешимую сложность жизни.



В 1960-е экзистенциальное направление развивалось не на семейно-бытовом, а скорее на социальном фоне, где быт играл подчиненную функцию. В 1980-е всеобщее, давящее ощущение катастрофичности переходит и на микроуровень – в самую суть человеческих отношений. Кинематограф тех лет, как и вообще все советское искусство, да и самый взгляд на действительность, постепенно лишается иллюзий.

Но в эту историю режиссер вводит еще и метафизический пласт, отсылающий к жанру притчи. С ним связана вся японская линия в фильме – легенда о бедняке, у которого сбылась главная

мечта жизни, в итоге оказавшаяся ему абсолютно не нужной. Таким образом, авторы проявляют глубокий смысл фильма: мы не знаем того, чего по-настоящему хотим, а отсюда и наши ошибки, и наши заблуждения, и те самые «морально-этические» промахи, суть которых когда-то была так ясна, так очевидна советским авторам. Теперь же мир оказался в ступоре: мы толком не понимаем ни себя, ни друг друга, и кто тут прав, никому не ясно, и «никто ни в чем не виноват».

*Александр Шагин*





# НЕИЗВЕСТНАЯ

СССР, «Мосфильм», Экспериментальное молодежное творческое объединение, 1988 г., цв., 4 ч., 904,1 м, 33 мин. На экран не выходил.

**Автор сценария:** Владимир Гуркин

**Режиссер:** Владимир Кучинский

**Оператор:** Юрий Невский

**Художник:** Владимир Филиппов

**Композитор:** Алексей Захаров

**Звукооператор:** Альберт Авраменко

**В ролях:** Лиза Новодворская (Марька), Татьяна Кравченко (мать), Галина Стаханова (бабушка), Сергей Гармаш (Петр), Алеша Хамакин (Вовка), Саша Белозеров (Костя), Галина Петрова (жена Петра), Наталья Захарова (соседка) и др.

*По мотивам рассказа Валентины Сидоренко «Марька».*

*В поселке при железной дороге живут бабушка, ее дочь вдова Раиса и шестилетняя внучка Марька. После работы Раиса прихорашивается, ожидая своего женатого любовника Петра. Бабушка упрекает дочь, что она не заботится о Марьке и стыд потеряла, принимая чужого мужика в доме. Однажды, бродя с соседскими мальчишками по окрестностям, Марька находит на складе с макулатурой старую книгу, в ней среди иллюстраций – картина Крамского «Неизвестная». Девчонка, зачарованная красотой изображенной дамы, уносит книгу домой. Поздней осенью Марька, ступив на непрочный лед озера, погружается в воду. Мальчишки сообщают Раисе о случившемся. Женщина бросается спасать дочь. У озера она видит Марьку в мокрой шубейке, стоящую на берегу и крепко прижимающую к себе книгу с «Неизвестной». Дома девочку отогревают и укладывают в постель. За столом взрослые отмечают ее спасение. Раиса плачет, и мать впервые сочувствует ей. Навестить Марьку приезжает Петр и дарит ей новенький портфель. Девчонка бросает подарок на пол и заявляет мужчине: «Уходи отсюда!» Рая бьет дочь, посмеившую так себя вести. Бабушка вступает за внучку, разгорается скандал. Петр пытается успокоить женщин. Марька прячется под одеяло в обнимку с книгой.*

«Неизвестная» – это ярко выраженная «чернуха».

1988-й, год ее создания, «чернухой» переполнен. За ней встает состояние горького российского похмелья с неизбывным чувством вины: что же это мы наделали, как плохо мы живем и доколе это будет продолжаться?!

Подобное отрезвление, конечно, было неизбежно. Да, наверно, и необходимо. В 1960-е люди открывали Бога, в 1970-е познавали самих себя, в 1980-е же, пройдя сквозь ощущение духовного и социального тупика, бросились открывать Дьявола. Само движение к нему, Князю Тьмы, было

небесполезным, ибо советский киноэкран начал являть собою то самое зеркало, на которое неча пенять, ведь ряха была воистину крива. Что ж делать – дожили. А зеркало сие было отнюдь не кривым, а самым что ни на есть прямым, наичестнейшим.

Дьявола было открывать легче, чем Бога, – достаточно было съездить в любую российскую глубинку. Картины те еще. Их необязательно было анализировать – они и сами по себе были столь, мягко говоря, живописны, что оставалось их только фиксировать. Но чистая фиксация быстро исчерпала себя, начала раздражать



своей предельной безыскусностью – а значит, и безыскусственностью.

Фильм «Неизвестная» выделялся на этом фоне тем, что снят был кинематографически – с художественным наполнением, с любопытными визуальными ходами (неслучайно вместе с фильмом Евгения Цымбала «Защитник Седов» он в 1988 году получил Гран-при фестиваля «Молодость»).

Было очевидно, что к нам в кино пришел настоящий режиссер. Что Владимир Кучинский и доказал своими последующими работами – «Любовью с привилегиями» (1989) и особенно «Хороводом» (1994).

«Хоровод» по сценарию Владимира Гуркина тоже был весьма «чернушен». Но это уже была

«чернуха» иного ряда – в основе ее лежала не фиксация безобразий, а метафизическая поверка Дьяволом прекрасного времени 1960-х, когда все открывали Бога. В «Неизвестной» авторы вспомнили, что на свете имела место быть не только прекрасная Москва, по которой шли за солнцем одухотворенные человеки, но и та самая российская глубинка, где простому народу тоже была дана Свобода, и к ней он оказался абсолютно не готов. И фильм стал для авторов своего рода стартовой площадкой в постижении периферийного русского пространства, куда более «заряженного» на Дьявола, чем пространство города.

*Александр Шпагин*





# КОЛЬКА-ОПЕРА

СССР, «Мосфильм», Экспериментальное молодежное творческое объединение, 1978 г., цв., 3 ч., 828,6 м, 30 мин. ВЭ 26.I.1981 (в составе киноальманаха «Молодость», выпуск первый).

**Автор сценария:** Виктор Мережко

**Режиссер:** Георгий Мильников

**Оператор:** Михаил Биц

**Художник:** Юрий Кладиенко

**Композитор:** Сергей Томин

**Звукооператор:** Юрий Рабинович

**В ролях:** Георгий Бурков (Колька), Галина Польских (Ольга), Александр Павлов (Петр Пулебякин), Ирина Мурзаева (Пузырева, «Оглобля», соседка Кольки), Мария Виноградова (хозяйка дома, где живет милиционер Пулебякин), Александр Вигдоров (сосед Кольки), Валентина Хмара (соседка Кольки).

*Николай любит слушать оперы и не упускает случая купить новую пластинку, за что его прозвали в деревне Колька-опера. Однажды, вернувшись с работы, Колька находит в комнате совместное с женой фото с надписью: «Не жди меня больше, прощай». Парень в отчаянии бьет посуду, при этом ранит руку. В крайне возбужденном состоянии он разыгрывает сцену убийства неверной: «Умри же здесь!» Соседка слышит возгласы и решает, что Колька убил жену. Она собирает селян, «убийцу» ведут к местному милиционеру Петру Пулебякину. В это время Ольга в доме Петра разбирает свой чемодан. То, что жена его друга сбежала к нему, и радует, и беспокоит мужчину. Сельчане приводят Кольку к милиционеру, Пулебякин приказывает всем разойтись и ведет друга в дом. Ольга едва успевает спрятаться. Петр просит Кольку рассказать, кого тот «укокошил». Николай отмахивается – никого он не убивал, и требует от милиционера найти Ольгу, ведь лучше ее никого на свете нет. Пулебякин предлагает другу успокоиться, вместе пойти к нему домой, посмотреть, что там он натворил. Подойдя к дому, они слышат звуки оперы, что удивляет обоих. В доме на проигрывателе пластинка, а Ольга собирает с пола осколки посуды. Петр с облегчением переводит дух.*

Фильм «Колька-опера» был задуман в жанре, характерном для советского кинематографа конца 1970-х, – деревенской трагикомедии. Здесь пальма первенства принадлежала одному из лучших кинодраматургов десятилетия – Виктору Мережко. Все сюжеты его сценариев строились по одному принципу: самобытный герой (а чаще даже героиня) пытается вырваться из привычного круга жизни и совершить какой-то неожиданный поступок, долженствующий вывести его на принципиально иной круг. Да только ничего не получается и всегда приходится возвращаться к род-

ным пенатам – здесь твоя родина, сынок, и ничего-то у тебя кроме нее никогда не будет. Но печаль автора непременно светла, интонация немного утешительна, а сами фильмы пронизаны юмором.

Таковым мог получиться и этот фильм. Но он вышел несколько иным. Режиссер Георгий Мылник добавил слегка фарсовые, чуть гротесковые нотки и создал лихой деревенский водевиль, где, судя по всему, каждый из героев прекрасно догадывается, что происходит на самом деле, и водит другого за нос. Своего рода игра, лукавый хоровод, в ко-

тором важнее всего, кто кого перехитрит.

Подобный подход принципиально отличает эту ленту от других, поставленных по сценариям Мережко, и также выделяет ее среди фильмов тех лет, ибо советские герои, да еще и деревенские, особой хитростью не отличались – что думали, то и говорили. И уж тем более им была чужда утонченно выстроенная психологическая стратегия. А тут вот на тебе – вроде все простодушные, а какие хитрованы!

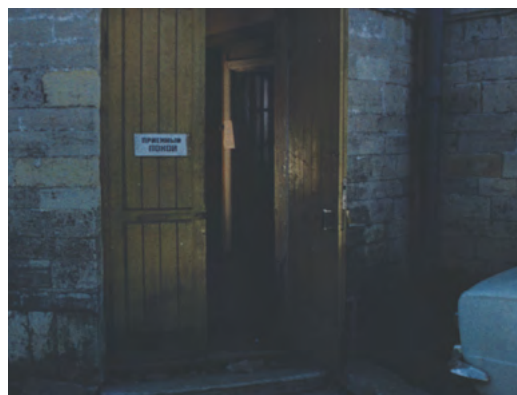
К сожалению, этот яркий дебют Георгия Мылникова станет единственной его удачной игро-

вой лентой, ибо в первой полнометражной картине («Отставной козы барабанщик»), поставленной опять-таки по сценарию Мережко, он уйдет не только от авторской интонации, но и сюжет изменит. Увы, на пользу фильму это не пойдет – он выйдет на экран третьей категорией. В дальнейшем Мылников снова уйдет в документалистику.

*Александр Шпагин*







# НА СЛЕЗЫ ЛАУРЫ

СССР, «Мосфильм», Экспериментальное молодежное творческое объединение при участии к/с «Ленфильм», 1979 г., цв., 3 ч., 846 м, 31 мин.  
На экран не выходил.

**Автор сценария:** Валерий Приемыхов

**Режиссер:** Валерий Апананский

**Оператор:** Владимир Иванов

**Художник:** Владимир Светозаров

**Композитор:** Георгий Портнов

**Звукооператор:** Ирина Черняховская

**В ролях:** Андрей Толубеев (Семен Пенкин), Ирина Резникова (Настя Кругликова), Николай Караченцов (Олег Антохин), Лидия Сухаревская (Авдотья Поденкина), Рита Сергеечева (Люся Мячина) и др.

*Молодой деревенский почтальон Семен Пенкин любит поэзию и сам тоже сочиняет стихи. Со школьной поры влюбленный в Настю Кругликову, он посвятил ей уже 29 своих лирических стихотворений и продолжает писать, беря пример с Петрарки, написавшего 366 сонетов в честь своей возлюбленной Лауры. Однажды по просьбе деревенских ребят Пенкин экспромтом сочиняет стишок про рыбу. Школьница Люся Мячина решает, что почтальон написал о браконьере Олеге Антохине. По деревне разносится слух, что Семен донес на Олега местному милиционеру. Антохин – кино-механик в клубе, любитель выпить и похулиганить. Он живет с Настей, но жениться на ней не собирается. Девушка, привязанная к Олегу, считает Семена «чокнутым», а Олег заявляет, что над Семеном из-за его ухаживаний смеется весь поселок. К Антохину приходит участковый с проверкой. Настя просит Семена сказать участковому, что он оговорил Олега по глупости. Семен обещает это сделать и вечером ищет соперника, чтобы объясниться с ним. Но пьяный Антохин толкает почтальона так, что тот сильно ударяется головой о стену. Его привозят в больницу без сознания. Олег нервничает и просит Настю пойти к почтальону, приласкать и убедить не говорить правду о том, что произошло, обещая за это жениться на ней. Семен рад приходу Насте, но силы его покидают, и он умирает. Настя в отчаянии выбегает на улицу. Олег, одолеваемый страхом, врывается в комнату Семена, и только увидев среди книг портрет юной Насте, понимает непоправимость содеянного.*

Скромный дебют Валерия Апананского погружает в мир советской деревни, открывающей нам при этом героев отнюдь не деревенских по своей ментальности. Один – идеалист, поэт, романтик, другой – весельчак, жуир, первый парень на селе, а по сути, человек с вообще не проявленным сознанием. Оба они влюблены в одну женщину, и в итоге жуир романтика убивает. Убивает случайно, в ходе разборки – вовсе не желая его смерти. Но трагедия эта приводит нашего «крепкого мужика» если не к духовному прозрению, то к абсолютному шоку – что неудивительно.

Авторы поднимают новую тему в отечественном кинематографе 1970–1980-х – заявляя об опасности отсутствия мировоззрения в человеке. Душевная пустота легко может привести к трагедии, более того, она несет ее в зародыше.

В фильме явственная полемика с концепцией изображения деревни как патриархального рая, активно воплощаемой на экране в те годы. И здесь фильм Апананского протягивает руку сквозь годы более позднему направлению – «чернухе». Та будет обрисовывать мир исключительно в негативных коннотациях, здесь

же еще сохраняется определенный баланс. Да, романтическому сознанию пока есть место в этой жизни, но по итогу оно проигрывает, будучи сметенным окружающей злобой. И более – той самой Великой Пустотой, в которую по-

гружается советский мир, уже не могущий найти себе никаких точек опоры – ни идеологических, ни религиозных.

*Александр Шпагин*







# БАГРЯНАЯ ТРАВА

СССР, «Мосфильм», Экспериментальное молодежное творческое объединение при участии киностудии «Беларусьфильм», 1982 г., цв., 3 ч., 821,9 м, 30 мин. На экран не выходил.

**Автор сценария:** Алексей Дударев

**Режиссер:** Владимир Колос

**Оператор:** Валентин Швецов

**Художник:** Георгий Семенов

**Композитор:** Олег Залетнев

**Звукооператор:** Сендер Шухман

**В ролях:** Татьяна Аникина (Волька), Анатолий Рудаков (Петр), Геннадий Гарбух (Чепик), Татьяна Мархель (Чепиха) и др.

*По рассказу Адольфа Вороновича «Жили-были».*

*Живет в деревне мастер на все руки Чепик с женой Аленой Чепихой. Сделав однажды резную люльку, он безуспешно пытается ее продать – в деревне нет младенцев. Старик предлагает колыбель молодой соседке Вольке, «девке на выданье». Но она выбрасывает колыбельку из хаты. Когда девушка отказывает очередным сватам, Чепик, чтобы вразумить ее, так увлеченно рассказывает о преимуществах супружеской жизни, что Волька, посчитав, что старик сам хочет поухаживать за ней, надевает ему чугун на голову. Чепиха стыдит соседку, поддерживая мужа, хватит, мол, женихов перебирать. Волька в слезы: не перебирает она, а душа ее лежит к разведенному сельчанину Петру. Чепиха, успокаивая девушку, рассказывает, как много лет назад сама приворожила своего Чепика настойкой багряной травы, и советует поступить так же. Волька дает женщине для заговора бутылку вина, а Чепиха в свою очередь перерезает провод утюга в доме девушки: пусть Петр починит. Отремонтировав утюг, Петр остается у Вольки на обед, а заговоренное вино случайно выпивает Чепик. Проходит время. Чепиха видит Петра и Вольку, сидящих в обнимку на скамейке возле дома. Неугомонный старик опять что-то мастерит, а в люльке под окном соседнего дома устроился снеговик.*

В начале 1980-х в советском кино (а также и в литературе, и в театральной драматургии) появляется направление, на которое многие предпочли не обращать внимания. Меж тем оно активно разрасталось и укреплялось, наращивая мускулы и обретая успех. Назовем его «новой пасторальностью», тем более что никаких иных названий у него отродясь и не было. Произведения на сельскую тему, созданные в жанре лирической комедии, воплощали предельно позитивный взгляд на жизнь. Иными словами, жить, как говорится, хорошо, а хорошо жить еще лучше в советской деревне.

Самое интересное, что, в общем, так оно и было, ибо лучше, чем в 1980-е, советская деревня не жила никогда. При этом все равно она активно пустела, ибо сельское население со страшной силой убегало в город. А посему власть его ублажала и пестовала – только не убегай.

Впервые этот «пасторальный» жанр привнес в кино Сергей Никоненко в фильмах «Петрухина фамилия» (1971) и «Цыганское счастье» (1981) (обратим внимание на легкий сарказм названия второго фильма). А в 1980-е этот жанр со всем скарбом переместился в Белоруссию – на его основе выросли творческие био-

графии таких драматургов, как Алексей Дударев, Анатолий Кудрявцев, Евгений Будинас.

Постоянная белорусская прописка в данном случае не удивляла – Белоруссия тех лет по самой своей природе была и более советской, и более колхозной, и более пасторальной, нежели Россия.

Итак, «доброе сельское кино» начала 1980-х в жанре умиротворенной лирической комедии. Вскоре оно «дойдет» до своего пика («Белые Росы» Игоря Добролюбова (1983) – фильм, снискавший огромный зрительский успех), а пока – новелла режиссера Владимира Колоса, снятая по сценарию того же Алексея Дударева, лидера и главного апологета вышеупомянутого направления. Направления абсолютно органичного, чутко отразившего

новую тенденцию в советском обществе 1980-х, – творческая элита жировала и ненавидела, средний класс тосковал и томился в очередях, а народ – и особенно деревенский – внезапно начал безмятежно процветать.

Владимир Колос точно передает в фильме стиль драматурга – да и сложно было его не уловить, уж больно он внушителен в своей абсолютной органике. В будущем, отчасти став пленником стиля, Колос попытается вывести его в драму в фильме «Деревья на асфальте» (1984) и потерпит неудачу, чтобы впоследствии снять уже не просто драму, а мощную военно-пацифистскую притчу «Одна ночь» (1990). Но это будет уже совсем другая история.

*Александр Шагин*







# КРЕЙЗИ

СССР, «Мосфильм», Экспериментальное молодежное творческое объединение, 1989 г., цв., 3 ч., 678 м, 25 мин. На экран не выходил.

**Авторы сценария:** Сергей Бодров, Гаяне Оганисян

**Режиссер:** Сергей Газаров

**Операторы:** Николай Шестинцев, Валерий Шувалов

**Художник:** Александр Боровский

**Композитор:** Александр Айзенштадт

**Звукооператор:** Вячеслав Карасев

**В ролях:** Евдокия Германова (Вера), Александр Балувев (Юра), Валентина Ананьина (мама Саши), Оксана Ярмольник (жена Юры) и др.

*К Юрию Николаевичу с заявкой на санобработку квартиры приходит молодая женщина. Во время работы Веры Юра паясничает, смешит ее, а затем приглашает в бар. Там он рассказывает, что смертельно болен, ему недолго осталось жить. Вера признается, что жениха у нее нет, ей жаль Юру, и она соглашается продолжить общение в его квартире. В постели после близости мужчина спрашивает у госты, как ее угораздило попасть в клопоморы. Девушка объясняет, что она «крейзи»: у нее было раздвоение личности, и она лечилась, а со справкой из психбольницы на другую работу не берут. Внезапно Юра «вспоминает», что ему срочно нужно уехать на 2 часа, и отправляется в загородный дом, где заждались семья и гости, ведь сегодня его день рождения. Он оправдывается, что был занят на работе. Жена просит мужа зайти к тяжелобольному брату Саши. Юра идет в соседний дом. Увидев на столе телефон, не зная, что он не работает, Юра набирает номер своей квартиры и говорит: «Ты не обижайся, друга нужно отвезти в больницу». Мама Саши с горечью сообщает, что сына уже забрала скорая, его состояние ухудшилось. В это время плачущая Вера сидит на подоконнике в квартире Юры и что-то бормочет.*

В 1990 году Сергей Газаров на Международном кинофестивале фильмов-дебютов в Анже (Франция) за фильм «Крейзи» получил приз публики за лучший короткометражный фильм. А интересен он тем, что едва ли не впервые к нам на экран приходит персонаж, которого иначе как чудачком на букву «м» назвать язык не поворачивается, – человек, лишенный нравственных норм. Любопытно и другое – если в конце 1980-х он везде является непременным порождением уже ненавистой многим Советской власти, то здесь он фигура, скажем так, онтологическая, порожден-

ная никак не «совком», а самой жизнью.

Раньше подобный герой мог возникнуть только на периферии сюжета, и обрисовывался он исключительно черными красками, к финалу неизбежно получая общественное порицание – чаще всего выражающееся в ударе по морде. Ничего подобного в «Крейзи» нет. Перед нами вполне обаятельный молодой актер, который живет легко, шутя-играючи, да, похоже, и весь мир воспринимает как театр, сценическую площадку. Что такое доброта и порядочность, наш герой, конечно, знает, но, надевая на себя различные ма-

ски, успешно продолжает изображать из себя «белого и пушистого», удовлетворенно наслаждаясь своей властью над людьми и не испытывая ни малейших угрызений совести. А люди ему верят, наивные.

Авторы фильма угадывают приход Нового Человека в мир, ибо вскоре подобными персона-

жами переполнятся все 1990-е – более того, на какое-то время соответствующий стиль поведения станет едва ли не приоритетным и будет явлен нам в самых различных ипостасях.

*Александр Шпагин*







# КАТАФАЛК

СССР, «Мосфильм», Экспериментальное молодежное творческое объединение, 1989 г., цв., 3 ч., 678 м, 25 мин. На экран не выходил.

**Автор сценария:** Марина Шептунова

**Режиссер:** Валерий Тодоровский

**Оператор:** Илья Дёмин

**Художник:** Феликс Ростоцкий

**Композитор:** Вячеслав Назаров

**Звукооператоры:** Владимир Литровник, Николай Шарый

**В ролях:** Вия Артмане (Евгения Андреевна), Ирина Розанова (Маша), Андрей Ильин (Сашка), Марианна Кузнецова (соседка), Алла Смехова (буфетчица).

*По мотивам рассказа Фланнери О'Коннор «Береги чужую жизнь – спасешь свою».*

*Курортный приморский городок конца 1980-х. Утром восемнадцатилетняя Маша обнаруживает в саду родительской дачи спящего молодого мужчину. Евгения Андреевна, вдова советского функционера, хочет прогнать бродягу, но он предлагает помощь по дому. Несмотря на отказ хозяйки, Сашка остается и занимается работами в саду. Евгения Андреевна, понаблюдав за пришельцем, решает оставить его. Маша зовет Сашку «дяденькой» и ходит за ним по пятам, сообщив ему, что она сумасшедшая, родилась, когда ее никто не ждал, и теперь просто живет «для жизни». Сашка постепенно осваивается. Обнаружив в гараже дорогой автомобиль ЗИС, выпущенный для советской номенклатуры, он приводит его в рабочее состояние и просит хозяйку продать ему, обещая за это отработать. Евгения Андреевна сначала отказывается, а затем соглашается с условием, что парень женится на ее дочери и машину тогда получит в приданое. Ночью Маша приходит к будущему мужу, но Евгения Андреевна неожиданно обрушивается на дочь с упреками и оскорблениями. Спустя несколько дней счастливая девушка в скромном подвенечном платье отправляется с женихом в ЗАГС. Евгения Андреевна надевает чистую рубаху, ложится в постель и умирает. После церемонии Сашка оставляет молодую жену, уснувшую от переизбытка чувств за столиком кафе, и уезжает.*

Полнометражный дебют Валерия Тодоровского «Катафалк» укажет путь, по которому могло бы пойти кино 1990-х, но по которому оно не пошло.

Правильнее сказать, он пребывал в русле кинематографа, который «складывался» в конце 1980-х, – кинематографа умного, жесткого, неоднозначного, но, главное, внутренне спокойного, уверенного в собственных силах. Собственно «чернухи», то есть поверхностно-пессимистического взгляда на жизнь (а именно в нем сей период и будет обвинен), там было мало, но, как назло, именно он был на виду. В итоге от «чер-

нухи» отказались, все остальное вообще проморгали и получили клиническую картину хаоса, эклектики и истерики начала 1990-х.

Меж тем кинематограф конца 1980-х был на редкость интересен. Он ознаменовывался осмыслением в мире различных ипостасей Дьявола – но осмыслением спокойным и утонченным. Одну из таких ипостасей мы наблюдаем и в «Катафалке». Она – в самом герое фильма, одновременно и положительном, и отрицательном – сиречь, равнонаправленном в сторону добра, и в сторону зла. Это был совершенно новый



тип героя – советский кинематограф такого не знал (появлялись сложные, психологически объемные персонажи, но не до такой степени). Кинематографисты же конца 1980-х открывали такие психологические грани в человеке, как его амбивалентность, абсолютную непредсказуемость.

В «Катафалке» перед нами жесткая игра и противостояние двух мировоззрений – прошлого, советско-коммунистического, воплощенного в героине Вии Артмане, и нового, свободного от всех догм, выраженного в интеллигентном персонаже Андрея Ильина. Но сей психологический поединок по итогу превращается в схватку исключительно эгоистических подходов к миру – по сути, не сильно отличающихся друг от друга. Камерная история переходит в социальную притчу, являющуюся еще и предупре-

ждением – новая реальность уже ждет нас «с ножом из-за угла». Удар будет нанесен, и вследствие одного кинематограф на какое-то время забьется в агонии, чтобы к завершению десятилетия 1990-х вырुлить на иной уровень – в чем-то близкий тому, что имел место быть в конце 1980-х. И задавать тон будут такие режиссеры, как Алексей Балабанов и Владимир Хотиненко. Но, увы, и этот благотворный период снова окажется недолгим.

А Валерий Тодоровский сохранит неоднозначно реалистический подход к миру, воплощенный в его дебюте, чтобы впоследствии стать одним из лучших наших режиссеров постсоветской эпохи.

*Александр Шагин*



## Куратор программы:

Евгений Марголит, киновед, научный сотрудник  
Госфильмофонда России

# КИНОСТОЛИЦА:

## ЛЕНИНГРАД

Есть нечто символическое в том, что имперский Петербург, где зародился отечественный кинематограф, очень быстро превратился лишь в потребителя кинопродукции – правда, очень энергичного и вдохновенного. Центром же раннего русского кино стала Москва. А оспаривать у нее статус кинематографической столицы (и временами оспаривать более чем успешно) город на Неве начал, когда стал Ленинградом, официальный столичный статус утратив.

Санкт-Петербург, в противовес Москве, пространству, органически развивающемуся, «городу-растению»<sup>1</sup> (Аполлон Григорьев) – «воплощение общего отвлеченного понятия столичного города»<sup>2</sup> (Александр Герцен), город-концепция. Спонтанно ни человек, ни явление тут возникнуть не могут – в концепцию либо вписываются, либо не вписываются. Вот и кинематографу места в ней не было. В контексте «высокой» имперской культуры это

<sup>1</sup> Григорьев А. Мои литературные и нравственные скитальчества. М., 1980. [https://knleontiev.narod.ru/context/grigoriev\\_skitalchestva.htm](https://knleontiev.narod.ru/context/grigoriev_skitalchestva.htm).

<sup>2</sup> Герцен А. Москва и Петербург. <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/moskva-i-peterburg.htm>.



«...пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством»<sup>3</sup>. Такой вердикт вынес кино последний российский император.

Для того чтобы ситуация кардинально изменилась, концепция должна рухнуть. Устояв перед природными стихиями, имперский Петербург не выдержал натиска стихии исторической. В XX столетии он стал эпицентром грандиозных катаклизмов отечественной истории. Пространство обновляется принципиально – вплоть до

его переименования. Это носится в воздухе – за два года до присвоения бывшей столице имени Ленина ФЭКСы место издания своего сборника «Эксцентризм» обозначат так: «Эксцентрополис (бывш. Петроград)». Руины империи превращаются в монументальную декорацию, на фоне которой завязывалась совершенно новая жизнь с новыми сюжетами. Главными действующими лицами становятся обживающие, осваивающие это пространство. Заново создающие контекст.

Поэтому в Ленинграде кино как новое искусство возникает

<sup>3</sup> Цит. по: Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. М., 1965. С. 44.

и утверждает себя с той же непреклонностью, с какой оно не могло реализоваться в Санкт-Петербурге. И создается оно юными пришельцами-провинциалами с разных концов бывшей империи. Это кино не просто запечатлевает меняющийся облик города – оно строит на экране новый город.

И вот что важно: лицо у этого нового города – женское. В 1926-м девчонка-крестьяночка, мать-одиночка Катька с невероятными сияющими глазами Вероники Бужинской не просто завоевывает питерское пространство, но еще и находит место в нем для «Тилигента», бездомного ныне потомка бедного Евгения и князя Мышкина.

И вот уже последнее десятилетие века – и виртуозно сыгранная Натальей Фиссон питерская Джульетта Мазина из коммуналки по имени опять же Катя, Семенова Екатерина, спасает влипшего в криминал бывшего художника, отца-одиночку.

Через женщин и детей, вышедших на первый план сюжета, в образ города вливается лирическая струя, неведомая предшествующей – классической петербургской – эпохе. Но в кинематографическом ленинградском сюжете она отзывается, помимо прочего, интонациями уличного роман-

са-баллады (недаром с него начинается «Счастливым неудачник» – ретро по мотивам Вадима Шефнера, в чьем творчестве отозвалась обериутская традиция), гитарными переборами бардовских песен Евгения Клячкина, а еще позднее – питерского рока.

За превращениями лица стоит цепь жесточайших драм, переживаемых городом в XX столетии. Некогда Гоголь замечал: «Москва женского рода, Петербург мужского. В Москве всё невесты, в Петербурге всё женихи»<sup>4</sup>. Все меняется столетие спустя. «До войны Петроград, как и другие крупные русские города, отличался значительным перевесом мужского населения над женским. В 1900 г., напр., на 100 женщин приходилось 122 мужчины, а в 1910 – 110 мужчин. Сейчас же положение изменилось и на 420 618 женщин Петрограда, по переписи 1920 г., имелось лишь 301 611 мужчин, что составляет приблизительно 72 мужчины на 100 женщин. Такое резкое падение количества мужчин объясняется, главным образом, влиянием войны, все жертвы которой падают почти исключительно на мужское население», – отмечалось в адрес-календаре «Весь Петроград» за 1922 год<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М.–Л., 1952. Т. 8. С. 178.

<sup>5</sup> Цит. по: Космовская М. Л. Повседневная жизнь советской России на страницах дневников Н. Ф. Финдейзена 1920–1924 гг. <https://cyberleninka.ru/article/n/povsednevnyaya-zhizn-sovetskoy-rossii-na-stranitsah-dnevnikov-n-f-findeyzena-1920-1924-gg?ysclid=lmq1jyfmc9357943842>.

А впереди – репрессии 1930-х и 1940-х, блокада...

Равновесие, по данным статистики, так и не восстановилось до конца столетия.

Отсюда ощутимый привкус бездомья и сиротства, от которого всеми силами пытаются избавиться герои фильмов. Он преследует даже в нежно акварельной любимой всеми питерской элегии Виталия Мельникова «Мама вышла замуж». Даже в идиллическом предвоенном «Возвращении» Яна Фрида, будущего постановщика популярнейших ленфильмовских протомюзиклов «Двенадцатая ночь» и «Собака на сене». В «Возвращении» маленький мальчик отправляется в Ленинград на поиски отца, которого не знает в лицо, но твердо уверен, что ему грозит опасность. Счастливые семьи если и собираются здесь, то из осколков, обломков домов, разрушенных когда-то и на сегодняшний день уже не существующих. Недаром фоном любовных историй становятся израненные войной скульптуры, как в киноповести Михаила Богина «О любви» или в экранизации пронзительной военной повести Иосифа Герасимова «Пять дней отдыха» в постановке Эдуарда Гаврилова. В череде исторических катастроф город, четырежды сменивший имя на протяжении менее чем столетия, так и не

clid=lmq1jyfmc9357943842.

успевает окончательно определиться со своим нынешним статусом. Он то и дело зависит между памятью о прошлом и невнятным будущим.

И тогда спасением не столько от неласкового питерского климата, сколько от ледяного ветра исторических катаклизмов оказывается не любовь даже, но элементарное участливое тепло, женское, материнское прежде всего.

*Евгений Марголит*





# КАТЬКА БУМАЖНЫЙ РАНЕТ

СССР, «Мосфильм», Экспериментальное молодежное творческое объединение, 1989 г., цв., 3 ч., 678 м, 25 мин. На экран не выходил.

**Авторы сценария:** Михаил Борисоглебский, Борис Леонидов

**Режиссеры:** Фридрих Эрмлер, Эдуард Иогансон

**Операторы:** Андрей Москвин, Евгений Михайлов

**Художник:** Евгений Еней

**В ролях:** Вероника Бужинская (Катька), Белла Чернова (Верка), Валерий Соловцов (Семка Жгут), Яков Гудкин (сообщник Семки), Федор Никитин (Вадька Завражин), Анна Оржицкая (Параскева Крутикова, соседка), Татьяна Окова (женщина на лестнице), Эдуард Иогансон (пьяница в ресторане) и др.

*Уличная торговка яблоками Катька, деревенская девушка, приехавшая в Ленинград заработать на корову, беременна от местного мелкого бандита Семки, но с ним она порвала. Семка сходится с другой недавней провинциалкой – торгующей контрабандными духами Веркой, а Катька опекает бездомного интеллигента Вадьку – доброго и беспомощного. Она поселяет бродягу у себя. Вадька выполняет мелкие поручения, носит ящик с яблоками, а когда у девушки рождается ребенок, трогательно нянчит его. Семка издевается над бедным Вадькой. Не выдержав издевательств, Вадька решает навсегда уйти из Катькиной жизни, покончив жизнь самоубийством, но терпит неудачу. Семку с Веркой, в поисках обогащения покусившихся на убийство богатенького Веркиного земляка, приходит арестовывать милиция. Пытаясь скрыться, бандит забегает в комнату Катьки, переодевается в женскую одежду и прихватывает младенца. В таком виде его застает возвращающийся домой Вадька. В завязавшейся драке он одерживает победу на глазах подоспевшей Катьки. Герои заключают друг друга в объятия, осеняемые улыбкой спасенного младенца.*

Большинство режиссеров, создавших неповторимый стиль ленинградского кино, не были коренными петербуржцами – Козинцев и Трауберг, Червяков, Эрмлер. В бывшую столицу империи выходцев из разных ее окраин занес тектонический сдвиг революционных событий. Поэтому сюжет провинциала в большом городе здесь должен был возникнуть с неизбежностью.

Впрочем, он не менее выразительно разрабатывался в кино и москвичами – достаточно вспомнить «Третью Мещанскую» или первые комедии Барнета. Разница, однако, состояла в том, что в основе этого сюжета у ленфильмовцев лежал не просто квартирный вопрос, но поиск своего места в *культурном* пространстве, поиск общего с ним языка. Они были заморожены культурной традицией и искали непосредственного контакта с теми, кто по рождению ей принадлежал.

Возможно поэтому Фридриху Эрмлеру, например, на первых порах так важно присутствие в съемочной группе коренных петербуржцев – сорежиссера Эдуарда Иогансона (его знакомого со времен работы в ЧК) и оператора Евгения Михайлова, племянника утонченного живописца-«мирискусника» Константина Сомова.

Собственно, сама по себе история героев «Катки...» может быть прочитана именно в этом ключе. Полную жизненной силы энергичную и независимую крестьяночку, осваивающую Питер, что-то неудержимо притягивает в неприкаянном бездомном бродяге из «бывших». Так же, как притягивает и самого Эрмлера, пригласившего на эту роль молодого актера мхатовской школы, генеральского сына Федора Никитина. Немецкая пресса увидит в его Вадьке по кличке Тилигент «Чаплина русских степей». Но для авторов фильма он, прежде всего, квинтэссенция классических петербургских персонажей русской литературы – от «бедного Евгения» до князя Мышкина. Отсвет восхищенного взгляда лучистых глаз Катки (Вероника Бужинская) лежит на герое Никитина и определяет его место в картине. Эрмлер признавался много позже: «Мне думается, что успех "Катки" был вызван <...> в огромной степени игрой Никитина. Картина называлась "Катка – Бумажный ранет", но героиня, при всем ее внешнем обаянии и остроте воплощаемой ситуации, уходила на второй план, когда появлялся Никитин»<sup>1</sup>.

При разделе с Иогансоном сюжетных линий (причем в результате элементарной жеребьевки)

Эрмлеру достанется не лирическая линия Катки и Вадьки, а сатирическая – линия Семки и Верки, «накипи НЭПа». Иогансон в начале 1930-х еще не раз – и успешно – снимет Никитина в своих популярных лирических комедиях (увы, не сохранившихся). Но именно эрмлеровское кино 1920-х будет всецело определяться присутствием Никитина. Более того. «Невольная пикантность киноцикла Эрмлера в том, что в центре лент о советских буднях – герои Никитина, сформированные... старой Россией и являющиеся здесь самыми нравственными персонажами»<sup>2</sup>.

Как декларирует хозяйственная Катка: «Всякая соринка в избе пригодится». Вопреки формирующемуся канону, «бывшему» тут путь в новую жизнь не заказан. Союз героини с Вадькой в этом контексте приобретает едва ли не вызывающе символический смысл: вне опыта высокой культурной традиции, по Эрмлеру 1920-х, человек полноценного светлого будущего состояться не может. Поэтому завершившийся гибелью младенца мрачный рассказ ленинградского беллетриста Борисоглебского из жизни питерского дна превращается у Эрмлера и Иогансона в лирическую комедию, которая венчается лучезарной улыбкой

младенца, благословляющей счастливую пару.

«Далее беспощадная действительность сильно изменит Фридриха Эрмлера, хотя многое в его личности, позиции и взглядах до сих пор остается неразгаданным»<sup>3</sup>.

Евгений Марголит

<sup>1</sup> Эрмлер Ф. Слово об актере / Фридрих Эрмлер: документы, статьи, воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 245–246.

<sup>2</sup> Ковалов О. «Обломок империи» // Сеанс. 1993. № 8. С. 16.

<sup>3</sup> Зоркая Н. История советского кино. СПб., 2005. С. 306.



# ВОЗВРАЩЕНИЕ

СССР, «Ленфильм», 1940 г., ч/б, 8 ч., 2050 м, 76 мин. ВЭ 29.XI.1940.

**Авторы сценария:** Борис Чирсков, Рафаил Музыкант

**Режиссер:** Ян Фрид

**Оператор:** Александр Ксенофонтов

**Художник-постановщик:** Ольга Пчельникова

**Композитор:** Иосиф Пустыльник

**Звукорежиссер:** Григорий Эльберт

**В ролях:** Николай Симонов (Сергей Иванов, ученый-полярник), Вова Тумаларьянц (Никита), Татьяна Гурецкая (мама Никиты), Александр Чистяков (дедушка), Лидия Карташова (бабушка), Владимир Лукин (начальник милиции), Константин Злобин (милиционер), Вадик Федотов (Петька), Георгий Семенов (дядя Никиты), Борис Пославский (парторг).

*Юный псковитянин Никита растет без отца. Мальчику объяснили, что тот находится в длительной экспедиции на дрейфующей льдине. На самом деле мама Никиты девять лет назад, видя, что муж – исследователь Арктики Сергей Иванов – тяготится семьей, ушла от него с крошечным сыном. А теперь Никита думает, что с отцом в экспедиции случилось несчастье. Тайком он убегает из дома и, добравшись до Ленинграда, приходит в институт освоения Арктики в надежде, что его смогут отправить на помощь отцу. При этом назвать свое имя и адрес мальчик отказывается. Пока сотрудники института решают, что делать с Никитой, «опекать» его поручают... Иванову, который действительно готовится к экспедиции. Привязавшись к мальчику, Сергей до поры до времени не подозревает, что Никита – его сын. Узнав об этом от бабушки, прилетевшей в Ленинград на поиски внука, он счастлив. И в экспедицию Иванова в ленинградском порту провожают жена и сын, к которым он обещает вернуться через год.*



Советские фильмы 1940 года резко отличаются от тех, что выходили на экраны «первого государства рабочих и крестьян» в 1937–1939. Будто кто-то все-таки взял и переключил некий рычажок, заставив кинематограф успокоиться и немного расслабиться.

Впрочем, имя, отчество, фамилия и псевдоним этого Всесильного хорошо известны. Но отчего же «лучший друг кинематографистов» повелел подопечным прекратить бесконечную борьбу с «врагами», которых не становится меньше, сколько ни уничтожай? Отчего позволил представить подданным тихую, скромную и такую порой трогательную каждодневность?..

Данная картина представляет собой увлекательную попытку найти ответ на этот вопрос.

Смотришь эту лирическую комедию и ловишь себя на попытках увидеть хоть какие-то приметы советской жизни рубежа 1930–1940-х. Маленький мальчик живет с мамой и бабушкой. Отца он никогда не видел. Но о нем знает. Однажды мальчонка замечает, как бабушка плачет, и решает, что с отцом что-то случилось. Он идет на вокзал, берет билет на поезд и уезжает из родного Пскова в Ленинград, где находится Институт Арктики, к которому приписан родитель.

Что в этой коллизии собственно советского? Разве не могла подобная история случиться в Стокгольме или в Осло?

В Ленинграде бдительная милиция понимает, что ребяенок

сбежал из дома, и собирается его туда вернуть. А пока адрес мальчишки выяснится (сам он героически отказывается его назвать), беглеца поручают одному из сотрудников арктического института, который и оказывается папой Никиты, оставившим когда-то жену с младенцем, дабы не мешали ему заниматься любимой поллярной работой...

Нетрудно предугадать чисто голливудскую развязку сей истории.

Ленинград в картине занимает немного места. При желании можно, конечно, порассуждать о чисто визуальных сопоставлениях фигурки маленького мальчика и помпезных зданий бывшей имперской столицы. Это не было бы неточностью. Это было бы стремлением вытащить из картины то, что создатели туда не закладывали. Ведь если бы подобная акцентировка действительно имела место, ее вполне могли бы счесть формалистическим выкрутасом, каковые были всенародно осуждены на Всесоюзном совещании работников кинематографии в 1935 году. Скорее, следует говорить о том, как режиссер Фрид и оператор Ксенофонтов пытаются (и довольно успешно) «утеплить» мощь и силу естественных декораций, в которых разворачивается действие ленинградской части повествования. Безусловно, здесь следует отметить удачный выбор юного Володи Тумаларьянца на главную роль. Естественность и скромное очарование исполнителя замечательно «работают» на это самое «утепление».

Оно было бы, несомненно, еще большим, если бы режиссером ленты стал Эдуард Иогансон. Ведь именно для него сценаристы Борис Чирсков и Рафаил Музыкант писали эту историю. Именно с ним они в 1934-м сделали весьма успешный фильм «Наследный принц республики», который даже понравился Вождю и, будучи немой, на экраны был выпущен в той озвучке, которую тогда можно было себе позволить. Там тоже был ребенок, только маленький, а также взрослые, не знавшие, что с младенцем делать, и все действие было довольно-таки трепетным. Однако между 1933 и 1940 годом много чего произошло. И в СССР вообще, и в жизни Иогансона в частности. Ему еще даже повезло – отсидел всего год. Но по возвращении путь в режиссуру Иогансону был заказан. Картину поставил Ян Фрид. Хорошо поставил.

И в одном из предфинальных эпизодов, наконец, вовсе не думая об этом, предъявил-таки нам примет времени.

Никита, вооруженный очень большими лыжами, пытается пробраться на корабль, дабы уплыть к отцу в Арктику. Там его ловит милиционер, от которого мальчуган прячется среди громадных круглых ящиков, обшитых деревом, содержащих, видимо, рулоны с кабелем. На ящиках надписи. На каком языке? Правильно, на немецком. Вот тебе и 1940 год.

Эта деталь помогает ответить на вопрос, почему в том году на советском экране «все стало вокруг голубым и зеленым». Как всегда,

перемены в кинематографическом деле объясняются в СССР исключительно изменениями в социально-политической жизни.

«Большой террор» закончился. Малый, разумеется, продолжается, но Большой ушел в историю вместе с наиболее активными своими проводниками. Заключены важные международные соглашения. СССР разросся и упрочился. В Европе империалистические хищники убивают друг друга, а в Стране Советов «вся жизнь потекла по весенним законам». Победа. Теперь, как говорится, «можно расслабиться и закурить». Поэтому – «Любимая девушка» и «Антон Иванович сердится», «Моя любовь» и вот это самое «Возвращение» – о маленьком мальчике в большом Ленинграде.

*Сергей Лаврентьев*

# ПЯТЬ ДНЕЙ ОТДЫХА

СССР, «Мосфильм», 1969 г., цв., 9 ч., 2576 м, 88 мин. ВЭ 9.П.1970.

**Автор сценария:** Иосиф Герасимов

**Режиссер:** Эдуард Гаврилов

**Оператор:** Александр Харитонов

**Художник:** Николай Усачев

**Композитор:** Вениамин Баснер

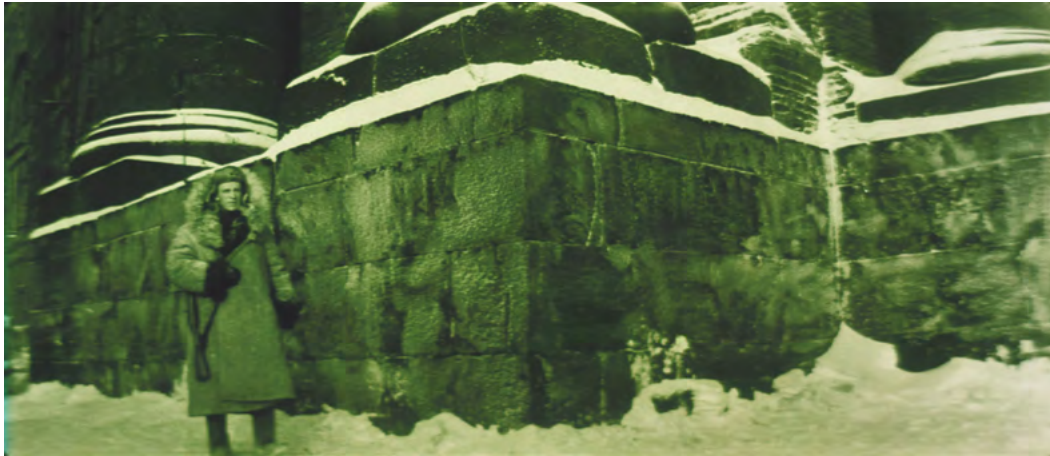
**Песни на стихи** Арсения Тарковского

**Звукооператор:** Игорь Майоров

**В ролях:** Олег В. Ефремов (Алексей), Наталья Кузнецова (Оля), Иван Лапиков (Матвей Кошкин, отец Оли), Николай Боярский (Дальский) Виктор Маркин (комбриг ополченцев), Андрей Манке (лейтенант Крылов), Александр Михайличенко, Сергей Торкачевский (рядовые), Тамара Володина, Олег Воскресенский, Анатолий Королькевич, Владимир Шишкин (артисты оперетты), Светлана Коновалова (регистратор ЗАГСа), Татьяна Струкова (женщина на кладбище), Николай Сергеев (могильщик) и др.

*По одноименной повести Иосифа Герасимова.*

*Зима 1941 года. С передовой на переформировку в блокадный Ленинград прибывают остатки роты, в которой служит 19-летний Алексей Казанцев. Здесь он встречает Олю – дочь пожилого новобранца Матвея Кошкина, своего соседа по казарме, ежедневно приходящую к отцу, – тот делится с полумертвой от голода девушкой своей хлебной пайкой. В один из дней девушка не появляется, Алексей понимает, что ей необходима помощь. Узнав адрес, он спешит к ней. Его появление возвращает Олю волю к жизни. Алексей поит ее чаем, потом ведет в театр. Юноше приходит пора возвращаться из увольнительной, но Оля умоляет его остаться. Друзья, догадывающиеся, куда пошел Алексей, наутро отправляют за ним отца девушки. Возмущенный Кошкин с ружьем наперевес ведет Алексея в казарму под бомбежками через промерзший пустынный город. Когда силы оставляют его, Алексей подставляет Матвею свое плечо. Так они добираются до казармы. Вскоре их извещают, что завтра назначена отправка на передовую. Алексей бежит к Оле и ведет ее в ЗАГС. Рота уходит на фронт. Среди провожающих Оля. Она будет ждать Алексея.*



Во второй половине 1960-х в советском кино было поставлено несколько камерных фильмов о людях ленинградской блокады («Просто девочка» (1966) Бориса Бунеева, «Зимнее утро» (1967) Николая Лебедева, телевизионный «Вальс» (1969) – интереснейший, но незамеченный полнометражный дебют Виктора Титова). У блокады оказалось женское полудетское лицо. В это лицо и вглядывается герой фильма «Пять дней отдыха» – впервые попавший в Ленинград с передовой интеллигентный мальчик. У студента Ленинградского института театра музыки и кинематографии Олега Ефремова – однофамильца знаменитого актера – по-детски припухлые губы и трагические глаза страстотерпца (Николай Мащенко, собиравшийся ставить «Молодую гвардию» после успеха телесериала «Как закалялась сталь», видел его в роли Олега Кошевого).

Нечто неожиданное вырастает в фильме из традиционной истории любви с первого взгляда. Мальчика Алексея поражает не красота, но странно бесстрастное выражение лица юной, как и он, девушки (в ее роли – Наташа Кузнецова, девочка из хореографического училища) в толпе жен и дочерей новобранцев, сгрудившихся возле казармы. Алексей догадывается с ужасом и состраданием, что так выглядит лицо человека, из которого уходят последние жизненные силы, – человека, зависшего, застывшего на грани между жизнью и смертью.

Именно так выглядит блокадный город в первом цветном фильме режиссера Эдуарда Гаврилова (до

того он привлек внимание жесткой школьной драмой «Мимо окон идут поезда», снятой совместно с Валерием Кремневым). Баталии на передовой, открывающие фильм, даны в цвете: яркие вспышки взрывов на белом снегу, комья вздымающейся земли... А на ленинградских улицах и в блокадных интерьерах цвет исчезает, сменяется вирированием. Лишь красный диск солнца изредка проступает сквозь морозную дымку. Это, по сути, образ чистилища. То, что поразило героя в лице Оли, – подступающее смирение перед неизбежностью скорой смерти. Потрясенным героем движет жалость, стремление во что бы то ни стало оттащить девушку от погружения в смерть.

Отсюда точный драматургический ход: отогрев Олю чаем, Алексей поднимает ее с постели и ведет на «Сильву» в театре оперетты. Застывшее лицо девушки, похожее на маску, оживает. Во время представления, вызывающе красочного посреди трагически обесцвеченного мира, на нем появляется улыбка. Не случайно в ленинградских сценах цвет возникает впервые, когда в кадре появляются изящные куколки в театральных костюмах – их мастерит в казарме театральный администратор Дальский, немного похожий на доброго мага (он-то и вручит Алексею два билета на спектакль). Вернуть цвет в мир тут и означает: вернуть жизнь. Девочке из города, который намереваются обречь на смерть, или городу в целом – тут все едино. У обоих – неповторимое лицо и неповторимая судьба.

И здесь возникает очень важный в нашем кино – от «Броненосца “По-

темкин”» до «Обыкновенного фашизма» – мотив: лицо и отсутствие лица противопоставлены друг другу, как жизнь и смерть.

В «Пяти днях отдыха» происходит диалог между героем и героиней:

– А тех, кого ты убивал, ты видел в лицо?

– Они все на одно лицо... Понимаешь, фашизм тем и страшен, что он делает всех на одно лицо...

Его нет в книге, по которой поставлен фильм. Зато там есть не менее выразительная сентенция одного из эпизодических героев, в фильме отсутствующая: «Все дерьмо перед живым, и что б тебе тут ни было, хоть война, хоть мир, все об живом надо думать, а не как его шлепнуть». Опубликованная в 1967 году в «Юности» – популярнейшем молодежном журнале времен «оттепели» – повесть писателя-фронтовика Иосифа Герасимова «Пять дней отдыха» сразу стала одним из самых ярких читательских событий. Вскоре инсценировка повести под названием «Алексей и Ольга» широко пошла по театрам страны. Алексей Казанцев, юный и трепетный нарушитель воинского устава, безусловно был из разряда «звездных мальчиков», из-за которых официальная критика журнал клеймила, а публика зачитывала номера «Юности» до полной ветхости. Но через какое-то время повесть стала отходить в тень. С одной стороны, ее затмили близкие по пронзительности «А зори здесь тихие», напечатанные в той же «Юно-

сти» два года спустя. С другой – менялось время.

Фильм Эдуарда Гаврилова вышел в начале 1970-х, в эпоху утверждения на авансцене много-томных и многосерийных эпопей литературных и кинематографических генералов. От героя теперь требовались подвиги батальные и неукоснительное следование указаниям руководства. Этот канон изображения войны был объявлен единственной «исторической реальностью». Утверждение человеческой жизни как главной ценности вновь было поставлено под сомнение. Экранизации (а фактически и самой повести Герасимова) официальной критикой был вынесен суровый вердикт: «...отклонения от исторической реальности <...> не представляют в картине “Пять дней отдыха” исключения, а, по существу, являются для нее нормой»<sup>1</sup>. И вывод: «В фильме Эдуарда Гаврилова совершенно потеряна героическая интонация»<sup>2</sup>.

Меж тем совершенно очевидно, что у эпох было разное понимание героизма. В понимание официальное не входили составной частью великая сила сострадания и жалость.

Та, о которой читаем у Пастернака:

Мирами правит жалость,  
Любовью внушена  
Вселенной небывалость  
И жизни новизна.

*Евгений Марголит*

<sup>1</sup> Шацилло Д. Искусство не терпит приблизительности // Искусство кино. 1970. № 6. С. 49.

<sup>2</sup> Там же. С. 54.





# О ЛЮБВИ

СССР, Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1970 г., цв., ш-э, 8 ч., 2113 м, 78 мин. РУ 25.XII.1970.

**Авторы сценария:** Михаил Богин, Юрий Клепиков

**Режиссер:** Михаил Богин

**Оператор:** Сергей Филиппов

**Художники:** Марк Горелик, Андрей Валерианов

**Композитор:** Евгений Крылатов

**Звукооператор:** Станислав Гурин

**В ролях:** Виктория Федорова (Галина), Сергей Дрейден (Митя), Элеонора Шашкова (Вера), Олег Янковский (Андрей), Валентин Гафт (Николай, муж Веры), Владимир Тихонов (Петя, брат Галины), Геннадий Мастеров (Гошка), Станислав Чуркин (инженер), Элеонора Александрова (Нина), Нина Мамаева (Полина Ивановна), Елена Соловей (Рита), Биби Андерсон (женщина в аэропорту) и др.

*Тридцатилетняя Галина – скульптор-реставратор Екатерининского дворца в Петергофе. Она одинока. Жизнь ограничена работой и квартирой покойной матери, где женщина живет вдвоем с младшим братом-студентом. Вера, ближайшая подруга с институтских времен, многодетная мать семейства, настаивает, что Галине пора выходить замуж. Она знакомит подругу с приятелем мужа Митей. Это уверенный в себе преуспевающий молодой человек. Он «без пяти минут кандидат», водит собственную машину, строит кооперативную квартиру, купается в проруби. Умная, красивая, независимая Галина нравится ему. Дело идет к свадьбе. Но практичность Мити Галине не по душе. Она поглощена тайной любовью к их общему знакомому – молчаливому, немного загадочному и, увы, женатому Андрею. Не вдохновляет ее и пример Веры, погрязшей в домашнем быту. Галина становится случайным свидетелем свидания в аэропорту мужа Веры с другой женщиной и видит, с какой нежностью он, обычно спокойный и ироничный, смотрит на нее. После этой встречи Галина решает расстаться с Митей и остается в финале наедине со своей безответной и беззаветной любовью.*

Уже давно известно, что утверждение Ф. Достоевского «мир спасет красота» – несбыточно. И тем не менее... Прошло пятьдесят три года с того прохладного летнего дня, когда мы, съемочная группа киностудии имени Горького, снимали в Царскосельском парке вблизи торжественного фасада Екатерининского дворца фильм «О любви». Наш съемочный кадр был прост: Виктория Федорова в болотного цвета пальто сидела, прислонившись к стволу старого дуба, и смотрела вдаль. Мы услышали шум: по аллее парка к нам приближался цыганский табор. Мы переждали, пока он пройдет, но одна замурзанная девочка лет шести-семи с небольшим мешком в руке остановилась и в изумлении стала смотреть на Викторию. Она созерцала ее зачарованно и негромко произнесла:

– Королева, б...!

Потом спохватилась и побежала догонять табор.

Красота не спасет мир, но может взволновать душу. На это я и рассчитывал, когда задумывал сценарий фильма «О любви».

По совету друга, художницы студии «Ленфильм» Беллы Маневич, я приехал зимой 1969 года взглянуть на реставрационные работы, ведущиеся в Екатерининском дворце под Ленинградом. Величественный фасад дворца был восстановлен, но сам дворец еще лежал в руинах, лишь

с десятков его залов были реставрированы и сияли драгоценными паркетными, роскошной мебелью, картинами и позолотой. Работы там было еще не на одно десятилетие. Реставрацией занималась небольшая группа специалистов-подвижников, работали они за зарплату, не соответствующую значимости их труда. Среди них была молодая женщина-скульптор Лиля Швецова, она и стала прообразом Галины, которую сыграла в нашем фильме Виктория Федорова. Ее партнерами стали Олег Янковский и Сергей Дрейден.

Вместе со сценаристом Юрием Клепиковым мы сложили историю. Это был рассказ о привлекательной молодой женщине. Она талантлива, но не ищет личной известности, полагая своим долгом вернуть утерянную красоту, созданную мастерами предыдущих поколений, и тем самым сделать их жизни не напрасными.

Вместе с оператором Сергеем Филипповым, художником Марком Гореликом и художницей по костюмам Наташей Шнайдер мы выработали изобразительную концепцию – ничего яркого, мягкие пастельные тона и полное отсутствие красного цвета.

Фильм оказался красив, но не весел. К этому стали придираться в Госкино. Сверили готовый фильм с утвержденным сценарием, но мы придерживались

утвержденного текста. Дело было не в тексте. Дело было в цвете. Нас обвинили в отсутствии оптимизма, дали третью категорию и тираж в 20 копий. (Для сравнения скажу, что мой предыдущий фильм «Зося» был напечатан тиражом в 3000 копий.)

Когда Юрий Клепиков посмотрел готовый фильм, он в гневе сказал мне:

– Старик, ты снял буржуазный фильм.

Прошло время, наступила перестройка, фильм показали по

телевизору. Я приехал в Москву, и мы встретились с Юрой. Я спросил у него:

– Ну, как тебе наш буржуазный фильм в буржуазное время?

Юра засмеялся и сказал:

– А знаешь, Коза (высококчтимый режиссер Г.М. Козинцев) посмотрел наш фильм и записал в опубликованном дневнике, что «в фильме нет пошлости». Это надо было заслужить.

*Михаил Богин*





# МАМА ВЫШЛА ЗАМУЖ

СССР, «Ленфильм», 1969 г., цв., 9 ч., 2328 м, 86 мин. РУ 8.V.1969.

**Автор сценария:** Юрий Клепиков

**Режиссер:** Виталий Мельников

**Оператор:** Дмитрий Долинин

**Художник:** Исаак Каплан

**Композитор:** Олег Каравайчук

**Звукооператор:** Константин Лашков

**В ролях:** Николай Бурляев (Борька), Люсьена Овчинникова (Зина, мать Борьки), Олег Ефремов (Виктор), Людмила Аринина (тетя Борьки), Лариса Буркова (Вера, штукатур), Виктор Ильичев (Леонард), Кира Петрова-Крейлис (бригадир штукатуров), Константин Тягунов (Дмитрий Петрович, старик с проигрывателем) и др.

*Штукатур Зина, мать-одиночка, приводит в дом нового мужа – одинокого работника Виктора. Борька – сын Зины, недавний школьник, читатель Экзюпери – не может с этим смириться. Попытки Виктора сблизиться с ним тщетны. Парень по-детски ревнует мать. Летом он уезжает к дяде в деревню, но возвращается раньше срока и скитается по Ленинграду, сначала ночуя где придется, потом просится пожить у своей тетки. Зина переживает, ищет сына. Родственники сообщают ей, где он находится. Встретившись наконец с матерью, парень понимает, что они по-прежнему нужны друг другу.*



Старая истина: кино – искусство коллективное. Фильм, как жилой дом, создается командой. До начала возведения этажей готовится фундамент – сценарий. В дальнейшем главным строителем становится режиссер-постановщик. Идеи и наброски сценария оплодотворяются режиссерской страстью и мыслью. Появляется зародыш, замысел, предчувствие того, из чего постепенно сложится более или менее точный план всей постройки. Для его подробной разработки и, в дальнейшем, физического осуществления режиссеру нужны сотоварищи. В первую очередь – оператор и художники.

Все, что делают художники, – лишь черновик, как бы подмалевок будущего кинозрелища, потому что после художников вступит в дело оператор. Мой опыт пребывания в ролях и оператора, и режиссера подсказывает, что задачи, а также умения оператора и режиссера содержатся, даже внутри одной головы, как бы в узко специальных файлах. У режиссера изобразительный файл абстрактен, у оператора конкретен. Режиссер в первую очередь озабочен философией произведения, сюжетом, выбором исполнителей ролей для будущего фильма, оператор же размышляет именно о его зрелищной стороне. И главное – он эту самую зрелищность создает на съемке, предлагая определенные решения, используя разнообразные приемы, иногда именно для этого фильма созданные.

В 1968 году Виталий Мельников позвал меня снимать фильм

«Мама вышла замуж». Сценарий, автором которого был замечательный драматург Юрий Клепиков, мне понравился. Простая история из жизни самых обычных людей с их бытом, работой, их любовью, их ссорами и примирениями.

У меня сразу возник вопрос: где живут наши герои? Решили, что все в нашем фильме должно быть по правде: жить главная героиня Зина (Люсьена Овчинникова) и ее сын Борька (Николай Бурляев) будут в новой однокомнатной квартире на окраине большого города. Жилая комната – стандартная. Маленькая кухня. В этот жалкий скворечник является Зинин возлюбленный Виктор (Олег Ефремов). Конфликт великовозрастной любовной пары со вчерашним юным школьником, поклонником Экзюпери, неизбежен.

Профессия Зины – штукатур. Ее женская бригада ремонтирует фасад старинного дома в центре города. Виктор, внезапно вторгшийся в малогабаритный рай матери и сына, – грейдерист.

Я предложил, чтобы декорация квартиры была выстроена точно по стандарту таких квартир в массово строившихся тогда «хрущевских» домах. Жилая комната 17 метров, кухня – 5. Мне виделось, что без зрительного ощущения тесноты история потеряет часть своего драматизма. Теснота здесь служит одним из двигателей сюжета. На этот зрительный эффект работал мой подбор оптики, в основном относительно длиннофокусной (35, 50, 75-мм). В декорации я отказался от отставных

стенок. Мне представлялось, что в тесноте герои никогда не должны видеть друг друга в полный рост. Поэтому все сцены в квартире получились крупноплановыми. Как я догадываюсь теперь, по прошествии времени, быть может, излишне.

Для природы возле дома Зины придумалась условная формула – «последний дом города». Для ее воплощения подошел, например, эпизод, в котором Витя и Зина возвращаются ранним утром после любовной ночи где-то «на природе». Дальний план. Панорама. Герои идут сперва чистым полем. Камера следит за ними. Вот в кадре появляются опоры высоковольтной линии. Следом – признаки близкой стройки. Кучи взрытой земли. Горы щебенки. Завалы разных стройматериалов. Наконец, мы видим несколько одинаковых панельных домов и развешанные для просушки на веревках белые простыни. Как шутил наш замечательный художник Исаак Каплан, этот длинный и полный воздуха кадр называется «Утро нашей родины». Также, как картина некоего Шурпина, весьма популярная в прежние годы. На ней изображены поля, похожие на поля в начале нашего кадра. А над ними возвышается фигура Сталина, вышедшего погулять в одиночестве.

Выразительным контрастом со свежестроенным кварталом «хрущевок» явилось место работы Зины. Центр города. Старые питерские красиво облезлые кварталы. С крыши дома, где

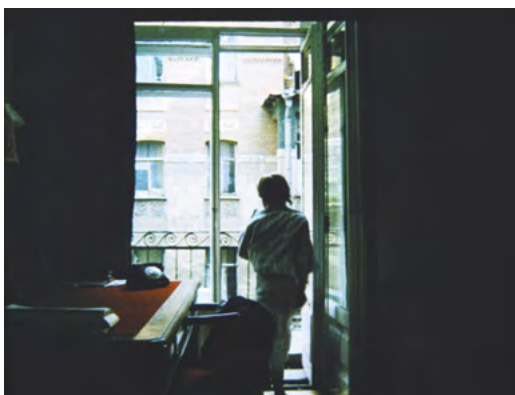
в обеденный перерыв греются на солнышке малярши, мы видим перспективу Фонтанки с Аничковым мостом вдаль. Тут нам сильно повезло. Именно во время наших съемок ремонтировался фасад старого доходного дома на углу Фонтанки и улицы Белинского. Наш прекрасный директор Игорь Лебедь договорился с ремонтниками о пребывании съемочной группы на лесах и на крыше дома.

Ради осуществления оптического единства всего фильма я применял длиннофокусную оптику не только в декорации, но на других локациях. В результате появилось множество кадров с фокусировкой на персонажах и живописно размытыми фонами.

Как мне сейчас видится, в этом фильме мне удалось создать живописный и в то же время правдивый, не приукрашенный на официальный лад, образ Ленинграда того времени. Но именно то, чем я гордился, возмутило московское киноначальство. Картина дали низшую, третью категорию с ограниченным прокатом.

Но в кинотеатрах она пользовалась неизменным зрительским успехом.

*Дмитрий Долинин*



# СТРАННЫЕ МУЖЧИНЫ

## СЕМЕНОВОЙ ЕКАТЕРИНЫ

Россия, «Ленфильм» (киностудия «Ладога»), 1992 г., цв., 15 ч., 4139,9 м, 152 мин. ВЭ 6.XI.1992.

**Автор сценария:** Андрей Романов

**Режиссер:** Виктор Сергеев

**Операторы:** Сергей Сидоров, Анатолий Родионов

**Художники:** Евгений Гуков, Борис Порошин

**Композитор:** Андрей Петров

**Звукооператор:** Ася Зверева

**В ролях:** Наталья Фиссон (Катя), Андрей Смоляков (Никита), Александр Абдулов (Игорь), Юрий Кузнецов (Евгений Евгеньевич, врач), Сережа Носуля (Ваня, сын Никиты), Александр Хочинский (Геннадий, сосед Кати), Юлиан Макаров (Вячик), Николай Лавров (Сеня, работник трамвайного депо), Лев Вигдоров (информатор), Борис Соколов (Метлицкий), Светлана Коваленко (жена Игоря), Юлия Яковлева (подруга Кати), Ольга Волкова (директор интерната), Любовь Тищенко, Ольга Калмыкова (работницы трамвайного депо), Сергей Снежник (кинорежиссер) и др.

*Молодая актриса Катя Семенова, прозябающая без ролей, расстается со своим возлюбленным, оперативником Игорем. Он женится на другой. Однажды около своего дома Катя становится свидетельницей избиения молодого человека. Парень просит девушку приютить его на какое-то время за соответствующее вознаграждение. Его зовут Никита, когда-то он был художником, а теперь является заметным представителем криминального мира. Между ним и Катей возникает роман, но тут на горизонте снова появляется Игорь, намеревающийся продолжить прежние отношения, однако получает отказ. Во время операции по захвату банды он неожиданно замечает Никиту, ранее им не подозреваемого, и арестовывает его. Катя ждет Никиту из тюрьмы, оформив опекунство над его тринадцатилетним сыном.*



Посреди истерического, хаотического и претенциозного кинематографа начала 1990-х, распугавшего всех зрителей своими пятьюстами фильмами в год, вдруг появился один режиссер, сумевший оных зрителей вернуть в кинотеатры – пусть и ненадолго. Была «страна беременна героем», и он появился – возник невеста откуда, аки Венера из пены морской. И звали его Виктор Сергеев – а доселе никто о нем и не знал.

За три года – 1990-й, 1991-й и 1992-й – он сумел выпустить три замечательных коммерческих фильма: «Палач», «Гений» и «Странные мужчины Семеновы Екатерины». На «Палача» народ пошел, на «Гения» просто ломанулся, а «Странных мужчин...» не заметил. Уже не заметил. Ибо в 1992-м вернуть публику в кинозалы вообще не представлялось возможным. Но все равно у Сергеева из всех режиссеров этого периода результат оказался максимальным – ведь его фильмы не только прибыль принесли, но и обрели реальный успех! Посему «Палач» пересказывали, а «Гений» даже слегка разошелся на цитаты.

Сергеев взял зрителя тем, что, наверно, единственный в стране не стал, задрав штаны, гнаться за Голливудом, а начал создавать спокойное, нарративно-повествовательное, структурное, пси-

хологическое, неоднозначное, но при этом криминально-коммерческое кино. Он снимал его по лекалам лучших и наиболее успешных советских фильмов – с их неспешностью, с разработкой характеров, а главное, еще и с огромным количеством «не стреляющих ружей», то есть вроде бы лишних, ненужных для сюжета сцен, на самом же деле глубоко необходимых, ибо они-то и погружали тебя в мир, вызывающий ощущение достоверности и чувство сопричастия. Вместо привычной для любого коммерческого фильма нарочитости закрученных коллизий на экране не возникала естественная, абсолютно узнаваемая жизнь. При том что она, конечно, подчинялась правилам лихо сконструированного и оригинального сюжета. Но живая реальность и острый сюжет здесь не спорили, а пребывали в состоянии внимательного и заинтересованного диалога.

Да, «Странных мужчин...» прокат не заметил, ибо его уже и не было. Меж тем перед нами была лучшая картина мастера.

Фильм предваряет титр: «История основана на реальных событиях». О, сколько раз подобная надпись служила авторам, как они полагали, индульгенцией для полной лабуды, происходящей на экране! Но здесь так не будет. И неслучайно, когда фильм заканчивается хэппи-эндом,





появляется другой титр: «Мы приносим извинения всем, кто знает реальный финал этой истории. Но авторы, имея право на художественный домисел, решили прервать свой рассказ именно в этом месте...» И вот это сообщение уже свидетельствует о том, что авторы прекрасно отдают себе отчет в том, что делают, если только в финале они извинились за его недостоверность.

Да, в подлинной истории все закончилось в разы трагичнее. Но легкая тень трагизма нависает и над экранной историей, рассказанной с интонацией светлой печали.

Нет, ничего особо печально-го в фильме не происходит. Мы наблюдаем взаимоотношения молодой актрисы, отнюдь не успешной, со своим бывшим возлюбленным, ментом-оперативником, и с нынешним, интеллигентным художником со сложной судьбой. Все три героя вовсе не воспринимают свою жизнь как катастрофу – наоборот, стараются прожить ее спокойно, легко и даже с юмором – ну, вот такая жизнь, и ничего страшного в ней нет. Все привыкли к ней, а на другое особо и не надеются.

Но постоянно кажется, что над героями висит какой-то рок, долженствующий взорваться трагедией. И все это потому, что они живут не той жизнью, о которой мечтали и на которую рассчиты-

вали. Отсюда и постоянная нарочитая бравада героини, попытка защититься от мира маской, которая при этом с нее постоянно спадает. Отсюда и бесконечное внутреннее чувство тревоги у художника, порой прорывающееся тщательно скрываемой тоской. Да и мент-то, казалось бы, наиболее «упакованный» в своем мире человек, вполне соответствующий своей должности, тоже постоянно играет. В кого? Да хоть в Шварценеггера, что изображен у него на плакате в кабинете. Шварценеггер в темных очках – вот и с лица нашего мента не сползают темные очки, совершенно ему не нужные. Да и роль эту исполняет совершенно на оперативника не похожий Александр Абдулов – в его персонаже проглядывает интеллигентный пацан, когда-то решивший защититься от сего мира маской су-пермена, а потом – втянувшийся.

Иными словами, чтобы выстоять в новой реальности, представители интеллигенции вынуждены прожить не свою, а какую-то чужую, неправильную, жизнь. И потому главной музыкальной темой фильма становится вальс «На сопках Маньчжурии». В одной сцене герои даже танцуют под него, под легкий и мелодичный реквием по погибшим. Наверно, это реквием и по ним самим, точнее – по той жизни, которая была им предназначена. Это реквием

и по всем нам, попавшим в воронку нового постперестроечного времени, – в пространство, к которому никто не готовился и на которое никто не рассчитывал – а значит, всем теперь придется рисовать новые линии судьбы на ладонях. Началось новое бытие, которому до нас нет никакого дела. Но жизнь-то продолжается, пусть и не та, что предполагалась, и никакого апокалипсиса в ней не предвидится, а потому и ее «печаль светла», как печаль маньчжурского вальса, а значит, даже тень возможной трагедии,

что висит над всеми, наверно, пройдет стороной, как темная тучка.

В реальной жизни – нет, не прошла. В фильме – авторы оставляют надежду. Ибо жизнь все-таки побеждает. Так криминальная мелодрама Виктора Сергеева постепенно становится одним из наиболее точных экранных изображений эпохи начала 1990-х, его пронзительным метафизическим отражением.

*Александр Шпагин*



# СЧАСТЛИВЫЙ НЕУДАЧНИК

Россия, «Ленфильм» (студия «Бармалей»), 1993 г., цв., 2469,2 м, 91 мин. РУ  
23.III.1994.

**Авторы сценария:** Александр Гетман, Вадим Шефнер

**Режиссер:** Валерий Быченков

**Оператор:** Валерий Миронов

**Художник:** Владимир Банных

**Композитор:** Игорь Цветков

**Звукооператор:** Андрей Волков

**В ролях:** Семен Мендельсон (Витя Шумейкин), Анжелика Неволлина (тетя Аня), Ольга Волкова (психиатр), Юрий Могилевцев (поэт Иоанн Манящий), Анна Матюхина (Маргарита), Коля Макродченко (Шерлокхолмец), Миша Кабатов (Лева Шварц), Герман Орлов (дядя Боба, поэт-табачник), Сергей Варчук (Чумовой, учитель физкультуры), Зоя Буряк (пионервожатая Нюрка), Маша Капицкая, (Лиза, соседка), Татьяна Пилецкая (бабушка Левы) и др.

*По мотивам автобиографической прозы Вадима Шефнера.*

*Несколько историй из жизни ленинградского пионера 1930-х. Витя Шумейкин живет со своей тетей в коммунальной квартире на Васильевском острове. Он часто попадает в неприятные ситуации, осложняемые еще и его острым языком. То, пытаясь достать застрявший мяч, рухнет с карниза и угодит в больницу. То подшутит с друзьями над физруком Ермолаем Спиридоновичем Чумовым – активным общественником, суперменом и ловеласом – и превратится в его главного врага. То отправится в плавание на моторной лодке, и мотор заглохнет посреди залива, а лодка даст течь. Но всякий раз Витя с победой выходит из рискованных положений с помощью своих друзей-ровесников и взрослых – таких же симпатичных чудачков, как он сам.*

Кинорежиссеру Валерию Быченкову не повезло со временем, в которое пришлось дебютировать. Как же так, спросите, почему не повезло? 1993 год, свобода, цензуры нет. Даже Советского Союза больше нет. Твори что хочешь и как хочешь...

Да, «Счастливый неудачник» вышел в 1993 году. СССР исчез в самом конце 1991-го. И свобода, и отсутствие цензуры – все так. Однако в этом-то парадоксальным образом и заключается невезение. В начале девяностых ежегодное количество выпускаемых кинокартин перевалило в новой России за три сотни. Большая часть этих лент никогда и нигде не была показана, ибо снималась не для демонстрации в кинозалах, а для отмыва денег. (Действовал закон об освобождении от налогов при финансировании кинопроизводства.) Те же фильмы, что все-таки доходили до кинотеатров, как правило, поражали своим воинствующим непрофессионализмом. Кино в те бурные годы снимали все кому не лень. И даже те, кому лень. За режиссерский пульта становились сценаристы, осветители, композиторы, звукооператоры... Артисты, конечно же, тоже считали своим долгом поставить что-нибудь. Крупных западных картин в прокате почти не было – санкции в ответ на телевизионное пиратство. В этой ситуации люди вообще перестали ходить в кино.

Быченков окончил ЛГИТМиК в 1965-м. Тридцать лет работал ассистентом у хороших и не очень

хороших режиссеров. Сам снимался в некоторых хороших и не очень хороших фильмах. И вот, наконец, долгожданный дебют в качестве постановщика. Очень хороший дебют. Замечательный. Не увиден никем. И не забыт даже – просто не увиден.

Можно было бы предположить, что, экранизируя повесть Вадима Шефнера о ленинградском пионере советских тридцатых годов, дебютант станет акцентировать внимание на тоталитарных «преlestях» времени – ан нет. На экране плещется радостная, веселая, забавная жизнь. Собрания, сборы, мероприятия, школьные неурядицы, первая влюбленность...

В отличие от писателя Быченков не слишком стремится воссоздавать время в деталях. Ленинград в картине какой-то обобщенно-советский. Тому есть историческое объяснение – центральные районы Северной Пальмиры не подверглись тотальному переделыванию, как это произошло, скажем, в Москве. Можно объяснить режиссерское нежелание следовать стилю ретро возрастными особенностями основного героя. Мальчишке, в общем, нет никакого дела до градостроительных красот и тех визуальных подробностей, что превратили столицу царской империи в «великий город с областной судьбой». У юного пионера Страны Советов другие интересы.

Разве не занятно пройти в рядах «Летучего отряда по борьбе с алкоголизмом»! Рядом с тобой, в строю – товарищи. А над го-

ловами плакат «Ленин не пил». Ну интересно же! Полнокровно.

А вот еще увлекательное приключение. Чтобы достать мяч, мальчонка решил пройти по карнизу, держась за подоконники. Продвигаясь мимо окон, он видит вдруг, как у соседа бдительные представители «органов» проводят обыск. Видит и, не очень рефлексируя, движется дальше. Ну, обыск. Подумаешь! Время такое. Враги кругом. Радио трубит, газеты пишут. Ничего нового. Главное – до цели добраться. И добивается.

Памятуя о том, что за тридцатилетний период своего лентфильмовского ассистентства Быченкову доводилось работать с Германом, можно определить стиль «Счастливого неудачника» как младогерманизм. Располагая повествование о юном гражда-

нине СССР во времени наползающего мрака, постановщик как бы поддакивает тем персонажам, что любят говорить: «Но ведь тогда же было много хорошего». Действительно, было. Действительно, много. Вот, смотрите – это хорошо. И то.

В отличие от Алексея Юрьевича, концентрировавшего наше внимание на бытовых сложностях времени, сквозь которые просвечивали сложности социальные, дебютант Быченков предлагает окунуться с головой в официально-пропагандистскую взвихренность, ощутить себя тем самым «новым человеком», создание которого следует признать главным достижением российской истории XX века.

А потом, ощутив, испугаться.

*Сергей Лаврентьев*



**Куратор программы:**

Анастасия Вознесенская, киновед, научный сотрудник  
Госфильмофонда России

## АКТЕРСКИЕ КИНОПРОБЫ

В коллекции Госфильмофонда России есть около шестидесяти кинопроб к различным фильмам. В основном это пробы к картинам шестидесятих годов. Это действительно ценная и интересная часть коллекции, ведь кинопроб вообще сохранилось очень мало. С чем это связано? Прежде всего, с тем, что в СССР на киностудиях существовала практика смыва пленки. Кинопроба считалась черновым, отработанным материалом, и пленку попросту утилизировали, смывали, чтобы не хранить на студиях. Поэтому уцелевшие кинопробы – своеобразные кинобезунчики.

Основная сложность подготовки их для показа состоит в том, что большинство из них имеют разведенные звук и изображение. Поэтому оценить их возможно только после оцифровки, при которой звук и изображение сводят.

Кинопобы – это подготовительный к съемкам этап работы. Когда готов сценарий, режиссер приступает к отбору исполнителей. Бывают случаи – роль пишется под конкретного актера. В частности, Марио Пьюзо, автор романа и сценария к фильму «Крестный отец», видел в роли Вито Корлеоне исключительно



Марлона Брандо. С ним соглашался и режиссер Фрэнсис Форд Coppola.

Обычно на одну роль пробуются сразу несколько человек. Сначала они проходят фотопробы. Помощник режиссера по отбору актеров или сам режиссер смотрят фотографии актеров, в гриме или без. Иногда и фотопроб бывает вполне достаточно. Так, Иван Пырьев в 1953 году задумал снимать картину «Испытание верности» с Мариной Ладыниной в главной роли, своей женой по совместительству. Однако в том же году вышел приказ председателя Госкино о том, что режиссерам запрещено снимать жен. Пырьев предоставил руководству Госкино фотопробы и сумел отстоять кандидатуру Ладыниной. Надо сказать, что в 1954 году картина заняла третье место по кассовым сборам. Это был девятый фильм супружеской пары, после которого пятнадцатилетний союз распался, не пройдя то самое «испытание верности».

Но чаще всего фотопроб бывает недостаточно. Режиссеру требуется увидеть актера в декорациях, в гриме, произносящим монолог из сценария или в диалоге с партнером. Гармоничный актерский дуэт – это важно. Партнеры должны убедительно выглядеть вместе в кадре, если, например, играют любовников или непримиримых врагов.

После успеха «Бриллиантовой руки» Леонид Гайдай решил, что в следующую картину – «Иван Васильевич меняет профессию» – снова пригласит Андрея Миронова и Юрия Никулина. Специально под этот тандем был написан сценарий: Никулин должен был играть Буншу, а Миронов – Жоржа Милославского. Но Никулин узнал, что Гайдай снимает картину по мотивам произведения Михаила Булгакова, и сразу отказался. Посчитал, что картину могут не выпустить из цензурных соображений, положить на полку, и не захотел тратить целый год на съемки в фильме, который не выйдет в прокат. В итоге на эту роль претендовали несколько актеров: Владимир Этуш (режиссер утвердил его на роль Шпака), Георгий Вицин (пробы показали, что он отличный недотепа Бунша и неважный Царь). Обратная ситуация была с Евгением Лебедевым (блестяще сыграл на пробе Царя, но был совершенно неубедителен в роли выпивохи Бунши). Фаворитом Гайдая стал Евгений Евстигнеев, но в результате он отказался играть, потому что сценарий посчитал глупым и неинтересным. Тогда режиссер утвердил Юрия Яковлева.

Часто после кинопроб «отсеиваются» и очень знаменитые актеры. Например, Эльдар Рязанов в фильме «Берегись автомобиля» хотел снимать в роли Деточкина

Юрия Никулина, но тот уехал на гастроли. Тогда режиссер начал пробовать других актеров. Среди претендентов был и Леонид Быков (который потом не захотел сниматься), и Олег Ефремов (утвержденный в результате на роль следователя), и Михаил Державин (показался Рязанову слишком добродушным), и Василий Лановой (не подошел по причине его внешней аристократичности). Леонида Куравлева практически утвердили на роль благородного вора, но Рязанов посчитал его недостаточно «юродивым» и остановил свой выбор на Иннокентии Смоктуновском, с которым давно мечтал поработать.

В голливудском кино, где многое зависит от решения продюсера, случались ситуации противостояния режиссера и продюсера по поводу того или иного претендента на роль. Так, в 1975 году на роль красотки Дуэн в фильме «Кинг Конг» режиссер Джон Гиллермин пригласил на пробы

Мэрил Стрип. Однако продюсер Дино Де Лаурентис был категорически против, поскольку посчитал ее слишком некрасивой. После кинопроб на роль утвердили Джессику Лэнг. Это была первая роль актрисы. Мэрил Стрип же через пару лет снялась у Майкла Чимино в фильме «Охотник на оленей» и стала звездой мирового уровня.

Для программы «Актерские кинопробы» в этом году были отобраны пробы к восьми фильмам: «Дачники» (реж. Борис Бабочкин, 1966), «Живые и мертвые» (реж. Александр Столпер, 1963), «Илья Муромец» (реж. Александр Птушко, 1965), «Мичман Панин» (реж. Михаил Швейцер, 1960), «Одни» (реж. Александр Сурин, Леонид Головня, 1966), «Полустанок» (реж. Борис Барнет, 1963), «Председатель» (реж. Алексей Салтыков, 1964), «Человек без паспорта» (реж. Анатолий Бобровский, 1965).

*Анастасия Вознесенская*



# ДАЧНИКИ

СССР, «Мосфильм», 1966 г., ч/б, 10 ч., 2841 м, 104 мин. ВЭ 25.IX.1967.

**Автор сценария и режиссер:** Борис Бабочкин

**Оператор:** Евгений Власов

**Художник:** Константин Степанов

**Звукооператор:** Василий Костельцев

**В ролях:** Николай Анненков (Басов), Руфина Нифонтова (Варвара), Евгений Ануфриев (Влас), Борис Бабочкин (Суслов), Элина Быстрицкая (Юлия Филипповна), Георгий Куликов (Дудаков), Ольга Хорькова (Ольга), Евгений Велихов (Шалимов), Никита Подгорный (Рюмин), Людмила Щербинина (Соня), Иван Любезнов (Двоеточие) и др.

**Пробы:**

СССР, «Мосфильм», 1966 г., ч/б, 19 мин.

**В ролях:**

1. Ирина Вавилова (Соня), Георгий Третьяков (Зимин);
2. Людмила Пирогова (Соня), Виталий Соломин (Зимин);
3. Нина Корниенко (Соня), Юрий Васильев (Зимин);
4. Евгений Ануфриев (Влас);
5. Руфина Нифонтова (Варвара), Ольга Хорькова (Ольга), Иван Любезнов (Двоеточие);
6. Анатолий Ларионов (Замыслов), Элина Быстрицкая (Юлия), Борис Бабочкин (Суслов).

*По одноименной пьесе Максима Горького.*

*На даче собирается компания интеллигентов, уставших от шумных светских мероприятий. Гости вместе с хозяевами намереваются приятно провести время и восстановить душевное равновесие на лоне природы. Дача принадлежит адвокату Басову и его супруге Варваре Михайловне. Присутствующие давно знакомы*



*между собой и сначала радуются встрече – гуляют, общаются, но вскоре всем становится скучно, надоело говорить о жизни, литературе и сплетничать об общих знакомых. Им приходит идея – организовать театральную постановку и таким образом развеселить себя. Но затея проваливается – отдыхающим не удается полноценно проводить репетиции, они постоянно конфликтуют между собой, поскольку каждый из них уверен в том, что заслуживает ведущей роли в запланированном спектакле. Кроме того, репетиции посещают те люди, которые играют второстепенные роли, а «актеры», играющие главных героев, не приходят. В итоге спектакль так и не будет поставлен. Младший брат Варвары Михайловны Влас открыто порицает бессмысленность существования сестры и ее окружения. Юноша намеревается стать совершенно другим человеком, приносить людям пользу, не тратя время на напрасные рассуждения. Влас откровенно высказывает свое мнение и покидает дом адвоката.*

К режиссерской разработке картины Борис Бабочкин приступил в марте 1966 года. «Мосфильм» выделил на ее производство 280 000 рублей (лично Бабочкину заплатили 1449 рублей), срок работы – восемь месяцев. Общий метраж фильма должен был составить 2700 метров. В том же месяце режиссерская разработка была принята студией, начались съемки.

Пьеса Горького о кризисе в среде интеллигенции была написана в 1904 году, и тогда же ее поставили в Драматическом театре Веры Комиссаржевской. Она шла с большим успехом, под шквал бурных зрительских аплодисментов. Бабочкин считал, что идейная сущность пьесы сохранила свою актуальность, поскольку в ней остро поставлен вопрос о месте человека в жизни.

Режиссер уже ставил «Дачников» прежде – в 1938 году в Ленинграде в Большом драматическом театре. Затем в Софии, а в 1961 году – в Малом театре.

Характерно, что в фильме ряд актеров сыграли те же роли, что и в спектакле Малого театра: Бабочкин – Сулова, Быстрицкая – Юлию Филипповну, Любезнов – Двоеточие. Особенно интересовал Бабочкина характер и судьба Варвары Басовой, роль которой блестяще исполнила Руфина Нифонтова. Ее Варвара Михайловна, тихая и молчаливая, порой взрывается в страстном монологе. Она также перешла в фильм с подмостков Малого театра.

Кинопробы сохранились в двух частях. Бабочкин практически сразу утвердил актеров на главные роли. Были сомнения по

поводу исполнительницы роли Сони – пробовались Ирина Вавилова, Нина Корниенко и Людмила Пирогова (Щербина). Режиссер утвердил Пирогову. Нина Корниенко показалась ему слишком современной для героини начала века, а Ирина Вавилова выглядела слишком взросло рядом со своим партнером – Георгием Третьяковым. Зато именно пробы Третьякова получились наиболее удачными. Его Зимин, нервный, болезненный, в отличие от жизнерадостного Виталия Соломина и пижонистого Юрия Васильева.

«Дачники» имели очень разные отзывы. Отмечали, что Бабочкин понял суть горьковских образов и наделил их индивиду-

альными характерами, но в то же время говорили, что Нифонтова (Варвара Михайловна) слишком холодна и отстраненна.

Бабочкин, снимая «Дачников», переживал, что фактически переносит спектакль на экран, хотел найти кинематографический эквивалент горьковской пьесе, боялся не достичь кинематографической «сочности». Однако экранизация пьесы М. Горького, труднейшей и для постановки в театре, «заговорила» настоящим языком кинематографа, стала прекрасным примером адаптации драматургического произведения на киноэкране.

*Анастасия Вознесенская*

# ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ

СССР, «Мосфильм», 1966 г., ч/б, ш-э, 20 ч., 5482 м, 201 мин.; 1-я серия – 10 ч., 2723 м, 100 мин.; 2-я серия – 10 ч., 2759,9 м, 101 мин. ВЭ 22.П.1964.

**Автор сценария и режиссер:** Александр Столпер

**Оператор:** Николай Олоновский

**Художник:** Стален Волков

**Звукооператор:** Вячеслав Лещев

**В ролях:** Кирилл Лавров (Синцов), Анатолий Папанов (Серпилин), Алексей Глазырин (Малинин), Олег Ефремов (Иванов), Лев Любецкий (Шмаков), Людмила Крылова (Овсянникова), Людмила Любимова (Маша) и др.

**Пробы:**

СССР, «Мосфильм», 1965 г., ч/б, 7 мин.

**В ролях:**

1. Борис Смирнов (Малинин), Владимир Кулик (Рябченко);
2. Алексей Грибов (Малинин) – ? (Рябченко);
3. Борис Толмазов (Малинин) – ? (Рябченко).

*По одноименному роману Константина Симонова.*

*1-я серия*

*Первые дни войны... Корреспондент армейской газеты старший политрук Синцов из отпуска направляется в действующую армию. По заданию редакции он выезжает на передовые позиции, с ним – младший политрук Люсин. Они становятся свидетелями первых наших воздушных боев и поражений. Люсин остается во вновь формирующейся танковой бригаде, а Синцов из-за ранения оказывается в госпитале. Возвращаясь в редакцию, Синцов встречает своего друга, фотокорреспондента «Известий», и с ним попадает на передовую к комбригу Серпилину, еще недавно отбывавшему заключение по ложному обвинению. Синцов остается на передовой. Во время очередного боя погибает политрук, Серпилин назначает политруком Синцова. Дивизия окружена. После гибели командира Серпилин принимает командование на себя и выводит бойцов из окружения. Представители особого отдела армии разоружают серпилинцев и отправляют их на переформирование. В пути безоружные бойцы вновь оказываются в окружении. Синцов, солдат Золотарев и военврач Таня пробиваются к своим. Оставив больную Таню у одного из рабочих лесопилки, Синцов и Золотарев упорно продолжают путь на восток, когда до своих остается несколько сот метров, Синцова тяжело контузило. Золотарев, считая его убитым, берет его партбилет и документы.*

*2-я серия*

*Синцову удается выйти из окружения и добраться до Москвы. Его жена Маша, окончив специальное училище, готовится к заброске в тыл врага. После короткого свидания с женой Синцов идет в райком партии. Работник райкома Малинин решает помочь молодому политруку, оставшемуся без документов, и добивается, чтобы его зачислили солдатом в батальон, отправляющийся на оборону Москвы. После ряда боев Синцову, показавшему себя храбрым и умелым бойцом, присваивают звание сержанта. Перед очередным боем в батальон приезжает генерал. Это Серпилин. Узнав в сержанте своего бывшего политрука, он предлагает ему помочь восстановить звание, но Синцов отказывается – он солдат Родины и будет ее защищать независимо от чина. После гибели Малинина командование назначает Синцова политруком.*

В 1964 году картина Александра Столпера, снятая на киностудии «Мосфильм» по роману Константина Симонова, получила разрешительное удостоверение и вышла в прокат. Это наиболее известное произведение Симонова о Великой Отечественной войне. Писатель без колебаний доверился режиссеру, который уже обращался к его творчеству: в 1942 году был снят фильм «Парень из нашего города», а в 1943-м – «Жди меня».

Роман, написанный по фронтовым дневникам 1941–1942 гг., был очень важным для Симонова. В нем – неприкрытая правда о войне. Он и выпущен был значительно позже планируемого времени – после смерти Сталина (раньше было просто невозможно говорить о войне так – жестко, без прикрас). Сценарий писал Александр Столпер, который очень внимательно отнесся к авторскому тексту, перенеся практически все основные события романа на экран.

Герои, проходящие через весь фильм, – старший политрук Синцов и генерал Серпилин. Это разные по характеру и возрасту люди. Режиссер и писатель совместно выбирали актеров. Лавров тогда уже был звездой ленинградского БДТ, но в кино запоминающихся ролей

у него еще не было. Симонов, неплохо знакомый с работами актера в театре, испытывал к нему симпатию и предложил его Столперу в качестве исполнителя роли Синцова. Столпер согласился. Так эта роль стала для Кирилла Лаврова билетом в «большое» кино.

Если у Лаврова фактически не было конкурентов, то на роль Серпилина пробовалось около тридцати актеров. Однако Симонов настоял на Анатолии Папанове. И связано это было, в первую очередь, с тем, что актер сам прошел войну. Папанов служил в театре Сатиры. В его репертуаре были в основном комедийные характерные персонажи, и роль Серпилина стала возможностью «примерить» другое амплу, продемонстрировать всю широту своей актерской палитры.

Необычная для кинематографа деталь – полное отсутствие музыки в фильме. Это осознанное режиссерское решение – ничто не должно отвлекать зрителя от голоса войны. Даже в финальных титрах, где обычно присутствует музыкальная тема, ее нет, звучит только голос диктора: «Впереди еще была целая война».

*Анастасия Вознесенская*

# ИЛЬЯ МУРОМЕЦ

СССР, «Мосфильм», 1956 г., цв., ш-э, 10 ч., 2556 м, 95 мин. ВЭ 16.XI.1956.

**Автор сценария:** Михаил Кочнев

**Режиссер:** Александр Птушко

**Операторы:** Федор Проворов, Юлий Кун

**Художник:** Евгений Куманьков

**Композитор:** Игорь Морозов

**Звукооператоры:** Мария Бляхина, Владимир Богданкевич

**В ролях:** Борис Андреев (Илья Муромец), Андрей Абрикосов (Владимир), Наталья Медведева (княгиня), Нинель Мышкова (Василиса), Александр Шворин (Сокольник), Сергей Мартинсон (Мишатычка), Георгий Демин (Добрыня), Сергей Столяров (Алеша Попович), Михаил Пуговкин (Разумей), Владимир Соловьев (Касьян), Муратбек Рыскулов (Неврюй), Шукур Бурханов (Калин-царь) и др.

**Пробы:**

СССР, «Мосфильм», 1955 г., цв., 8 мин.

**В ролях:**

1. Алла Ларионова (Василиса), Борис Андреев (Муромец);
2. Наталья Медведева (Апраксея), Георгий Бударов (Квашня), Михаил Пуговкин (Разумей);
3. Шукур Бурханов (Калин-царь), Муратбек Рыскунов (Неврюй), П. Равжа (Ланшек), Григорий Плужник (Муромец);
4. Георгий Демин (Добрыня), Николай Руденко (Алеша Попович);
5. Сергей Столяров (Алеша Попович), Леонид Галлис (Михайло).



*Богатырь Святогор просит каликов передать свой меч самому смелому и сильному из богатырей, потому что сам он состарился. В это время носятся по земле русской тугары, поджигают дома, топчут посевы. С ненавистью смотрит на врагов Илья Муромец. Но сделать ничего не может: не слушаются его ноги, сиднем сидит добрый молодец. В Карачарово, родное село Ильи, приходят калики. Они дают богатырю испить «живой водицы» и дарят ему меч Святогора. Илья Муромец отправляется в Киев-град. По дороге побеждает страшного Соловья-разбойника. В Киеве князь Владимир богато награждает крестьянского сына. Много еще подвигов совершает богатырь, одерживает победу над тугарами, освобождает из плена свою возлюбленную Василису. Но приходит беда: по навету бояр князь сажает Илью Муромца в глубокие погреба. Узнав об этом, тугары снова нападают на Русскую землю. Князь Владимир вынужден просить Илью опять встать на защиту родины. На помощь Муромцу приходят два отважных богатыря – Алеша Попович и Добрыня Никитич. Враг изгнан. Илья передает священный меч Святогора своему сыну Сокольничку, чтобы тот стоял на страже границ родной земли.*

Об Илье Муромце сложено огромное количество былин. Сценаристу Михаилу Кочневу пришлось много поработать над обобщением материалов эпоса, чтобы «сложить» интересную историю о жизни Древней Руси, грандиозных битвах и сказочных подвигах могучих богатырей.

Это первый советский широкоэкранный фильм со стереозвуком. Александр Птушко был экспериментатором, а широкий экран предоставлял новые выразительные средства, особенно ценные для эпических полотен. Подготовка к работе длилась около двух лет. Съёмки начались в 1955 году, для них были выстроены макеты целого города – Киева, а также сказочной деревни Карачарово, где родился и жил былинный богатырь.

Илью Муромца сыграл Борис Андреев. Но в Госфильмофонде России сохранились кинопробы другого актера – Григория Плужника. Его филь-

мография к началу съёмок была весьма скромной – около десяти фильмов. Роли второстепенные, но актер был очень фактурным, именно поэтому Птушко предложил ему попробоваться. И все-таки в итоге выбор пал на более опытного и популярного Бориса Андреева.

На роль главной героини, Василисы, пробовалась Алла Ларионова. На роль Алеша Поповича был приглашен Сергей Столяров, а он всегда ходатайствовал за жену (кстати, в 1952 году Ларионова и Столяров сыграли влюбленную пару в фильме Птушко «Садко»: Столяров – Садко, а Ларионова его возлюбленную – Любаву). Но в «Илье Муромце» главная женская роль досталась Нинель Мышковой, которая также снималась в «Садко», где сыграла второстепенную, но яркую роль – Ильмень-царицы.

*Анастасия Вознесенская*





# МИЧМАН ПАНИН

СССР, «Мосфильм», 1960 г., ч/б, 9 ч., 2622 м, 104 мин. ВЭ 25.V.1960.

**Авторы сценария:** Семен Лунгин, Илья Нусинов

**Режиссер:** Михаил Швейцер

**Оператор:** Тимофей Лебешев

**Художники:** Лев Мильчин, Ирина Шретер

**Композитор:** Вениамин Баснер

**Звукооператор:** Сергей Минервин

**В ролях:** Вячеслав Тихонов (мичман Панин), Николай Сергеев (капитан Сергеев), Никита Подгорный (Ведерников), Леонид Куравлев (Камушкин), Михаил Переверзев (Григорьевич) и др.

**Пробы:**

СССР, «Мосфильм», 1959 г., ч/б, 4 мин. 19 сек.

**В ролях:**

1. Алексей Консовский (Ленин), Георгий Юматов (мичман Панин).

*Май 1912 г. В военной крепости Кронштадт проходит суд над тринадцатью политическими заключенными. Приговор гласит: смертная казнь через повешение. Подпольная большевистская организация крепости решает освободить заключенных во время их следования к месту казни. Один из тех, кому поручена эта операция, – Панин, юнкер Военно-морского инженерного училища. В день окончания училища он участвует в освобождении приговоренных к смерти. В тот же вечер Панин отправляется по месту своего назначения – на военный корабль «Елизавета», который наутро должен отбыть к берегам Франции. Панин и большевики-матросы тайком прячут спасенных на корабле. «Елизавета» прибывает в Гавр. Беглецов удастся вывести на берег. Мичман вынужден также остаться во Франции, поскольку капитан «Елизаветы» Сергеев догадывается о том, что он причастен к побегу заключенных. Во Франции Панин связывается с большевиками-эмигрантами, они передают ему деньги и паспорт. Получает он и письмо от Ленина, в котором Владимир Ильич*

*выражает сожаление о том, что Панин оказался вне флота. Мичман возвращается в Кронштадт на свой корабль. По приказу Сергеева молодого человека арестовывают и передают суду, ему грозит каторга. Однако на суде он рассказывает совершенно невероятную, выдуманную им историю о своих любовных приключениях, и суд ограничивается его разжалованием. Панин снова на своем корабле, теперь уже матросом.*

В 1957 году на экраны вышел фильм Станислава Ростоцкого «Дело было в Пенькове», где Вячеслав Тихонов сыграл главную роль – тракториста Матвея Морозова. Она принесла ему зрительское признание, наделенный утонченной красотой актер сразу стал востребованным – с ним в отечественный кинематограф пришел новый герой-романтик, обаятельный и немного загадочный. Кстати, на роль Морозова пробовался Петр Алейников. И руководство «Мосфильма» именно его видело в этой роли, но Ростоцкий посчитал, что он не подходит по возрасту, и предпочел Тихонова, который «победил» и своего главного конкурента – однокурсника Сергея Гурзо, актера талантливого и необычайно обаятельного.

В 1959-м Михаил Швейцер пригласил Тихонова, ставшего уже всесоюзной звездой, сняться в «Мичмане Панине», своей третьей самостоятельной работе. После успешного фильма «Чужая родня» режиссер снял «Тугой

узел», который Министерство культуры СССР признало идейно порочным. Швейцеру и сценаристу Тендрякову указали на то, что они исказили советскую действительность, изобразив ее слишком мрачной. В результате тогда пришлось вводить нового актера – Ивана Переверзева, обласканного любовью советской власти, лауреата Сталинской премии первой степени, – и переснимать целые эпизоды. Кроме того, композитор Вениамин Баснер полностью переписал музыку, сделав музыкальный фон светлым и мажорным. И на экраны вышла картина с оптимистичным названием «Саша вступает в жизнь», совершенно далекая от первоначального замысла Михаила Швейцера.

Фильм «Мичман Панин» – о революционной деятельности моряков Балтийского флота – изначально мог рассчитывать на другую прокатную судьбу. Беспроигрышная тема, в главных ролях великолепные актеры. Вячеслав Тихонов, казалось,

идеально подходил на роль. Тем не менее у него был конкурент – Георгий Юматов. Актеры вместе снимались прежде в «Молодой гвардии» Сергея Герасимова, где Тихонов сыграл Владимира Осьмухина. Это был довольно удачный дебют, и все же на «Мосфильме» актера снимать не хотели, руководитель студии Иван Пырьев был категорически против его участия в новых картинах. Ему почему-то казалось, что у Тихонова нерусская внешность: он считал его то ли азербайджанцем, то ли армянином, а в советском кино, по мнению Пырьева, главные роли должны были играть исключительно люди со славянской внешностью.

Юматов же сыграл в «Молодой гвардии» маленькую, но заметную роль молодого гвардейца Анатолия Попова, но мечтал о совершенно другом персона-

же – Сереже Тюленине (Герасимов тогда отдал эту роль Сергею Гурзо). Позже Юматов сыграл Тюленина в Театре киноактера. А его кинопроба у Швейцера сохранилась – его мичман Панин выглядит взрослым и серьезным. Может, именно поэтому режиссер предпочел Вячеслава Тихонова, задорного, молодого.

Любопытен факт, что в картине в финале должен был присутствовать Ленин. На роль вождя пролетариата пробовался Алексей Консовский. Был сделан специальный парик, наложен сложный грим, но Ленин смотрелся комично – получался почти шарж, и Швейцер нашел выход из положения – ни разу не показав в кадре, пустил его голос за кадром.

*Анастасия Вознесенская*



# ОДНИ

СССР, «Мосфильм», 1966 г., ч/б, 4 ч., 1160 м, 43 мин. ВЭ VI.1968.

**Авторы сценария и режиссеры:** Леонид Головня, Александр Сурин

**Операторы:** Михаил Коропцов, Михаил Суслов

**Художник:** Наталья Мешкова

**Композитор:** Алексей Муравлёв

**Звукооператор:** Мира Лексаченко

**В ролях:** Мария Виноградова (Марфа), Павел Кормунин (Антип), Елена Вольская (жена Устина), Иван Косых (Устин) и др.

**Пробы:**

СССР, «Мосфильм», 1965 г., ч/б, 15 мин. 21 сек.

**В ролях:**

1. Павел Шпрингфельд (Антип), Екатерина Савинова (Марфа);
2. Иван Лапиков (Антип), Валентина Владимирова (Марфа);
3. Павел Кормунин (Антип), Валентина Владимирова (Марфа);
4. Павел Кормунин (Антип), Екатерина Савинова (Марфа).

*По одноименному рассказу Василия Шукшина.*

*В своем деревенском доме супруги коротают время вдвоем. Антип шьет лошадиные хомуты, упрекая Марфу, что она не дала ему в свое время заниматься музыкой. Марфа огрызается, Антип же при каждом удобном случае берет балалайку и снова начинает брэнчать. Марфа, разозлившись, бросает балалайку мужа в огонь, а он в отместку рубит топором все сшитые им хомуты, приготовленные к продаже. В один из дней супруги, сидя в комнате, вспоминают молодость – как за Антипом бежали девки, и как Марфе какой-то парень признавался в любви, и как много лет спустя отправляли они сыновей на войну... Загрустившая Марфа просит Антипа сыграть на балалайке, и он играет.*



В 1963 году выходит цикл рассказов Василия Шукшина «Они с Катюни». Три рассказа из этого цикла Шукшин положил в основу фильмов «Живет такой парень» и «Ваш сын и брат». Четвертый – «Одни» – лег в основу сценария к дипломной вгиковской работе Александра Сурина и Леонида Головни. Сюжет, казалось бы, бесхитростный. Двое стариков, Марфа и Антип, остались одни в опустевшем доме – сыновья их не вернулись с войны. Марфа всю жизнь гналась за рублем, Антип же – натура поэтическая, он музыкант-самородок. Марфа позволяет Антипу купить новую балалайку. Муж и жена проводят вечер вместе, вспоминают молодость и погибших сыновей.

Незамысловатая история тем не менее требовала сильный актерский дуэт. На роль Марфы пробовалась Екатерина Савинова. Актрисе тогда было всего тридцать восемь лет, играть же предстояло старуху. На роль Антипа было несколько претендентов – Павел Шпрингфельд, Иван Лапиков, Павел Кормунин.

Сурин и Головня однозначно решили, что сниматься будут Екатерина Савинова и Павел Кормунин, который был единственным актером, играющим на балалайке, что требовалось по сюжету. Кроме того, только его актерская психоэмоциональная палитра абсолютно соответство-

вала персонажу: Антип у Павла Шпрингфельда и Ивана Лапикова выходил слишком злобным и едким. А ведь Антип, по большому счету, ребенок в теле старика. Он наивен, доброжелателен, открыт миру. Именно контраст характеров Марфы и Антипа делал рассказ Шукшина интересным для экранизации.

В сентябре 1965 года на «Мосфильме» выходит приказ о запуске в производство короткометражного фильма «Одни». Установленный срок производства – три месяца. Сметная стоимость – сто две тысячи рублей. Но съемки так и не начались – они постоянно переносились из-за болезни главной актрисы. А в декабре выходит новый приказ – о приостановке съемок, а также о роспуске съемочной группы в связи с тяжелым заболеванием Савиновой.

Екатерина Савинова – актриса удивительного таланта. Многие зрители знают ее как Фросю Бурлакову. Действительно, роль в картине «Приходите завтра» режиссера Евгения Ташкова, пожалуй, самая яркая и запоминающаяся в ее фильмографии. Сюжет фильма практически полностью повторял биографию Савиновой: как и Фрося, будущая звезда советского кино родилась в глухой деревне Алтайского края, после школы приехала в Москву поступать «в артистки».

Ее острохарактерное комедийное дарование заметили, девушка поступила во ВГИК в мастерскую Ольги Пыжовой и Бориса Бибикова (кстати, именно Бибиков сыграл того самого профессора, произнесшего фразу «Приходите завтра» абитуриентке Бурлаковой).

Карьера актрисы началась довольно ярко – второй ее картиной стал фильм «Кубанские казаки» Ивана Пырьева, где она сыграла Любочку. Но именно в то время у актрисы начались проблемы со здоровьем. На съемках актриса покупала молоко у деревенских бабушек. Вероятно, именно через коровье молоко ак-

триса заразилась бруцеллезом. Коварство этой болезни в том, что на первых порах, когда помогает элементарная терапия, она никак себя не проявляет, но с течением времени может поразить нервную систему. Это, считают врачи, и произошло в случае Савиновой. Актриса боролась с заболеванием пятнадцать лет и, конечно, сниматься в полную силу уже не могла.

В пробах к картине «Одни» участвовала также Валентина Владимировна, но в результате в роли Марфы снималась Мария Виноградова.

*Анастасия Вознесенская*



# ПОЛУСТАНОК

СССР, «Мосфильм», 1963 г., ч/б, 7 ч., 1937 м, 71 мин. ВЭ 24.XI.1963.

**Авторы сценария:** Борис Барнет, Радий Погодин

**Режиссер:** Борис Барнет

**Оператор:** Сергей Полуянов

**Художник:** Василий Щербак

**Композитор:** Кирилл Молчанов

**Звукооператор:** Ольга Буркова

**В ролях:** Василий Меркурьев (Павел Павлович), Надежда Румянцева (Симка, счетовод колхоза), Борис Новиков (бригадир колхоза), Ада Березовская (Клавка, доярка), Алексей Потапов (Иван, тракторист), Коля Богатырев (Гришка), Люда Чистякова (Нюська) и др.

**Пробы:**

СССР, «Мосфильм», 1963 г., ч/б, 3 мин. 12 сек.

**В ролях:**

1. Василий Меркурьев (Павел Павлович);
2. Алексей Потапов (Ваня), Инна Чурикова (Сима).

*Павел Павлович, известный ученый, доктор технических наук, академик, собирается провести свой отпуск необычно: сойти на каком-нибудь полустанке и остановиться в деревне, где есть красивые места и где ничто не помешает ему заняться живописью. Но вместо тишины и покоя его встречают горячие, шумные будни колхоза. Очень скоро Павлу Павловичу приходится отложить в сторону кисти и мольберт из-за Гришки, мальчишки, с которым он сразу подружился. Гришка хочет сложить печь. Павел Павлович сначала отмахивается, а потом понимает – его маленький друг старается не для себя. Он собирается овладеть ремеслом печника, чтобы класть печи для односельчан. Академик вспоминает молодость, те далекие годы, когда сам возводил на Магнитке домну, и решает помочь Гришке. Печка вышла на славу, и колхозный бригадир, по достоинству оценив ее, предлагает академику сложить еще одну в зерносушилке. Но ученого срочно вызывают в Москву, и он уезжает.*



«Полустанок» – последняя картина Бориса Барнета – своеобразное прощание режиссера с молодостью, да и с самой жизнью. Буквально через год он покончит с собой, написав в предсмертной записке об усталости и старости, о потере веры в себя, без которых невозможно жить, а следовательно, и заниматься любимым делом.

К сожалению, картина была принята прохладно, у нее были неважные зрительские отзывы. В «Комсомольской правде» вышла заметка под названием «Скучно на “Полустанке”». Ее автор, техник-чертежник Н. Колпаков пишет: «О чем фильм? Сказать трудно. Нет ни мысли, ни интересных образов, ни каких-то новых открытий»<sup>1</sup>. И профессиональные журналисты ругали картину, называя ее разочарованием. «“Полустанок” – характерная неудача, в какой-то мере даже показательная для ряда кинокомедий, вышедших в последнее время на киноэкраны. В ней проявились не только безвкусица, но и пренебрежение к основам комедийной драматургии»<sup>2</sup>. Фильм Барнета попросту не поняли, а ведь он философичен. Главная его мысль – человек приходит в этот мир и уходит, а мир, возможно, даже не замечает ни его присутствия, ни его отсутствия.

Режиссер довольно болезненно перенес критику. После выхода картины на экраны он написал заявление на увольнение. Руководство «Мосфильма» без колебаний его подписало. В 1964 году Барнета пригласили на Рижскую киностудию ставить историко-приключенческую драму, но съемки постоянно откладывались. Он очень переживал по этому поводу и в конечном итоге ушел из жизни, так и не дождавшись начала съемок.

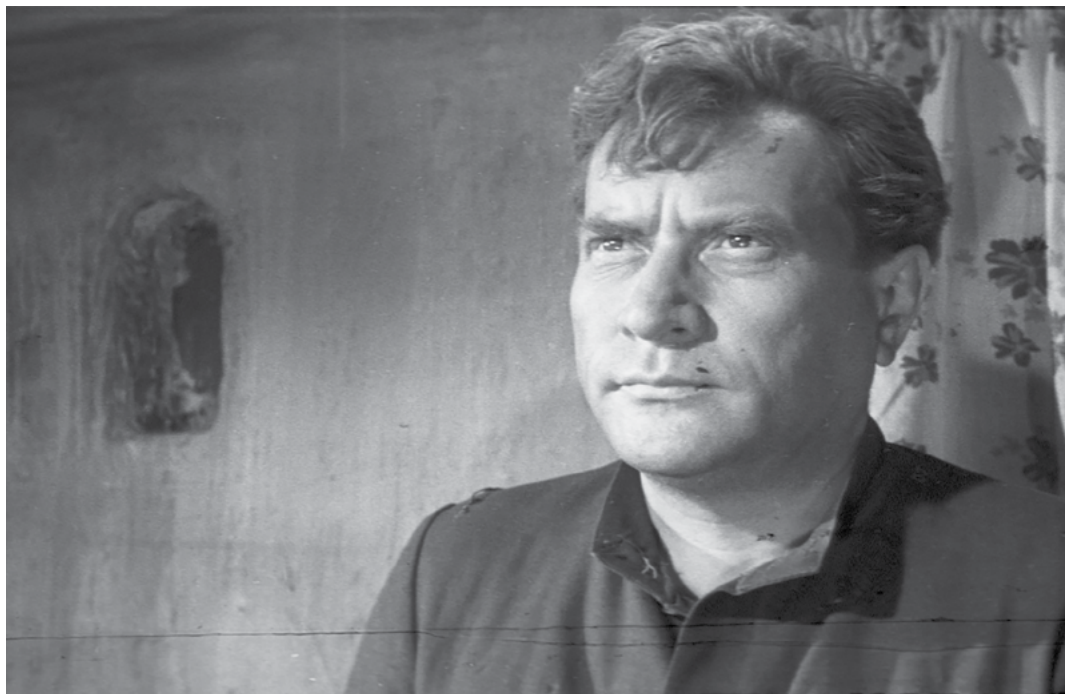
Картина «Полустанок» камерная, в ней не так много персонажей. Главную роль исполнил Василий Меркурьев (писали, что Барнет пригласил его из-за внешнего сходства с собой).

На роль счетовода колхоза Симы, которую сыграла Надежда Румянцева, пробовалась Инна Чурикова. К 1963 году у нее было всего две роли в кино – Райка в «Тучах над Борском» Василия Ордынского и девушка с петухом в картине «Я шагаю по Москве» Георгия Данелии. Зато в фильмографии Надежды Румянцевой уже были и «Неподдающиеся», и «Девчата». Вероятно, именно по этому Барнет выбрал ее.

*Анастасия Вознесенская*

<sup>1</sup> Колпаков Н. Скучно на «Полустанке» // Комсомольская правда. 1963, 24 ноября.

<sup>2</sup> Фролов В. Пал Палыч, бабушка и мальчик Гриша // Вечерняя Москва, 1966, 13 декабря.



# ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

СССР, «Мосфильм», 1964 г., ч/б, ш-э, 18 ч., 4541 м, 166 мин.; 1-я серия «Братья» – 10 ч., 2599 м, 95 мин.; 2-я серия «Быть человеком» – 8 ч., 1942 м, 71 мин. ВЭ 28.XII.1965.

**Автор сценария:** Юрий Нагибин

**Режиссер:** Алексей Салтыков

**Оператор:** Владимир Николаев

**Художники:** Александр Самулекин, Семен Ушаков

**Композитор:** Александр Холминов

**Звукооператор:** Николай Кропотов

**В ролях:** Михаил Ульянов (Егор Трубников), Иван Лапиков (Семён Трубников), Нонна Мордюкова (Доня Трубникова), Кира Головки (Надежда Петровна), Николай Парфёнов (Клягин) и др.

**Пробы:**

СССР, «Мосфильм», 1963 г., ч/б, 4 мин.

**В ролях:**

1. Кира Головки (Надежда Петровна), Алексей Глазырин (Трубников).

*1-я серия*

*В родную деревню Коньково, разоренную войной, приезжает Егор Трубников помочь восстановлению хозяйства. На собрании Трубникова выбирают председателем. Брат Егора Семён не разделяет его взглядов и планов. Их спор переходит в ссору, и Семён выгоняет Егора из дома. Одна из колхозниц – Надежда Петровна – приглашает его жить к себе. Начинаются нелегкие трудовые будни. Как-то Егор застаёт Семёна за косьюбой на колхозном лугу, ссора между братьями заканчивается дракой. В колхозе нет средств, чтобы выплатить аванс, и Егор выдает колхозникам собственные деньги, полученные им от Семёна за половину избы. Тем временем на полях поспевают хлеба, но указаний сверху начать уборку не было, к тому же МТС не даёт машин. Колхозники решают убирать урожай вручную. Секретарь райкома Клягин выносит Егору выговор за самоуправство*



*и грозит снять с работы. Егор настаивает на перевыборах. На собрании колхозники вновь единогласно голосуют за него.*

#### *2-я серия*

*У Трубникова появляется идея объединения разрозненных мелких хозяйств в крупные колхозы. Постепенно поднимается и крепнет колхоз «Труд». В деревню приходят новые люди. К Егору приезжает его бывшая жена, отказавшаяся в свое время поехать с ним. Он отправляет ее обратно. Жена Семёна Дonya рассказывает женщинам, что Егора собираются исключить из партии за многоженство, и Надежда Петровна, чтобы не подводить любимого, уходит от него. Наступает весна 1953 года. Семён просит брата отпустить его из колхоза – нет здесь ему больше жизни. Семейство Семёна уезжает в город. В это время умирает старая доярка Прасковья, верная помощница и советчица председателя во всех колхозных делах. И когда жители выходят на похороны Прасковьи, навстречу похоронной процессии выбегает девочка и сообщает, что у молодых колхозников Маркушевых родилась дочь.*

В мае 1963 года на киностудии «Мосфильм» начались кинопробы к фильму «Председатель» Алексея Салтыкова. Режиссер в первую очередь видел в роли председателя колхоза Егора Трубникова Михаила Ульянова. Актер же сниматься в картине про колхозную жизнь не хотел, но согласился прочитать сценарий, написанный Юрием Нагибиным. Прочел и не мог заснуть, ждал утра, чтобы позвонить на «Мосфильм» и сказать, что согласен на пробы.

Действительно, играть такую роль – подарок для любого актера. Характер Трубникова, жесткого и непримиримого фронтовика, выписан виртуозно. Это не положительный герой с кое-какими

отрицательными качествами, добавленными для живости портрета. Образ Трубникова правдивый. У него есть яркая и неповторимая индивидуальность.

На эту же роль пробовали Евгения Урбанского (кинопроба не сохранилась), актера с резким, ярким темпераментом и выразительной, скульптурной внешностью. Однако режиссер посчитал, что он не подходит на роль Трубникова, поскольку придаст образу председателя чрезмерную героичность, лишив его заземленности и мужиковатости. Пробовали также Алексея Глазырина. Его Трубников вышел суровым, замкнутым, мрачноватым. Он, кстати, пробовался в сцене с актрисой Киной Головки, кото-

рую затем утвердили на роль Надежды, второй жены Трубникова.

Надо сказать, и на счет Ульянова режиссер сомневался. Только что актер сыграл Бахирева в картине Владимира Басова «Битва в пути», Бахирев оказался скучноватым, без изюминки. Но Салтыков все же остановился именно на Михаиле Ульянове. Картина снималась почти год. Ульянов в своем дневнике регулярно писал, как проходили съемки. Судя по этим записям, работа для актера была сложной, но очень интересной. Отдельно он отмечал замечания Ивана

Пырьева – тот несколько раз смотрел отснятый материал. В целом Пырьев был доволен, хотя и обращал внимание на то, что Ульянов часто переходит на крик.

О фильме восторженно писала пресса. Во многих рецензиях отмечается, что даже если бы Трубников оказался единственным созданием актера, его творческая миссия была бы выполнена. Зрители заваливали Ульянова хвалебными письмами. «Председатель» стал важной вехой в его творческой судьбе.

*Анастасия Вознесенская*

# ЧЕЛОВЕК БЕЗ ПАСПОРТА

СССР, «Мосфильм», 1965 г., ч/б, 7 ч., 1937 м, 100 мин. ВЭ 16.VIII.1966.

**Автор сценария:** Владимир Кузнецов

**Режиссер:** Анатолий Бобровский

**Оператор:** Владимир Боганов

**Художник:** Стален Волков

**Композитор:** Александр Зацепин

**Звукооператор:** Евгений Кашкевич

**В ролях:** Владимир Заманский (Рябич), Геннадий Фролов (Бахров), Николай Гриценко (Измайлов), Лионелла Скирда (Ольга Гончарова), Алексей Эйбоженко (Лежнев), Михаил Погоржельский (Зубарев), Владимир Осенев (Катько), Константин Тыртов (Заблуда), Светлана Коновалова (жена Измайлова) и др.

**Пробы:**

СССР, «Мосфильм», 1965 г., ч/б, 10 мин. 31 сек.

**В ролях:**

1. Геннадий Фролов (Бахров); Константин Тыртов (Заблуда);
2. Алексей Эйбоженко (Заблуда), Дмитрий Масанов (Бахров);
2. Олег Ефремов (Рябич), Николай Гриценко (Измайлов), Светлана Коновалова (Измайлова).

*Западный разведцентр получает секретную информацию о строительстве на территории Советского Союза промышленного объекта военного значения. Центр переправляет в нашу страну своего агента Рябича – сына русского эмигранта. В Москве Рябич выходит на связь с резидентом Катько, получает от него инструкции и едет в Приозерск. В поезде он знакомится с Ольгой Гончаровой. Эта встреча запоминается мужчине. В Приозерске он отыскивает лесоруба Измайлова и с его помощью осуществляет тайное фотографирование объекта. Микроленку с отснятым материалом получает Катько, который ждет возможности отослать ее за рубеж. Меж тем третий агент – «Пастор» – задержан и доставлен в Москву. После долгих запирательств он дает показания,*

*наводящие на след резидента. Оперативная группа, благодаря показаниям «Пастора», арестовывает Измайлова. Рябичу удается скрыться, но, проведя долгое время в тайге, он все же решает вернуться в город к Ольге. Там его и задерживает опергруппа.*

«Человек без паспорта» – первая самостоятельная работа Анатолия Бобровского. На редколлегии по вопросу сценария Владимира Кузнецова участвующие в обсуждении Иван Пырьев, Майя Туровская, Александр Мачерет говорили о нем как о перспективном для постановки. Указывали на актуальность и современность темы.

Это шпионский детектив о деятельности советских контрразведчиков, которые обезвредили иностранного шпиона по кличке «Белый», заброшенного в СССР для поиска информации о некоем военно-промышленном объекте, расположенном в тайге.

Картина должна была показать напряженный поединок чекистов с вражескими разведчиками, не уступающими нашим в уме, хитрости и опыте.

Следователя Бахрова сыграл Геннадий Фролов. А вот на роль его антагониста – шпиона Рябича – пробовался Олег Ефремов. В результате она была отдана Владимиру Заманскому. Олег Ефремов выглядел слишком по-советски. Заманский с его отрицательным обаянием и необычной фактурой подходил на роль шпиона лучше.

*Анастасия Вознесенская*

### Куратор программы:

Александра Терещенко, историк кино, научный сотрудник Госфильмофонда России

## ОЛЕГ ЖАКОВ.

### СОВЕТСКИЙ ЧУЖОЙ

Олег Жаков едва ли нуждается в представлении. Этот актер хорошо известен всем поклонникам советского кино. За долгие годы своей карьеры (а сниматься Олег Петрович продолжал до 1980-х годов) он сыграл в фильмах самых знаковых режиссеров: от ФЭКСов и Эйзенштейна до Сергея Герасимова и Али Хамраева. Достаточно беглого взгляда на его фильмографию, чтобы убедиться в значимости актера. Тут и «С.В.Д.», и «Профессор Мамлок», и «Мы из Кронштадта», и «Нашествие», и третья серия «Ивана Грозного» (по иронии судьбы мы располагаем именно сценой с участием Жакова – помните рыцаря Штадена на Опричном дворе?). Однако,

и в этом заключается парадокс, Жаков относится к числу тех деятелей отечественной кинематографии, о которых мы почти ничего не знаем. Вероятно, правильно было бы причислить его к числу самых закрытых советских актеров.

Он не любил выступать, не давал интервью, а с конца 1950-х вообще перебрался в провинцию – в Пятигорск (что не мешало ему быть востребованным актером до глубокой старости). При этом писали о Жакове охотно и восторженно, а в начале 1970-х про него вышла целая книга Ларисы Ягунковой в серии «Мастера советского кино», но ощущение недосказанности присутствует все равно.





Перечитайте эти тексты, в них много материала, много правильных слов, но главное словно постоянно ускользает.

Эта жаковская закрытость, недосказанность чувствуется и у его персонажей: молчаливых, не терпящих сдержанности даже в самых драматических моментах жизни («Мужество» – название неслучайное). Может быть, именно это свойство характера Жакова и повлияло на то, что в числе самых запоминающихся его персонажей – нерусские коммунисты: немцы («Профессор Мамлок», «Болотные солдаты»), латыши («Мы из Кронштадта», «Сыновья»), финн («За Советскую Родину»), американец («Белый клык») – вплоть до итальянца, героя Сопротивления фермера папаши Черви в «Семи братьях Черви». Вроде бы свои, понятные, но как-то не до конца, словно что-то отделяет их от остальных. Впрочем, образ этот был востребован советской культурой на ее ранних этапах. Достаточно вспомнить Левинсона из фадеевского «Разгрома». Тоже свой, но все-таки отличный от остальных. Обратной стороной этого образа вечного «чужого среди своих» становятся традиционно немногословные чекисты и стальные большевики с их «умными усталыми глазами», которых Жаков играет в 1950–1960-е («Дети партизана», «Тень у пирса», «Рожденные бурей», «Миссия в Кабуле»).

Но сдержанность, умный понимающий взгляд – свидетельства напряженной внутренней

жизни. Это не только маркер положительного чекиста или коммуниста-немца, сражающегося за победу мировой революции. Шаг в сторону, и открываются достоевские бездны, хорошо известные читателям классической русской литературы. Так что не стоит удивляться, что наиболее значительные роли персонажей чисто русского происхождения у Жакова – это белогвардейцы, троцкисты и контрреволюционеры – Алябьев, Воробьев, Боровский («Моя родина», «Депутат Балтики», «Великий гражданин» – опять-таки вплоть до законсервированного иностранного агента в «Ошибке резидента»), все, как и сам Жаков, явно интеллигентского происхождения.

Сын врача, уроженец Сарапула, в детстве переехавший с семьей сперва в Казань, а потом в Екатеринбург, он приходит в кино почти случайно. Его приятель, актер Петр Соболевский, уже активно снимающийся у ФЭКСов, приезжает на отдых в родной город и с воодушевлением рассказывает Жакову про эксцентризмы и работу на съемочной площадке. Тот, не проявлявший склонности к сцене (его выступление в местном любительском театре было скорее неудачным, молодого Жакова гимнастика интересует больше огней рамп), внезапно заявляет, что хочет стать актером. Впрочем, отметим, что после окончания школы он какое-то время работает помощником кинемеханика в екатеринбургском кинотеатре «Палас».

В Ленинграде Жаков оказывается только в 1926-м, позже своих друзей-земляков Соболевского и Герасимова. В то время как Соболевскому и Герасимову достаются главные роли, в Жакове видят актера эпизода. Его роль в «Шинели» так мала, что впоследствии Козинцев называл дебютной работой Жакова «С.В.Д.». Там Жаков сыграет умирающего на снегу декабриста. В «Новом Вавилоне» он уже коммунар, тоже умирающий. Между тем Жаков оттачивает мастерство, учится выразительности жеста.

В первый ряд актеров кино его выдвигает звук. Но, очередной парадокс, именно потому, что в звуковом кино молчание приобретает выразительность, немому кинематографу неведомую. Пара десятков немногословных реплик, паузы, тишина. Жаков умеет молчать, как никто у нас (об этом писали все), – и на экране, и в жизни. Вообще, может показаться, что герои Жакова предпочитают общаться на расстоянии – по радию («Семеро смелых», «Мы из Кронштадта»). И недаром его первая большая роль – это именно *радиост* в немой «Ледяной судьбе» (1929).

Если герой Жакова произносит длинную речь, то она, как правило, ерническая, ироничная (Боровский в «Великом гражданине», Федор Таланов в «Нашествии»). Это подчеркнуто не его – чужая речь. Особенно это заметно в «Нашествии». На фоне всеобщей декоративности и велеречивости остальных (особенно положительных) героев выделяется Федор Та-

ланов, умный, разочарованный, молчаливый и абсолютно посторонний для всех. Он мастерски выворачивает словесные штампы, но сказанное «от себя» проталкивается им с трудом, мучительно. Тем ценнее, тем значительнее его слова.

Или другой пример – косноязычие офицера Алябьева в «Моей родине». Благодаря мастерски вставленным паузам и обрывистости речи, этот вроде бы вполне шаблонный «разложившийся белогвардейский офицер» достигает страшного величия. «Покажи портянки!» (Уж не из фамильной ли скатерти они сделаны? Из той, которая украшала сожженный помещичий дом.) Бесвязные крики, выстрелы. Ужас и трагедия. Всего одна сцена, но герой достигает уровня безумия легендарного Унгерна и запоминается на весь фильм.

Уже упомянутая «напряженная внутренняя жизнь», рефлексия, которой так много у того же Таланова, с точки зрения социалистического канона является скорее недостатком. Ведь рефлексия предполагает внутреннюю ущербность, «двурушничество». А положительный герой должен обладать цельностью, сомнений не ведать. Жакову тесно в рамках канона, как актера его интересует сложность, тот тип героев, которых мы во множестве можем найти у Достоевского. Кстати, Блейман и Эрмлер признавались, что во время работы над «Великим гражданином» их настольной книгой были «Бесы».

В полной мере Жаков обретает себя, свой подлинный масштаб, только выходя за рамки канона. И мы опять возвращаемся к «Нашествию», вероятно, центральной картине в фильмографии актера. Леонов – писатель, Достоевским «ушибленный», его переносящий на новую почву, практически сам персонаж Федора Михайловича. Но «Нашествие» – это не только «достоевская» пьеса, это пьеса, стремящаяся выйти за рамки эпохи и определенных исторических событий. Леонов совершает смелый для того времени эксперимент: он остраивает действие, сталкивает реальный ужас оккупации с традициями русского театра времен Островского, со всеми этими охающими нянечками, странниками и ухарями-купцами, бегущими прислуживать немецким офицерам. Но сквозь несколько карикатурные типажи во вкусе Островского, сквозь всеобщую условность проглядывает еще один автор. Это Шекспир, по выражению Достоевского, «...пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души человеческой»<sup>1</sup>. Леонов, кстати, подчеркивал связь между Шекспиром и Достоевским: «Я люблю шекспировское сражение гигантов, идей, несовместимых начал... Как и у Достоевского: Ставрогин – Кириллов...»<sup>2</sup>. Федор Та-

ланов возвышается над прочими героями пьесы, бывший заключенный (злой, остроумный, трезвый – такой может быть только политическим), он больше похож на Гамлета, окруженного толпой надоедливых статистов, которым суждено пережить его гибель.

И Жаков в полной мере пользуется всеми возможностями этой роли. Он же был и сорежиссером картины – после ряда провалов в 1930–1940-е Абраму Роому не рисковали давать самостоятельные постановки, а у Жакова в это время одна за другой успешные героические роли («Подводная лодка Т-9», «Март-апрель»). Вероятно, предполагалось, что актер будет наблюдать за проштрафившимся режиссером. Однако вышло не вполне так. Образ Таланова, в театре дававший как второстепенный<sup>3</sup> (ведущим персонажем театральных постановок становился партизан Колесников, которому в картине уделена не слишком большая роль), занял центральное место в фильме. На обсуждении фильма Михаил Ромм восклицал: «Как только появляется Федор, озлобленный, желчный, уязвленный обществом, стоящий в контрасте ко всему – к отцу, матери, – вы чувствуете, что это не уголовник, не человек, который только убил кого-то. Это чепуха. Это оппозицио-

нер или кто-то в этом роде. Вы это чувствуете»<sup>4</sup>.

Но под конец нужно упомянуть еще один аспект. В ФЭКС Жаков был ориентирован, как и все они, на американское кино. Его любимый в те годы персонаж – Милтон Силлс, невозмутимый герой авантюрных фильмов, не расстающийся с трубкой, – вот откуда она у радиста Курта в «Семеро смелых» или инженера Скотта в «Белом клыке». Явные «американские черты» появляются и у других героических персона-

жей Жакова. Тот же летчик Томилин в «Мужестве» – пьющий, лихачествующий и отрешенный – смутится персонажем Хемингуэя.

Парадоксальный симбиоз: невозмутимый американский супермен – и человек из подполья Достоевского. Но ведь и в тех, и в других есть что-то благородное. А благородство часто соседствует со сдержанностью.

Вот что такое Жаков.

*Максим Семенов*

<sup>4</sup> См. там же.



<sup>1</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 11. С. 237.

<sup>2</sup> Цит. по: Грознова Н. А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. Л.: Наука, 1982. С. 153.

<sup>3</sup> См. Горячок К. Сынок-то меченый // Искусство кино, 2022. № 9/10. С. 36–37.



# МОЯ РОДИНА

СССР, «Росфильм» (Ленинград), 1933 г., ч/б, 8 ч., ориг. мтр. неизвестен (копия ГФФ – 2175 м), 82 мин. ВЭ 23.П.1933.

**Авторы сценария:** Михаил Блейман, Александр Зархи, Иосиф Хейфиц

**Текст диалогов:** Евгений Рысс, Всеволод Воеводин

**Режиссеры:** Александр Зархи, Иосиф Хейфиц

**Оператор:** Михаил Каплан

**Художник:** Николай Суворов

**Композитор:** Гавриил Попов

**Звукооператор:** Арнольд Шаргородский

**В ролях:** Бори Хайдаров (Ван-босяк), Геннадий Мичурин (командир роты), Александр Мельников (Васька, красноармеец), Янина Жеймо (Оля, невеста Васьки), Юн Фа-шоу (маньчжурский офицер), Константин Назаренко (Малютка, красноармеец), Людмила Семенова (проститутка), Олег Жаков (Алябьев, белогвардеец) и др.

*1929 год. Обстановка на советско-китайской границе в районе КВЖД накалена. То и дело вспыхивают перестрелки, гибнут советские пограничники. Юный бродяжка китаец Ван, обитатель притона-ночлежки, поддавшись уговорам вербовщиков, записывается в армию. Войска Гоминьдана вместе с местными белоэмигрантами врываются на советскую территорию. В руки жестокого капитана Алябьева попадает красноармеец Васька. Чудом парнишке удается избежать расстрела. На поле боя в воронке Васька сталкивается с перепуганным Ваном. Красноармеец приводит китаец в расположение войск Красной Армии, где оголодавшего парня первым делом кормят. Но попавший вместе с Ваном в плен его командир – маньчжурский офицер – уговаривает китаец бежать на родину. Перейдя границу, офицер начинает обращаться с бывшим подчиненным с прежней жестокостью. Ван убивает командира и возвращается в ночлежку. Тем временем в решительном броске Красная Армия выбивает противника с захваченных позиций и громит окончательно на его территории. Ван и Васька встречаются как старые друзья. Китайские пролетарии прощаются с красноармейцами, возвращающимися домой.*

В 1932-м, в пору работы над «Моей родиной», первой своей звуковой картиной, ее постановщиков на «Ленфильме» все еще называли «мальчики». Они действительно были совсем молоды – в 1928-м, в момент прихода на студию, Иосифу Хейфицу шел двадцать третий год, а Шуре Зархи только исполнилось двадцать. Они и были мальчишками, осваивавшими азы кинематографических профессий столь азартно, что через два года их выдвинули на совместную самостоятельную постановку. И не разочаровались – мальчики работали увлеченно и изобретательно.

Первые два немых фильма были пробой еще ломающихся голосов, если судить по материалам студийных обсуждений и отзывам прессы (сами фильмы не сохранились). Третью работу – «Моя родина» – Хрисанф Херсонский, критик авторитетный и строгий, назвал «праздником». Празднуется здесь обретение собственного голоса. И – как следствие – победная уверенность авторов в своих силах. Мальчишеским остается взгляд, исполненный по-детски первозданной ясности и незамутненности. И еще – неподдельного интереса к своим героям, живого и сочувственного.

Именно живое, детское, по сути, сочувствие помогает преодолеть языковой барьер двум главным героям – мальчишкам-солдатам из двух армий, сталкивающимся на поле боя. Разноязычие, на котором строится сюжет, обостряет необходимость взглянуть в лицо и вслу-

шаться в интонацию. Речь героев звучит в «Моей родине» на диво естественно для раннего советского звукового кино, долго, с мучительным напряжением осваивавшего навык произнесения слова перед кинокамерой. И сама камера в фильме движется свободно и умно: траекторию движения задает поведение человека в кадре.

Логично, что актерские работы в «Моей родине» восхищали своей органикой. Хейфиц и Зархи предпочитают брать исполнителей-ровесников из штата студии, уже имеющих опыт съемки. Это преимущественно актеры, так или иначе прошедшие школу ФЭКС, – Александр Мельников, Бори Хайдаров, Янина Жеймо, Олег Жаков, Людмила Семенова. Плюс Константин Назаренко из родственного ФЭКСу коллектива Юткевича. Фокус, однако, в том, что именно у Хейфица и Зархи все они откроют подлинный масштаб своего дарования. Что, кстати, будет происходить с актерами и в последующих работах этих режиссеров, как сделанных дуэтом, так потом и поодиночке. Их герои, как правило, оказываются на том расстоянии, когда за социальной маской можно уже разглядеть конкретного живого человека. В начале 1930-х, в эпоху «агитпрофильма» это особенно остро ощутимо.

Вот об этом и пишет Хрисанф Херсонский: «“Моя Родина” именно праздник. И главным образом потому, что мы видим картину о Красной Армии, сделанную таким органическим, таким внутренне сильным,

внутренне близким и волнующим нас языком»<sup>1</sup>.

В конечном счете герои «Моей родины» объединяются не по классовому, а по возрастному признаку. «Союз добрых людей» (то бишь пролетариев, для которых Советский Союз и есть подлинная родина) обрачивается тут союзом детей. Детское, игровое начало подчеркнуто в красноармейце Ваське и китайце Ване, напоминающем в первом эпизоде героя Чаплина. И в невесте Васьки (первая большая роль Янины Жеймо в звуковом фильме). И в поведении китайских пролетариев, радостно приветствующих Красную Армию. И с врагом Васька сталкивается, защищая от вторгшихся банд детский сад (этот эпизод не сохранился, увы). И бежать из плена помогает ему совсем крохотный ребенок с огромной бутылкой молока.

А противостоит этому доброму миру мир взрослых – мрачных, неулыбчивых, требующих беспрекословного подчинения. И самым выразительным воплощением его в «Моей родине» становится белогвардеец Алябьев в исполнении Олега Жакова. Признанный мастер эпизода в фильмах ФЭКС, он у Хейфица и Зархи становится одним из ведущих актеров. Согласно сложившемуся в 1920-е канону в изображении офицера-белогвардейца герой Жакова – садист, истерик, наркоман, детоубийца (что в данном случае особенно важно). Но общий контур рисунка актер заполняет неожидан-

ным содержанием. Капитан Алябьев буквально выжжен мучительной рефлексией. Его терзает тоска по утраченной родине и ненависть к тем, кто ее у него отнял. Эмоциональным центром роли становится его страшный – и страстный – монолог: объяснение в ненависти. Собственно, сама рефлексия как антитеза простоте и ясности может принадлежать только врагу. Но неоднозначность, привнесенная в образ Жаковым, опять-таки приближает этого страшного персонажа к зрителю на расстояние, которое в данном случае не приветствуется. Недаром и у «Чапаева» накануне выпуска на экран были сложности, связанные с обвинением картины в «булгаковщине». Поэтому более полувека спустя Хейфиц с некоторым изумлением признает: «Как я теперь понимаю, Алябьев из того же теста, что и булгаковский Хлудов. Та же ненависть к революции и затаенная любовь к России»<sup>2</sup>.

«Моя родина», с детской ясностью делящая мир на добрых и злых, вызвала восхищение в кинематографических кругах. Но возмутила Сталина: «Получается так, <...> будто бы в борьбе революции с контрреволюцией решает «мораль», а не борьба и сила участвующих в ней классов»<sup>3</sup>. 3 апреля 1933 года, через полтора месяца после премьеры, картина была навсегда снята с экрана.

*Евгений Марголит*

<sup>1</sup> Цит. по: Хейфиц И. Взлет и падение «Моей родины» // Искусство кино. 1990. № 12. С. 101.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Кремлевский кинотеатр 1928–1953. Документы. М., 2005. С. 86.





# МЫ ИЗ КРОНШТАДТА

СССР, «Мосфильм», 1936 г., ч/б, 10 ч., 2655 м, 91 мин. ВЭ 20.III.1936.

**Автор сценария:** Всеволод Вишневский

**Режиссер:** Ефим Дзиган

**Сорежиссер:** Георгий Березко

**Оператор:** Наум Наумов-Страж

**Художник:** Владимир Егоров

**Композитор:** Николай Крюков

**Звукооператоры:** П. Павлов, Яков Харон

**В ролях:** Василий Зайчиков (Мартынов, комиссар), Георгий Бушуев (Артем Балашов, матрос), Николай Ивакин (Василий, красноармеец), Олег Жаков (Ян Драудин, командир красноармейского полка), Раиса Есипова (Екатерина Тийман, его жена), Петр Кириллов (Валентин Беспрозванный, матрос с гитарой), Эдуард Гунн (Антон Карабаш, старый матрос), Миша Гуриненко (юнга), Федор Селезнев (пленный солдат белой армии) и др.

*Осень 1919 года. Войска генерала Юденича рвутся к промерзшему голодному Петрограду. В эти дни старый большевик, недавний политэмигрант Мартынов послан в Кронштадт. Часть матросов с недоверием встречает «глубоко штатского» комиссара. Среди таких и Артем Балашов – «беспартийный по некоторым соображениям ума» – и его друг Валентин Беспрозванный, не расстающийся с гитарой. Мартынов организует из моряков экспедиционный отряд, поступающий в распоряжение стрелкового полка для обороны Петрограда с суши. В бою комиссар окончательно завоевывает авторитет у матросов своей спокойной отвагой. Но отряд оказывается в окружении, бойцы попадают в плен к белым. С камнем на шее одного за другим сбрасывают героев с крутого обрыва в холодные морские волны. Спаситься удастся одному Артему. Похоронив на берегу комиссара, он добирается до Кронштадта и организует новый десант. Моряки приходят в тот момент, когда гибель стрелкового полка кажется неминуемой. Совместными усилиями матросы и пехотинцы обращают белых в бегство. С того обрыва, где недавно казнены были друзья Артема, звучит грозное: «А ну, кто еще хочет Петроград?!»*

Есть в этой картине, считающейся (и справедливо) эталонным образцом соцреализма в кино, нечто притягивавшее к ней самых разных людей – в том числе и тех, кто никак не склонен был советской идеологией обольщаться.

«В чем сила этого фильма, отчего из театра выходишь взволнованным, несмотря на агитационную условность действия и на обилие густо-мелодраматических эффектов?»<sup>1</sup>, – вопрошал, например, в 1936-м рецензент парижских «Последних новостей».

Отчетливо ощутима в фильме некоторая парадоксальная двойственность, сочетание несочетаемого. Нескрываемое восхищение буйной стихией – матросской ли, природной – и в той же степени восхищение силой, которая способна эту стихию себе подчинить. Та двойственность, которую в самом Всеволоде Вишневском заметил Илья Эренбург: «Он ругал Запад, говорил, что он матрос, простецкий, народный, и одновременно восхищался Джойсом, Пикассо»<sup>2</sup>.

Интересно, что в первых набросках сценария, где герои еще лишены имен и Артем Балашов именуется «низкорослый матрос» (неввысокий, коренастый, крепко сбитый – он по облику внеш-

не схож со сценаристом), комиссар обозначен как Американец. «...Комиссар в кожаной куртке не годится. Надо искать другого. Вижу: комиссар из америк[анских] политэмигрантов, нек[ото]рая острота, акцент, амер[иканские] словечки и расчет на симпатии у США. – А? Этот вариант дает расширение темы, ассоциации и пр. – Возьмите интер[национальные] части; коминтерновцев и пр. – Эта тема очень хорошая... фактур.; мягк[ая] шляпа, отлож[ной] воротник, галстук... Хорошее лицо – Прочтите Дж. Риза и Б. Хейвуда + «42 параллель» и «1919 год» Дос-Пассоса. – найдите ритм, краски, смысл этой фигуры. Она должна вырасти до большого интернац[ионального] и некотор[ого] тайного умысла («союз с США») – звучания»<sup>3</sup>, – это из письма Вишневского, написанного летом 1934 года Ефиму Дзигану, режиссеру фильма.

В фильме фамилия комиссара Мартынов, у него имя-отчество исполнителя, актера-мейерхольдовца Зайчикова – Василий Федорович; он старый член партии большевиков, американских словечек и акцента у него нет, однако подчеркнута штатский его облик несет отзвук той же «нездешности». Акцент же в фильме «передан» другому ге-

рою – тоже большевику и тоже на руководящем посту – командиру пехотного полка Яну Драудину. Только теперь он не американский, а – латышский. Судя по имени, этот герой – из латышских стрелков. Персонаж, еще с 1920-х канонизированный в советской литературе как образец неколебимой идейной цельности и безэмоциональности. «...латыш <...> с лицом простым, как дуло кольца», – читаем в одном из ранних стихотворений Владимира Луговского «Проданные стихии». Все это уверенно воспроизведено Олегом Жаковым, сыгравшим командира. Но явно не только поэтому неболь-

шая по объему роль оказывается одной из наиболее запоминающихся в картине. Это бесстрастное и бесконечно повторяемое в телефонную трубку «Крónштадт... Крónштадт...» (с нерусским ударением на первом слоге), когда с каждым мгновением слабеет надежда на помощь и приближается гибель. Это такое спокойное, обыденное «Ну, пошли», поднимающее в атаку полк через секунду после спасения от неизбежной, казалось, гибели. За предельной сдержанностью и немногословностью – предельная же внутренняя напряженность, почти никак внешне не проявляющаяся.



<sup>1</sup> Адамович Г. «Мы из Кронштадта» // Киноведческие записки. № 48. 2000. С. 124.

<sup>2</sup> Эренбург И. Люди. Годы. Жизнь. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1967. Т. 9. С. 175.

<sup>3</sup> Вишневский В. Письма Е. Л. Дзигану // РГАЛИ. Ф. 1038. Оп. 1. Ед. хр. 2308.

Но в этом «почти» – главный эффект роли.

Когда белые высылают женщину-заложницу с призывом сдаться – а это жена героя, о чем известно зрителю, но не бойцам, – он командует: «По провокатору – прицел постоянный». Лицо его не меняется, и подлинные чувства выдает только крохотная пауза после «По провокатору...»: ходит кадык – горло перехватило. А потом, через несколько секунд, таким же почти ровным голосом, взяв винтовку и прицелившись: «Отставить, я сам».

За этим стоит другая, совсем не советская, традиция. Американская. Весной 1934-го, тогда же, когда Вишневский посылает цитированное выше письмо Дзигану, он записывает в дневнике: «Сейчас прочел по-английски «Killers» Hemingway [«Убийцы» Хемингуэя – *Е.М.*]. Блестяще по скупости и простоте – и огромной силе подтекста»<sup>4</sup>. Можно вспомнить и другого великого американского новеллиста Амброза Бирса, чтимого другом Вишневского Эйзенштейном, – у него в одном из рассказов о гражданской войне в США герой отдает

<sup>4</sup> Хелемендик В. Всеволод Вишневский М., 1980. <https://nesenenko.narod.ru/GZL/vishn-vsk.pdf>.



приказ дать артиллерийский залп по собственному дому, где в подвале прячется его семья. Напомним, что с юности воображение Жакова было навсегда покорено Милтоном Силсом – этим невозмутимым, как Бастер Китон, героем американских авантюрных лент 1920-х.

И все же тут важна даже не конкретная традиция сама по себе. Это случай частный. Важнее то, что герой, обуздывающий стихию, принадлежит у Вишневского другому пространству, даже другому измерению. Он дан в острейшем контрасте с окружающей взвихренной средой. Потому самый знаменитый комиссар Вишневского – женщина. И не просто женщина. Как известно, ее прообраз – Лариса Рейснер, одновременно «Паллада революции» и «валькирия Серебряного века», чьей главной любовью, по ее признанию, был Гумилев. Именно строки из знаменитых его «Капитанов» вложены в уста Комиссара из «Оптимистической трагедии»:

Или, бунт на борту обнаружив,  
Из-за пояса рвет пистолет,  
Так что сыпется золото с кружев,  
С розоватых брабантских манжет.

Возможно, тут ключ к разгадке притягательности картины. Ибо сам Вишневский – «матрос, простецкий, народный» – принадлежал к поколению, возвращенному поэзией Гумилева, замороженно-

му его героями. Один из современных исследователей точно заметил, что очарование гибели владело автором «Оптимистической трагедии», как и всем его поколением; игра со смертью, жажда острейших ощущений, нащупывание пределов собственной воли – все это роднило его с Гумилевым, поэзию которого он любил.

И все это – вопреки соцреалистическому канону, где герой не верит в смерть, а для автора смерть «во имя» (другой этот канон не знает и не желает знать) есть высшая точка самореализации героя. В этой картине смерть как катастрофический обрыв существования в равной степени есть реальность и для героя, и для автора. Именно перед лицом смерти – «гибели всерьез» – герой обретает имя собственное, подлинную индивидуальность.

И не потому ли разгадку силы воздействия «Мы из Кронштадта» критик «Последних новостей» увидел в том, что это «...фильм героический, утоляющий томящую каждого человека жажду необыкновенного и смутно манящий его общереволюционными перспективами свободы, справедливости, братства»<sup>5</sup>? Ведь этим критиком был поэт-акмеист Георгий Адамович, один из ближайших сподвижников Гумилева...

Евгений Марголит

<sup>5</sup> Адамович Г. Указ. Соч. С. 125.



# СЕМЕРО СМЕЛЫХ

СССР, «Ленфильм», 1936 г., ч/б, 9 ч., 2531 м, 92 мин. ВЭ 04.Ш.1936.

**Авторы сценария:** Юрий Герман, Сергей Герасимов

**Режиссер:** Сергей Герасимов

**Оператор:** Евгений Величко

**Художники:** Анатолий Босулаев, Василий Семёнов

**Звукооператоры:** Арнольд Шаргородский, Лев Шапиро

**Композитор:** Венедикт Пушков

**В ролях:** Николай Боголюбов (Илья Летников, начальник зимовки), Тамара Макарова (Женя Охрименко, врач), Иван Новосельцев (Богун, летчик), Олег Жаков (Курт Шефер, радист), Андрей Апсолон (Ося Корфункель, метеоролог), Иван Кузнецов (Саша Рыбников, моторист), Петр Алейников (Молибога, повар) и др.

*Шестеро полярников – начальник экспедиции Илья Летников, метеоролог Ося Корфункель, радист Курт Шефер, врач Женя Охрименко, летчик Богун и моторист Саша Рыбников – высаживаются в Арктике, на берегу бухты «Радостная». К ним присоединяется Петр Молибога, пробравшийся на борт парохода «зайцем». Его назначают поваром. У экспедиции ломаются азросани. Местные жители просят помочь умирающему от болезни председателю сельсовета. Богун и Охрименко летят на самолете на помощь и проводят спасительную медицинскую операцию. В это время Летников и Корфункель уезжают на упряжке собак и находят месторождение олова. Лавина оставляет их без собак и саней, им приходится возвращаться на лыжах. В пути Корфункель срывается с обрыва и не может идти дальше. Богун и Охрименко летят обратно, но самолет во время бури теряет высоту и терпит крушение. Остальные члены экспедиции чинят азросани и находят Богуну и Охрименку. Все вместе они отправляются на поиски Летникова и Корфункеля, но проезжают мимо, не заметив их. Летников доносит Корфункеля на руках, но спасти его уже не удастся. Наступает лето. Приезжает новая смена из нескольких десятков человек. Часть экспедиции уезжает на новое место, а Летников, Охрименко и Молибога остаются на следующую зимовку.*



В фильме «Семеро смелых» Олег Жаков исполнил относительно небольшую роль радиста Курта Шефера. Прототипом этого персонажа стал реальный полярник Эрнст Кренкель – участник экспедиции Ивана Папанина. В исполнении Жакова Шефер – флегматичный, но глубоко вовлеченный в судьбу своих товарищей немец с неизменной трубкой во рту.

Интересно отметить, что в «Семеро смелых» Жаков возвратился к уже опробованной им роли. В 1929 году актер сыграл радиста-полярника Пухова в фильме «Ледяная судьба» (реж. Владимир Петров, 1929, фильм не сохранился). Однако подход к этим персонажам оказался принципиально разным, что отмечала критика того времени: «Радист Курт в «Семеро смелых» резко отличается от радиста в «Ледяной судьбе». Это противоположные люди. <...> Курт – это положительный образ современного молодого человека. Он уверен в своей жизни, в своем будущем. Он хозяин своих чувств и поступков. Суровая маска скрывает большую теплоту и лиричность этого человека. Вооруженный знанием, владея чувством над природой, он любит ее. <...> Радист «Ледяной судьбы» плакал бы в подушку и катался по комнате. Но к фильму «Семеро смелых» радист вырос. Это собранный человек, большой воли, тип, противоположный неврас-

тенику и психологически уязвимому человеку»<sup>1</sup>. Как видно из этого описания, формирующийся соцреалистический канон не оставляет положительному персонажу пространства для сомнений, саморефлексии, психологической неоднозначности. Те кардинальные изменения, которые произошли в работе актера над двумя, казалось бы, однотипными персонажами, ярко иллюстрируют этот сдвиг эстетических ценностей.

Фильм посвящен советской экспедиции в Арктике, борьбе доблестных исследователей с превратностями стихий. Тема полярников была чрезвычайно популярна в 1930-е – достаточно вспомнить, с каким вниманием вся страна следила за спасением челюскинцев в 1934 году. Драматургия фильма целиком завязана на этой тематике – все трудности, с которыми сталкиваются герои, обусловлены климатическими условиями и географией их перемещений.

Режиссер фильма Сергей Герасимов, уже состоявшийся к 1936 году как актер и педагог, окончил Ленинградский техникум сценических искусств в 1930-м и тогда же начал в нем преподавать. Актерский состав картины представлен в основном либо его соучениками (Тамара Макарова, Олег Жаков, Андрей Апсолон), либо учениками (Иван Кузнецов, Петр Алейников). К ним присоединился Иван Новосель-

цев, сыгравший к тому времени у Льва Кулешова в «Великом утешителе», и Николай Боголюбов, в 1920-е годы актер Театра имени Мейерхольда, прославившийся затем ролями партийных руководителей в фильмах Фридриха Эрмлера. В «Семеро смелых» он играет мужественного начальника станции – то есть соответствует примерно тому же амплу.

Отчасти фильм можно назвать именно актерским и почти что учебным. За каждой ролью закреплена довольно простой статичный типаж, а скромный драматургический материал предлагает набор экстремальных ситуаций, на которые по-своему реагирует каждый из персонажей. «Семеро смелых» «сшивается» из серии своего рода актерских пластических этюдов.

Совсем иначе снято коренное население Севера. Если одна часть фильма строится на актерском раскрытии характеров участников экспедиции, их психологических и эмоциональных реакций, то другая, сделанная скорее в духе видовых фильмов, напоминает об этнографической документалистике и конкретно о «Нануке с Севера» (реж. Роберт Флаэрти, 1922). Если члены экспедиции наделены ярко выраженной индивидуальностью, то коренные жители показаны скорее как часть экзотического ландшафта.

На этом контрасте считается довольно простая идеологическая рамка фильма.

Герои выступают представителями цивилизаторского проекта, основанного на покорении и «творческом преобразовании» природы. В финале начальник экспедиции говорит о том, что скоро в тундре будут выстроены асфальтовые дороги и разбиты сады. Одна из сюжетных линий посвящена спасению умирающего чукчи, для этого в поселение специально привозят героиню, которая проводит необходимую операцию. В конце фильма спасенный собирается в Москву, чтобы выучиться на летчика и потом вернуться, принять участие в «освоении» своей родной земли. Происходит двойная инициация, сначала – посредством благ – продвинутой медицины, а затем – образования и техники. Сперва «спасение» физическое, а затем духовное.

С этой же точки зрения можно взглянуть и на состав персонажей: русский богатырь – начальник экспедиции, немец радист, трагически погибающий еврей метеоролог и, наконец, врач – украинка (и еврей, и женщина – социальные группы, эмансипированные советской властью, пафос эмансипации сохраняется с 1920-х годов). Все это – советская «семья народов», которая «протягивает руку помощи» и принимает в свои ряды население Крайнего Севера.

*Семён Дымищ*

<sup>1</sup> Кладо Н. Н. Олег Жаков // Искусство кино. 1937. № 4. С. 39–44.

# ДЕПУТАТ БАЛТИКИ

СССР, «Ленфильм», 1936 г., ч/б, 9 ч., 2628 м, 96 мин. ВЭ 27.III.1937.

**Авторы сценария:** Д. Дэль (Леонид Любашевский), Иосиф Хейфиц, Александр Зархи, Леонид Рахманов

**Режиссеры:** Иосиф Хейфиц, Александр Зархи

**Оператор:** Михаил Каплан

**Художники:** Николай Суворов, Владимир Калягин

**Композитор:** Николай Тимофеев

**Звукооператоры:** Арнольд Шаргородский, Евгений Нестеров

**В ролях:** Николай Черкасов (профессор Полежаев), Мария Домашёва (Мария Александровна, жена профессора), Борис Ливанов (Бочаров), Олег Жаков (доцент Воробьев), Александр Мельников (Куприянов), Михаил Дубрава (ученик типографа), Степан Каяков (метранпаж), Алексей Матов (метранпаж университетской типографии), Федор Курихин (доктор), Владимир Сладкопевцев (профессор ботаники), Николай Надемский (председатель собрания), Анна Заржицкая (стенографистка) и др.

*Петроград, ноябрь 1917 года. Отряд под предводительством матроса Куприянова приходит с обыском к профессору Полежаеву – ищут хлеб. Профессор сначала возмущается, но быстро остывает. Проходит время. Полежаев выступает в прессе с поддержкой новой власти, что вызывает скандал в среде интеллигенции. В это время из Сибири возвращается давний ученик Полежаева, большевик Бочаров, его назначают ответственным за печать. Полежаев передает рукопись новой книги другому своему ученику и помощнику – доценту Воробьеву. В университете студенты объявляют бойкот профессору, как приспешнику большевиков, и покидают аудиторию. В ней остается лишь Бочаров, который тепло здоровается с профессором и подтверждает, что университетская типография обязательно будет печатать его книгу. Вечером профессор ожидает гостей – у него именины, но приходит один Воробьев, коллеги и друзья проигнорировали приглашение. Воробьев рассказывает, что ему предложили выступить с лекцией перед матросами, но он отказался. Полежаева возмущает такое отношение к людям,*

*и он едет вместо Воробьева. Вернувшись после лекции домой, профессор вступает с доцентом в спор о допустимости сотрудничества с большевиками. Воробьев оскорбляет Полежаева, и тот выгоняет гостя. В отместку Воробьев забирает рукопись своего учителя из типографии, намереваясь вывезти ее за границу. Профессора навещает Бочаров. Их беседа прерывается телефонным звонком – сам Ленин поздравляет именинника. Полежаев с Бочаровым и матросами находят собрание оппозиционеров, Воробьев произносит там речь. Рукопись удается спасти. 1918 год. Полежаев избран депутатом от моряков Балтийского флота в Петросовет. Бочаров с матросами отправляется на фронт, а Полежаев продолжает заниматься наукой.*



В «Депутате Балтики» Олег Жаков исполняет роль главного антагониста фильма доцента Воробьева – врага, но врага не явного, чья вражеская сущность обнажается по ходу развития конфликта. Хотя его персонаж представлен достаточно прямолинейно, как определенный социальный типаж, уже здесь в актерской работе проявляется неоднозначность, психологическая

сложность, те черты «достоевщины», которые будут характерны для некоторых последующих ролей Жакова.

Именно широту диапазона, способность перевоплощаться в отрицательного, «классово чуждого» героя отмечала современная актеру пресса. Кинокритик Николай Кладо так характеризовал роль Жакова в «Депутате Балтики»: «Это мелочный, озлобленный обыватель, ярый враг революции. И здесь, в противоположном облике Жаков, умело изменив внешность, сумел выработать такое поведение образа, которое придает правдивость происходящему на экране. Большая наблюдательность помогла актеру сыграть этого чужого для него человека».<sup>1</sup> Сегодня такое подчеркивание дистанции между отрицательным персонажем и исполнившим его «положительным» актером кажется по меньшей мере наивным. В годы Большого террора, когда писалась статья, оно, возможно, было нелишним.

Действие фильма разворачивается в 1917–1918 гг. в голодном и холодном Петрограде. В центре сюжета профессор ботаники Полежаев (Николай Черкасов), прототипом которого стал Климент Аркадьевич Тимирязев – физиолог растений, популяризатор науки, вставший на сторону большевиков после Октябрьского переворота.

Конфликт выстраивается вокруг того, как, казалось бы, «старорежимный» человек порывает со своим социальным кругом, принимая и поддерживая новую власть. Коллизия персонифицируется через отношения профессора с двумя учениками – некогда сосланным в Сибирь большевиком Бочаровым (Борис Ливанов) и доцентом Воробьевым. Последний воплощает узнаваемый отрицательный тип интеллигента в пенсне и с тонкими усиками – стереотипными меньшевистскими атрибутами. Как отмечал сам Жаков, реплики Воробьева большей частью «...произносятся лишь для того, чтобы дать повод герою профессору Полежаеву остроумно возразить»<sup>2</sup>. Диалоги строятся на словесных столкновениях, в которых положительный герой заведомо прав, а отрицательный лишь дает ему повод доказать свою правоту. Это характерно для фильма-диспута, на этом же принципе будет затем основываться и драматургия «Великого гражданина» (реж. Фридрих Эрмлер, 1937–1939), в котором Жаков также исполнит роль одного из главных антагонистов – троцкиста Боровского. В этом смысле Воробьев отчасти предвосхитил, оказался «генетическим» предшественником Боровского, в котором многие «вражеские» черты, найденные для «Депутата Балтики», были еще более утрированы и доведены до предела.

<sup>1</sup> Кладо Н. Н. Олег Жаков // Искусство кино. 1937. № 4. С. 39–44.

<sup>2</sup> Там же.

Сопоставим начальный и финальный эпизоды. В первых сценах матросы проводят обыск в профессорской квартире, ожидая найти у него припрятанную муку, – то есть расценивают его как классового врага. В финале же Полежаев, избранный депутатом от моряков Балтийского флота, произносит речь в Петросовете – он полностью признан новой властью и народом.

Таким образом в сюжете отражена важная для середины 1930-х тенденция разрушения четкой классовой иерархии. Неслучайно опубликованная в «Искусстве кино» рецензия на сценарий Леоны Рахманова и Д. Дэля (Леонида Любашевского) «Беспокойная старость» была озаглавлена «Революция и интеллигенция»<sup>3</sup>. Именно утверждение места интеллигенции в новом советском обществе ложится в основу фильма.

Можно предположить, что влияние на создателей «Депутата Балтики» оказал американский фильм «Повесть о Луи Пастере» (реж. Уильям Дитерле, 1936). Фильм был в советском прокате, критика приняла его довольно тепло, назвав образцом «нового научно-художественного жанра»<sup>4</sup>. Отчасти схож сам тип эксцентричного ученого, который противостоит академическому истеблишменту. С этой точки зрения «Депутат Балтики» находится на пересечении между историко-революционным фильмом

<sup>3</sup> Эсбург С. Революция и интеллигенция // Искусство кино. 1937. № 1. С. 18–22.

<sup>4</sup> Гибней Ш., Коллинс П. Повесть о Луи Пастере // Искусство кино. 1937. № 9. С. 42–60.

и биографическим фильмом о великом ученом – в СССР этот жанр приобретет особую популярность во второй половине 1940-х.

Чудаковатый Полежаев (в 1937 году Черкасов исполнил еще одну роль положительного ученого-чудака – Паганеля в «Детях капитана Гранта»), который сидит у книжного шкафа на верхней ступени приставной лестницы, играет с женой на фортепиано в четыре руки, да и сама жена (Мария Домашёва), рефлекторно пытающаяся перекрестить уходящего на фронт большевика, – это уже не «обломки империи». Они заслуживают зрительской симпатии, а сам профессор оказывается в числе первых людей нового государства. Отрицательный тип интеллигента «расщепляется» на великого ученого-патриота и его антипода – именно Воробьев вбирает в себя все характерные вражеские черты. Впрочем, игра Жакова и отдельные психологические нюансы не позволяют свести даже этого заведомо отрицательного персонажа к чистой карикатуре.

*Семен Дымицкий*



# ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН

СССР, «Ленфильм», 2 серии, 1-я серия – 1937 г., ч/б, 12 ч., 3211 м, 118 мин.  
ВЭ 13.II.1938; 2-я серия – 1939 г., ч/б, 14 ч., 3640 м, 133 мин. ВЭ 27.XI.1939.

**Авторы сценария:** Михаил Блейман, Мануэль Большинцов, Фридрих Эрмлер

**Режиссер:** Фридрих Эрмлер

**Оператор:** Аркадий Кольцатый

**Художники:** Абрам Векслер, Семён Мейнкин, Николай Суворов, Михаил Кроткин

**Композитор:** Дмитрий Шостакович

**Звукооператор:** Иван Дмитриев

**В ролях:** Николай Боголюбов (Шахов), Иван Берсенев (Карташов), Олег Жаков (Боровский), Зоя Федорова (Надя), Борис Пославский (Сизов), Георгий Семенов (Колесников), Сергей Рябинкин (Крючков), Александр Зражевский (Дубок), Ефим Альтус (Кац), Петр Кириллов (Брянцев), Борис Чирков (Максим) и др.

## *1-я серия*

*В 1925 году на заводе «Красный металлист» разгорелась борьба между партийными работниками, возглавляемыми Петром Шаховым, и оппозицией во главе с Боровским, одним из руководителей губкома, и секретарем губкома Карташовым. Они намеренно игнорируют рационализаторские предложения рабочих, отправляют в командировку секретаря партийной ячейки завода, чтобы на его место поставить своего человека, пытаются оклеветать и самого Шахова. На завод приезжает представитель Центральной контрольной комиссии (ЦКК) Максим, чтобы разобраться в ситуации. На собрании рабочие дружно осуждают оппозиционеров, их исключают из партии. Завод начинает производство тракторов, а Боровский и его соратники лицемерно заявляют о своем раскаянии и просят восстановить их в партии.*



2-я серия

1934 год. Петр Шахов, секретарь краевого комитета партии, узнает о заговоре, направленном против него (в подготовке его убийства признается лесник). Яков Сизов устраивает диверсию на канале, убивает одного из рабочих завода. Расследование раскрывает детали заговора – в нем участвуют троцкист Боровский и второй секретарь крайкома Земцов, бывший провокатор, а ныне агент иностранной разведки. После разоблачения Земцова Карташов передает троцкисту Брянцеву приказ убить Шахова. Боровского и Карташова арестовывают, но Брянцеву удается выполнить поручение: во Дворце культуры он убивает Шахова.

Еще в 1934 году, незадолго до гибели Кирова, памяти которого будет посвящена картина, Фридрих Эрмлер поставил «Крестьян» – фильм о классовой борьбе на селе, где у главного героя, начполита, было красно-речивое отчество – Миронович. Конечно, Киров не был начполитом, но сочетание в нем деловитости и харизматичности делало первого секретаря Ленинградского обкома примером яркого образа большевика и вождя, какими они представляли на экране, – внимательного и находчивого, мудрого и обаятельного. Такому восприятию Кирова во многом способствовало стремление ленинградцев найти свою антитезу все более утверждавшейся сталинской гегемонии. И хотя Киров сам в партийных спорах зачастую принадлежал как раз к сторонникам сталинского курса, уже тогда наиболее аналити-

чески мыслящие люди замечали выгоду Сталина в гибели Сергея Мироновича, с личностью которого многие связывали оставшиеся нереализованными мечты.

Эрмлер вспоминал, как в декабре 1934-го узнал о случившемся от студийного пожарного, «который вывешивал траурные флаги», и тут же «дал клятву сделать фильм о Кирове»<sup>1</sup>. Безусловно, он понимал необходимость строгого следования официальной трактовке событий, т. е. обвинения в убийстве Кирова представителей антисталинской внутривластной оппозиции. Как партиец, гордящийся своей дисциплиной, Эрмлер другой трактовки для себя и не рассматривал. Как художник, считал необходимым передать в фильме остроту и трагизм сложившейся в стране ситуации.

Сейчас, когда непричастность «зиновьевско-каменевского цен-

тра» к гибели Кирова давно доказана, равно как совсем иначе выглядит и сам внутривластный конфликт, «Великий гражданин» в фактографическом отношении может восприниматься как один из элементов акта фальсификации. Но не зря Эрмлер был так благодарен начальнику сценарного отдела (и фактически художественному руководителю) «Ленфильма» Адриану Пиотровскому, много сделавшему для постановки, за «то, что центральной фигурой фильма стал великий гражданин, не документальное, но художественное воплощение Сергея Мироновича»<sup>2</sup>.

Хорошо известны воспоминания режиссера о том, как во время подготовки к съемкам он поселил на соседних дачах Николая Боголюбова, игравшего роль Шахова (так в фильме зовут Кирова), и Ивана Берсенева, игравшего главного антагониста-оппозиционера Карташова, и регулярно навещал их, оставляя книги и документы для обсуждения. «Мы договорились, что ни Берсенев, ни Боголюбов не говорят друг другу, какую литературу они от меня получили и каков заданный «урок». Каждый из них должен был при общей встрече отстаивать и доказывать правоту своей позиции,

то есть позиции своего персонажа. <...> мы ожесточенно спорили о том, возможно или невозможно построить социализм в одной стране»<sup>3</sup>. Как видно, авторы отнюдь не ограничивались воплощением заданной схемы, а, соблюдая ее, погружались в проблемы и конфликты прототипов персонажей, в эмоциональную остроту борьбы за власть.

В первой серии, когда позиции всех сторон еще почти равны, именно острота конфликта становится основой действия – и здесь особенно пригодились четкость и напряжение, свойственные Олегу Жакову, исполняющему роль Боровского – сподвижника Карташова, также яростного врага Шахова-Кирова. Если персонаж Берсенева склонен к эффектной позе, будь то эмоциональное убеждение своего сторонника или яркая двуличная игра для обмана оппонентов, то Боровский у Жакова – своего рода стратег, разработчик хитроумных планов по «обезоружению» противника. Именно ему в наибольшей степени свойственна политическая манипуляция, в связи с которой один из авторов сценария Михаил Блейман вспоминал Петра Верховенского и разговор «об уловлении душ», добавляя:

<sup>1</sup> Эрмлер Ф. М. Имени Адриана Пиотровского // Пиотровский А.И. Театр. Кино. Жизнь. Л.: Искусство, 1969. С. 345.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Эрмлер Ф. М. И. Берсенев в «Великом гражданине» // Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 143.

«У нас за вещь стояли в какой-то степени «Бесы» Достоевского»<sup>4</sup>.

У Жакова в роли Боровского впервые появляется отчетливый возрастной грим, который носит одновременно и социальные черты: седая бородка клинышком, очки – типичные внешние атрибуты представителя оппозиции в массовом сознании тех лет. Несмотря на эту заданность, актер органично обживает этот облик: к очкам добавляется пронизывающий взгляд, к острой бородке – четкость и уверенность движений. Немногословие, сосредоточенность, внимательность – все эти черты многих жаковских героев оказываются удивительно уместны в этом, казалось бы, публицистическом образе. Они позволяют сохранить и даже заострить его выразительность и в то же время добавляют индивидуальность.

Во второй серии становится очевидным приближение развязки – и нагляднее противопоставление героев. Тут уже Боровский у Жакова подчас превращается в эмблему косности и ветхости остатков оппозиции: когда взбунтовавшийся сообщник Дронов отталкивает его во время ссоры, он пролетает через большое помещение музея революции, как

та рухлядь, которая в музее находится не достойна, – и в данном случае мы, помимо символичности персонажей, видим также наглядный пример глубинной мизансцены, подробная разработка которой на протяжении фильма была значительным вкладом Эрмлера и оператора Аркадия Кольцатого в кинопоэтику.

Шахов уже с начала второй серии тоже становится более образной фигурой, но, конечно, не суетливо-шаржированной, как Карташов и Боровский, а, напротив, своего рода живым воплощением прекрасного будущего общества с его волей, справедливостью и смелостью. Тут особенно пригодились фактурность, выразительность и обаяние Боголюбова – недаром Эрмлер для этой роли выбрал мейерхольдовца. И, казалось бы, отживающие свой век оппоненты, становящиеся все более мелкими «злодеями», потому и оказываются в состоянии его погубить, что представляют собой – в противовес ему – символ прошлого, в то время как он – человек будущего, и их столкновение не может не оказаться трагическим.

По сути, «Великий гражданин» обнаруживает тот же внутренний конфликт, что и «Бежин

луг» Сергея Эйзенштейна. И вопрос о фальсификации конкретных фактов отходит на второй план по сравнению с обнажением подлинного трагизма истории. К этому стоит добавить, что позднейшие фильмы с гораздо более правдивым изображением реалий той эпохи несут в себе так или иначе черты реконструкции, а в «Великом гражданине» мы видим те самые улицы, а глав-

ное – тех самых людей, которые были современниками событий. Так официально одобренное объяснение причин «большого террора» благодаря таланту своих создателей превращается в один из важнейших (а в эмоционально-жанровом смысле – и правдивых) фильмов 1930-х годов.

*Артем Сопин*



<sup>4</sup> Стенограмма обсуждения режиссерской коллегией киностудии «Ленфильм» сценария Ф. Эрмлера, М. Большинцова и М. Блеймана «Великий гражданин» 21 июля 1936 года / Публ., предисл. и комм. Н. С. Горницкой и Л. Б. Шварца // Киноведческие записки. № 63. М., 2003. С. 164.



# НАШЕСТВИЕ

СССР, ЦОКС, 1944 г., ч/б, об., 11 ч., 2745 м, 94 мин. ВЭ 22.П.1945.

**Автор сценария:** Борис Чирсков

**Режиссер:** Абрам Роом

**Сорежиссер:** Олег Жаков

**Оператор:** Сергей Иванов

**Художники:** Лев Мильчин, Виктор Шильдкнехт

**Звукооператор:** Иван Дмитриев

**Композитор:** Юрий Бирюков

**В ролях:** Владимир Гремин (Иван Тихонович Таланов), Ольга Жизнева (Анна Николаевна, жена Таланова), Олег Жаков (Федор, сын Таланова), Людмила Глазова (Ольга, дочь Таланова), Зинаида Морская (Демидьевна), Людмила Шабалина (Аниска, внучка Демидьевны), Валерьян Валерский (Колесников, предрайисполкома), Василий Ванин (Фаюнин), Григорий Шпигель (Кокорушкин) и др.

*По одноименной пьесе Леонида Леонова.*

*Конец 1941 года. В родной город, занятый немецкими захватчиками, возвращается Федор Таланов. Он отбывал тюремное заключение за покушение на убийство из ревности. Родители и соседи совсем не рады его появлению. Оккупанты стремятся привлечь Федора на свою сторону. Таланов оказывается во враждебном мире и должен решить, что в этом мире ему надлежит делать, как жить. Он в одиночку делает свой выбор: оккупанты то и дело находят на улицах трупы солдат, застреленных ночью. Схватенный фашистами, Таланов выдает себя за официального главу подполья Колесникова, которого прячут у себя его родители, и с гордо поднятой головой идет на казнь.*

Удивительное чувство рождается, когда смотришь советское кино в хронологическом порядке. После того как пару месяцев в кинозале демонстрируются фильмы конца тридцатых, голова начинает идти кругом и кажется, что кто-то злонамеренный усадил тебя перед экраном и заставляет «наслаждаться» революционными матросами и отважными летчиками, Лениным, не делающим ничего без совета «чудесного грузина», мечтами о «Советском Союзе, республик этак из тридцати-сорока» и неприменными финальными монологами «Смерть врагам!» и «Да здравствует Сталин!»

Песенно-танцевальный сороковой год мелькает как-то быстро, а потом происходит невероятное. Будто в тесной, душной просмотровой комнате, где ты находишься эту самую пару месяцев, вдруг отдернули шторы и распахнули окна. Ворвался поток свежего воздуха.

Как же так? Война ведь началась.

Вот именно, что война.

Любимая партия в военных фильмах, конечно, упоминается. Но – не более того. И не так часто, как все привыкли. Да что там партия! Великий Вождь отошел на второй, а то и на третий план. И «дорогие органы» скукожились. Уже не ищут врагов под столом и под кроватью...

Вместо всего этого появились люди. Не винтики отлаженного механизма тотальной державы, а обычные люди. Не за коммунизм

они сражаются – за землю свою, которую не придуманные, а настоящие враги хотят отнять.

Фильм Абрама Роома «Нашествие» поражает даже на фоне такой немислимой фронды.

Он был поставлен по пьесе Леонида Леонова, написанной в 1942 году, тогда же сыгранной на сцене, получившей Сталинскую премию. Закончен производством в 1944-м, в эвакуации, на знаменитой киностудии ЦОКС в Алма-Ате, на экраны вышел в начале 1945-го. Премию имени лучшего друга кинематографистов вручили, но лишь второй степени.

Удивителен сюжет. В конце 1941-го в родной город возвращается Федор Таланов, отбывший срок в тюрьме. Сидел он за покушение на убийство на почве ревности. Отец Федора, известный врач, совсем не рад сыну, так же, как и мать. Окружающие не скрывают своей неприязни и недоверия. Да еще и город занят захватчиками. Что делать недавнему сидельцу?..

Вроде бы, не советская какая-то история. Ей бы во Франции случиться. Советской ее делает отчаянная, нервная, острохарактерная режиссура Абрама Роома и исполнение главной роли Олегом Жаковым.

Его тонкое страдающее лицо, ладная фигура человека, стремящегося при нормальном росте казаться маленьким, сочетание заторможенности в движениях и мгновенной реакции загнанного зверька – все это обуславливает поведение гражданина Таланова

и тот выбор, который он в финале делает.

А еще Федор Таланов (удивительно сыгранная замечательным артистом роль!) позволяет нам смотреть экранную историю по-другому.

Глядя на его героя, мы не очень-то верим, что этот интеллигентный человек способен был решиться на убийство. Хотя бы из ревности, которая, как известно, застит глаза. В 1938 году (дата специально упоминается) людей с такими лицами отправляли за решетку не за покушение на убийство женщины. Их жертвой, как уверяли обвинители, должен был стать всеми почитаемый мужчина, а действовали они по заданию турецко-японской разведки...

Величие «Нашествия» в том, что точно подобранный Жаков

филигранно исполнил партию страдающего интеллигента, живущего в мире, где все и вся против него. Именно поэтому мы смотрим вполне себе европейскую драму как советскую трагедию. Так, судя по всему, и было задумано Леоновым, так поставлено Роомом.

В период с 1946 по 1953 год подобное вольнодумство, мягко говоря, не поощрялось, и стоит ли удивляться, что, вручив режиссеру и главным артистам премию второй степени, власти постарались сделать максимально возможное, чтобы одна из самых выдающихся лент военного времени поскорее забылась.

*Сергей Лаврентьев*





### Куратор программы:

Тамара Шведюк, историк кино, научный сотрудник Госфильмофонда России

# КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН, РЕСТАВРАЦИИ И НАХОДКИ



Рубрика «Культурный обмен, реставрации и находки» – предмет особой гордости научного отдела Госфильмофонда, поскольку наглядно демонстрирует плоды кропотливого напряженного труда научных сотрудников одновременно в нескольких направлениях.

Прежде всего, в этой рубрике на наших фестивалях представлены наиболее яркие достижения в области атрибуции (опознания) ранее неизвестных фильмов или их фрагментов, хранящихся в коллекции киноархива. Так, в этом году самой значительной «находкой» является считавший-

ся утраченным французский фильм «Отравительница» с участием знаменитого комика немого кино Макса Линдера.

Также в программу включены реставрации, осуществленные отделом цифровой обработки и реставрации под руководством научного отдела. В этот раз на фестивале будет показана новая цифровая реставрация дореволюционной картины «Дети века» режиссера Евгения Бауэра.

Госфильмофонд – член Международной федерации киноархивов (FIAF), он много лет плодотворно сотрудничает с киноархивами разных стран в рамках

проектов совместных реставраций и/или реконструкций кинофильмов. Конечной целью этого партнерства, без сомнения, является сохранение совместными усилиями мирового кинонаследия. Наиболее значительным проектом последнего времени стала реставрация американского немого фильма «Игра без риска» (1927), инициированная и осуществленная компанией *Dave Glass Productions Ltd* при участии Библиотеки Конгресса США и Госфильмофонда России.

Также специально для III Московского международного фестиваля архивных фильмов у ве-

дущих киноархивов мира были запрошены две новые реставрации – американский немой фильм «Глупые жены» (1922) режиссера Эриха фон Штрогейма (поступил от Фестиваля немого кино в Сан-Франциско) и итальянский звуковой фильм «Шуша» (1946) режиссера Витторио Де Сики (поступил из Болонской синаематеки).

Тамара Шведюк



# ОТРАВИТЕЛЬНИЦА / L'EMPOISONNEUSE

Франция, Pathé Frères, 1906/1907 г., немой, ч/б, 1 ч., 70 м (копия ГФФ – 59 м, 16 к/с, DCP, 4 мин.), язык титров – французский. ВЭ I.1907 (Франция).

**В ролях:** Макс Линдер.

*Жена провожает доктора в покои больного мужа. После осмотра врач выписывает лекарство и передает рецепт женщине, но она позже выбрасывает его. Любовник жены приносит пузырек с ядом и уговаривает отравить больного. Муж, поднявшийся с постели, с ужасом подслушивает разговор любовников. Женщина сначала противится планам своего друга, но затем соглашается. После ухода гостя она, смятенная, с пузырьком в руках все же идет в спальню и, собравшись с духом, наливает отраву в бокал. Муж наблюдает за ней, смотря в зеркало, висящее на стене. И когда не подозревающая об этом жена протягивает ему питье, вскакивает с кровати, вырывает бокал из ее рук и стреляет в нее. Женщина падает замертво. Мужчина берет предназначенный ему бокал, выпивает яд и падает рядом с телом отравительницы.*

16 декабря исполнится 140 лет со дня рождения «короля смеха» Макса Линдера. Французский комик снискал мировую (беспрецедентную для артиста немого кино по тем временам) славу в конце нулевых годов прошлого столетия, благодаря созданному им «сквозному» (переходящему от картины к картине) комическому

образу денди и повесы Макса. Его герой – всегда элегантно одетый, с безупречными манерами, изящный, жизнерадостный, предприимчивый молодой буржуа, зачастую попадавший в затруднительное положение именно из-за (или ради) женщины.

За свою карьеру Линдер снялся приблизительно в трехстах

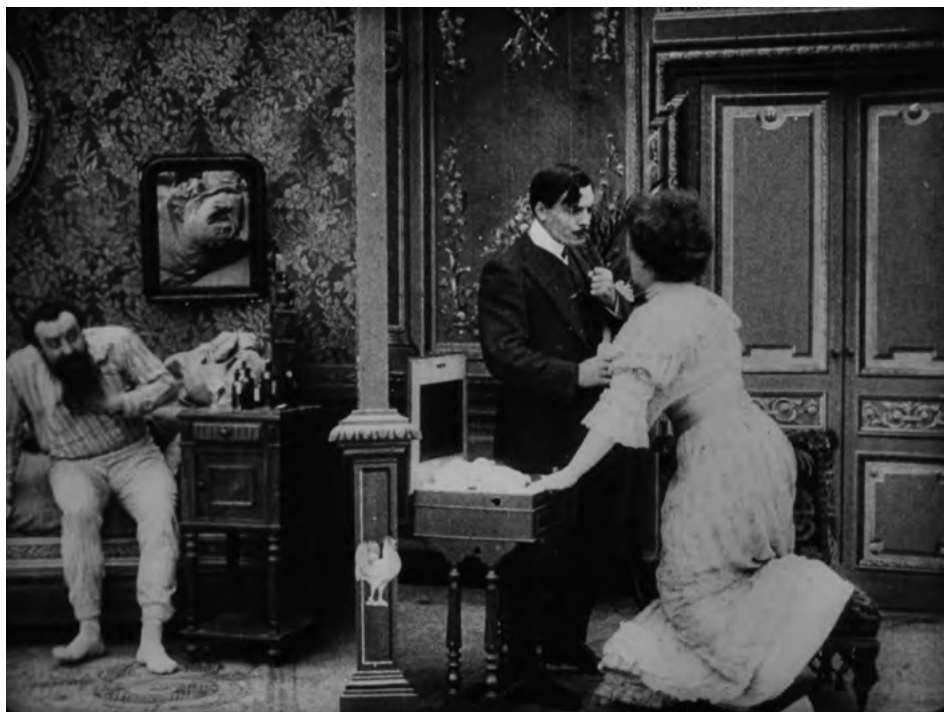
кинокартинах, многие из которых ставил сам. Среди наиболее известных: «Да здравствует холостяцкая жизнь!» (1908), «Макс – жертва хинина» (1911), «Макс – тореадор» (1913).

Карьера комика пошла на спад после Первой мировой, когда образ буржуа, прожигателя жизни, оказался неуместен, изжит. На смену франту Максусу пришел бродяга Чарли.

Сенсационная находка была сделана в январе 2023 года. В коллекции Госфильмофонда России был идентифицирован фильм «Отравительница» (1906/1907) – ранняя работа Линдера, снятая на студии *Pathé Frères* еще до соз-

дания им постоянной сценической маски Макса. Фильм важен и тем, что является драмой (жанром, не характерным для Линдера), а сам комик предстает в ней откровенным злодеем.

Режиссер фильма неизвестен, но очевидно, что он был чрезвычайно одарен. Режиссер выстраивает внутрикадровое пространство фильма таким образом, что в одном кадре параллельно разворачиваются сразу несколько событий: жена беседует с врачом в гостиной – больной муж лежит в постели в соседней комнате; жена принимает любовника в гостиной – муж подслушивает у двери спальни. С помощью та-



кого внутрикадрового монтажа картина становится «концентрированной» по сюжету и чрезвычайно компактной.

Фильм «Отравительница» был обнаружен и идентифицирован в ходе работы по описанию коллекции фонда научным сотрудником Тамарой Шведюк, когда она просматривала и сравнивала между собой две позитивные копии другого раннего французского фильма студии *Pathé* «Вильгельм Телль» (1903) режиссера Люсьена Нонге. Копия «Отравительницы» была подклеена к одному из позитивов фильма Нонге. В картотеке зарубежного фонда в карточке фильма «Вильгельм Телль» упоминается о наличии в катушке фильма с Линдером не было, однако лента числилась в списке неопознанных французских фильмов фонда – отдельная карточка для

«Отравительницы» была создана еще в 1960-х годах. С тех пор короткометражка так и оставалась неатрибутированной.

Эта 35-мм черно-белая триацетатная копия фильма является более-менее полной и сохранилась в хорошем техническом состоянии, что означает, что исходный нитропозитив, (именно с него была напечатана обнаруженная копия) мало эксплуатировался и хранился в надлежащих условиях.

На сегодняшний день неизвестно о существовании копий фильма «Отравительница» в других киноархивах мира. Этот факт, в частности, подтверждает книга «Взлет и падение Макса Линдера: первой кинознаменитости», написанная Лизой Стейн Хейвен (2021).

*Тамара Шведюк*



## ДЕТИ ВЕКА

Российская империя, Акц. о-во «А. Ханжонков и К<sup>о</sup>», 1915 г., ч/б, немой, 4 ч., 1337 м (копия ГФФ – 1087,6 м, 18 к/с, DCP, 42 мин.). ВЭ 03.Х.1915.

**Автор сценария:** М. Михайлов

**Режиссер:** Евгений Бауэр

**Оператор:** Борис Завелев

**В ролях:** Вера Холодная (Мария Николаевна), Иван Горский (ее муж), В. Глинская (Лидия Верховская, подруга Марии Николаевны), Арсений Бибииков (Лебедев, коммерсант), С. Рассатов (директор банка), А. Сотников (Лобович, адвокат).

*Мария Николаевна Горская, жена скромного банковского служащего, в пассаже встречает свою старую подругу Лидию Верховскую. Эта неожиданная встреча влечет за собой цепь событий. Супругов Горских приглашают на роскошный банкет. Во время банкета женщина привлекает внимание богатого коммерсанта Лебедева, который решает сделать ее своей любовницей. Лидия Верховская поддерживает Лебедева, устраивая ему якобы случайные встречи с Горской. Но Мария осознает его настоящие намерения и с яростью отвергает ухаживания. Тогда он использует свое влияние, чтобы устроить увольнение Ивана Горского. Чтобы мужу вернули место, женщина соглашается стать любовницей коммерсанта, оставляет свою семью и переезжает к нему. Тоскуя по сыну, она забирает его к себе. Горский, отказавшийся вернуться на службу, потерявший работу и семью, в отчаянии стреляется.*

К прошлому, II Московскому стало понятно, что фильмы этого международного фестивалю ар- периоду требуют особого внима- хивных фильмов Госфильмофонд ния и значительного времени для отреставрировал четыре дорево- их восстановления. Пленочные люционные картины режиссера копии, дошедшие до нас, чаще Петра Чардынина. На практике всего имеют не очень хорошую



сохранность. Негатив «Детей века» поступил в фонд на хранение из ВГИКа в 1956 году вместе с позитивом на нитрооснове, который был к тому времени уже изрядно потрепан, ведь копию крутили в образовательных целях студентам практически непрерывно. Что, собственно говоря, и было причиной передачи ВГИКом дореволюционных картин в фонд на хранение – им была необходима срочная пленочная реставрация.

Большая часть пленок тогда находилась в удручающем состоянии – требовалась реставрация эмульсии, удаление белого налета и плесени и другие технические процедуры. Помимо того,

что поступившие ролики нуждались в ремонте, многие фильмы были частично перепутаны, так как не везде сохранились вступительные и сопровождающие надписи, эти фильмы ожидала укомплектация. Эту работу взяла на себя младший научный сотрудник Госфильмофонда Вера Дмитриевна Ханжонкова-Попова, вторая жена Александра Ханжонкова, многие годы занимавшаяся монтажом фильмов – сначала в Московском отделении братьев Патэ, а с 1912 года – на студии Ханжонкова. Благодаря ее усилиям удалось скомплектовать свыше трехсот дореволюционных картин (а всего до сегодня

шнянего дня их сохранилось не так много – примерно 19%, если ориентироваться на справочник Вен. Вишневого).

Тем не менее в фонде до сих пор имеются неопознанные ролики, которые пока что хранятся под условными названиями. Работу по атрибуции и реставрации осложняет то, что до нас совершенно не дошли производственные материалы по истории съемок фильмов, на которые можно было бы опираться. Однако мы располагаем рецензиями и заметками в прессе тех лет. Например, было опубликовано подробное «Описа-

ние картины»<sup>1</sup>, по которому можно восстановить порядок сцен в «Детях века».

Кстати, отзывы в прессе тогда противоречили один другому. Так, в журнале «Проектор» (1915) рецензент писал: «... пьесу не спасают ни режиссерские «трюки» (вроде карнавала на озере), ни участие в главной роли В.В. Холодной от неизбежной оценки – не ново, не оригинально...»<sup>2</sup> А «Театральная газета» (1915) не соглашалась: «Г-жа Холодная очень верно передала роль любящей жены и матери <...>. Затем, когда омут светского общества

<sup>1</sup> Описание картины // Кинема. Ростов-на-Дону, 1915. № 12. С. 26.

<sup>2</sup> См.: Великий кинемо // Дети века. М., 2002. С. 238.



или столичного полусвета втянул ее, семейную женщину, в свою безнравственную среду, насильно отнял у нее имя честной женщины – тогда невыразимые муки переживает она. Эти моменты переданы Холодной бесподобно правдиво»<sup>3</sup>.

Выбор реставрировать «Детей века» был связан с именем Веры Васильевны Холодной – в этом году исполняется 130 лет со дня ее рождения. Более-менее полными сохранилось всего три картины с ее участием и три – отдельными частями. Поэтому сегодня нам довольно трудно судить об ее ак-

терском даровании. Холодную как превозносили, так и критиковали за ее «холодность».

Сюжет фильма незамысловат и содержит все ключевые элементы салонной мелодрамы, что делает его характерным представителем этого жанра, популярным в те годы не только в кинематографе, но и в бульварной литературе. История начинается с показа жизни скромной семьи, живущей на скудные средства, но спокойно и счастливо. Появление на сцене богача – коммерсанта Лебедева, манипулирующего соблазнительной перспективой бо-

гатства, – ставит под вопрос мир в семье. Мария измучена моральной дилеммой: остаться верной мужу? Поддаться соблазну и выбрать богатство? То, что Лебедев использует свое влияние, чтобы устроить увольнение мужа героини, добавляет напряжения сюжету и ставит проблему справедливости и власти. Ивана Горского увольнение и потеря жены приводят к депрессии, и он принимает решение о самоубийстве. Финальную сцену очень хвалили в прессе, так как Бауэр нарочно избежал самого момента выстрела: вот отчаявшийся герой пишет прощальную записку, а вот он уже лежит распростертый на полу маленькой уютной квартирки.

Евгений Бауэр, как всегда, умело создавал атмосферу каждой сцены, дополняя и подчеркивая действие визуальным «наполнением» или, наоборот, «опустошением» кадра. Режиссер ловко заставляет играть не только актеров, но и декорации, подчеркивая необходимую ему интонацию. Когда в начале фильма главная героиня встречается со своей давней подругой в здании торгового пассажа (нынешнего ГУМа), окруженная яркими витринами с зазывающими надписями, она с грустью разглядывает кукол, которых не может позволить купить своему ребенку. И довольно быстро соглашается принять подарок от подруги, по-видимому, дорогой. Бау-

эр мастерски намекает зрителю, что Горская склонна подпасть под очарование богатства и роскоши. Она старается долго не смотреть на товары, олицетворяющие для нее мечты о лучшей жизни (важный момент, определяющий ее дальнейшие поступки).

И далее – сравнение обстановки их скромной квартирки с мраморной лестницей в холле особняка Лебедева. В маленькой квартире уютно, много милых домашних вещей. В просторном особняке богача пустота и холод.

Использование перекрестного монтажа добавляют картине эмоциональные и психологические подтексты – муж катается с гостями на лодке, а его смущенную жену в этот момент подпаивает Лебедев, целуя ей ручки и откровенно заигрывая. Или переключение монтажных планов со сцены пикника в лесу, где опять-таки Лебедев домогается Марии, на квартиру, где муж, нервничая, ждет возвращения жены.

За 1915 год Бауэр успел снять более двадцати картин, что довольно много и, безусловно, внушает уважение к его творческой активности. И нельзя не отметить, что при такой спешке «Дети века» отнюдь не поверхностны. Фильм интересно будет смотреться и сегодня.

*Ольга Деревянкина*

<sup>3</sup> См.: Там же.





# ИГРА БЕЗ РИСКА / PLAY SAFE

США, Monty Banks Productions, 1927 г., немой, ч/б, 5 ч., 1500 м (копия ГФФ – 22 к/с, DCP, 55 мин.), английские титры. ВЭ I.1927 (США).

**Авторы сценария:** Монти Бэнкс, Чарльз Хоран, Хенри Свит

**Режиссер:** Джозеф Хэнабери

**Оператор:** Блейк Вагнер

**В ролях:** Монти Бэнкс (Монти), Вирджиния Ли Корбин (Вирджиния Крейг, наследница), Чарльз Хилл Мейлз (Сайлас Скотт), Чарльз К. Джеррард (сын Скотта), Бад Джеймисон (Большой Билл); Макс Ашер, Фрэнк Александр.

*Вирджиния Крейг, единственная наследница поместья Крейгов, убегает из дома – ее хотят насильно выдать замуж за никчемного сына Сайласа Скотта, опекуна девушки. Юноша Монти – служащий фабрики – спасает Вирджинию от уличных хулиганов и предлагает укрыться от бури в его скромном жилище. Наутро, пока он ищет новое жилье для беглянки, опекун находит и забирает ее. Наследница снова дома, однако она непреклонна, утверждая, что никогда не забудет Монти и ждет его. Тогда опекун и его сын задумывают опорочить юношу. Они привозят Вирджинию на фабрику и туда же заманивают Монти под предлогом, что там он сможет увидеться с девушкой. Его просят выбежать в нужное время к нужному месту, чтобы сделать девушке сюрприз, и между делом дают ему оружие, а затем подговаривают уличных бандитов инсценировать похищение наследницы. Когда Монти подбегает, отец и сын заявляют Вирджинии, что он главарь банды, и хватают его. Однако юноше удается вырваться из рук злодеев. Теперь он должен спасти Вирджинию, которая, не поверив в историю с похищением, спряталась в вагоне товарного поезда. Поезд мчится на полной скорости. Монти на машине догоняет его, прыгает на подножку вагона, забирается по лестнице на крышу, избавляется от оказавшихся там бандитов и спасает девушку.*

Семнадцатилетний итальянец Марио Бьянки эмигрировал в США в 1914 году. Первое время танцевал в Нью-Йорке, а через два года по приглашению знаменитого продюсера Мака Сеннетта переехал на западное побережье, в Калифорнию, чтобы попытаться удачи в стремительно развивающейся индустрии кино. Успех пришел быстро: небольшие роли в короткометражках с участием ведущих американских комиков Роско «Фатти» Арбакла и Ллойда Гамильтона скоро сменили главные роли (под псевдонимом Монти Бэнкс) в кинокомедиях на киностудии *Warner Brothers*. Маска пухлого эмпатичного добряка, созданная Бьянки, прижилась в Голливуде. В 1922 году Бэнкс основал свою продюсерскую компанию *Monty Banks Productions Inc*, а в 1924 году перешел к созданию полнометражных комедий (что тогда удавалось немногим из его коллег по цеху). Актер сам исполнял трюки, зачастую весьма опасные, отчего за свою карьеру получил множество травм.

«Игра без риска» (1927) стала поворотной точкой в карьере Монти Бэнкса. Картина являлась исключительной и потому, что принадлежала к редким фильмам в истории американского немого кино, где артист итальянского происхождения выступил сценаристом, продюсером, актером и отчасти режиссером. Но

она же ознаменовала и начало конца карьеры Бэнкса. В этот год в прокат вышел первый звуковой фильм – «Певец джаза». На смену немой эпохе приходила звуковая, а значит, дни актера с сильным итальянским акцентом в Голливуде были сочтены. Тем не менее Бэнксу нашлось применение в звуковом кинематографе – он продолжил работать в США и Великобритании как гэгмен (создатель трюков), сценарист и режиссер.

В течение многих лет «Игра без риска» была известна в основном благодаря сохранившейся копии перемонтированной двухчастевой версии фильма под названием «В погоне за Ту-ту», содержащей лишь кульминационную сцену фильма – эпизод с мчащимся поездом. Кроме того, эти захватывающие кадры можно было увидеть во многих документальных лентах о кино: легендарном фильме-сборнике режиссера Роберта Янгсона «Дни страха и смеха» (1961); антологии «Большая погоня» (1962) – о развитии жанра приключенческого кино; знаменитом документальном сериале «Голливуд» (1980) – в качестве примера одного из наиболее впечатляющих трюков в истории американского немого кино.

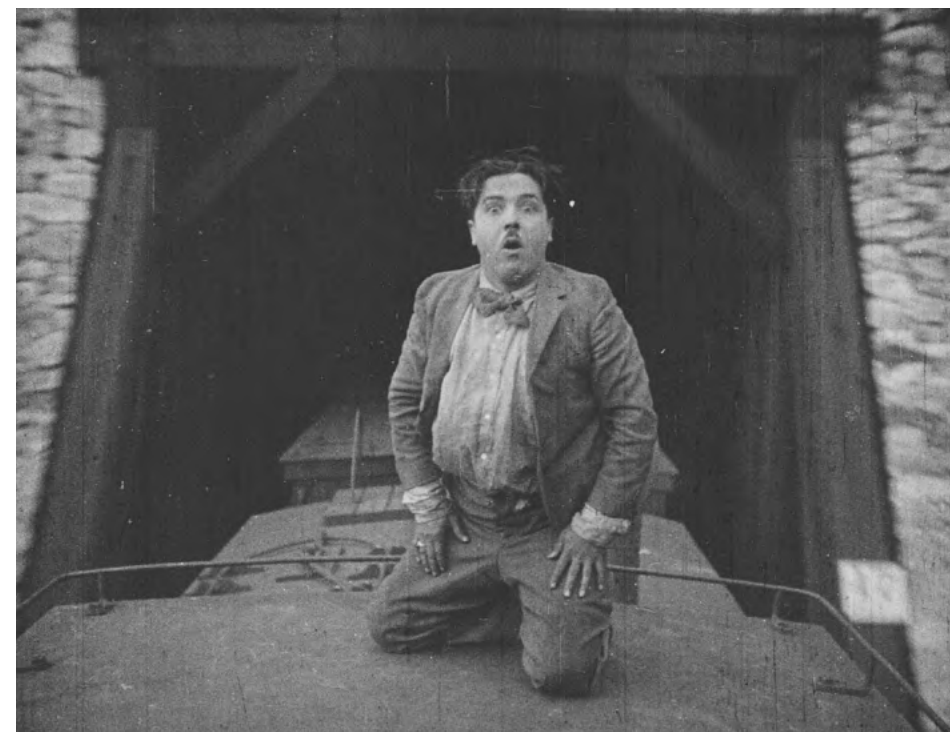
В 2023 году оригинальная версия фильма «Игра без риска» была отреставрирована компанией *Dave Glass Productions Ltd*. Были

использованы сразу три копии, уцелевшие в разных киноархивах мира. Основным источником для цифровой реставрации послужил 35-мм нитропозитив отличного качества из Библиотеки Конгресса США. Однако некоторые фрагменты фильма отсутствовали в копии американского архива, но содержались в двух других: в 16-мм копии из коллекции компании *Blackhawk Films*, а также в копии Госфильмофонда России. 35-мм триацетатный контратип из коллекции ГФФ являлся неполной японской озвученной версией фильма, чрезвычайно изношенной и из-за наличия

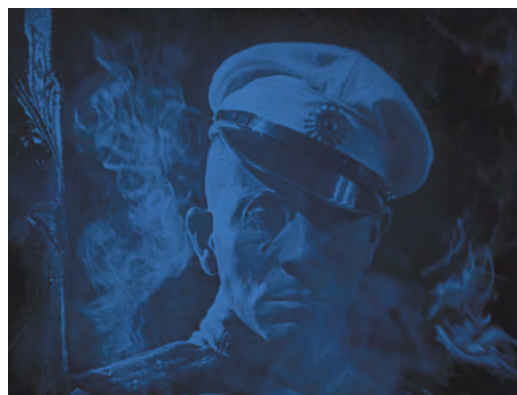
звуковой дорожки, потерявшей часть изображения слева по кадру. Но в этой копии сохранились три уникальных минутных фрагмента, отсутствующие в других копиях, один из них являлся частью финала картины.

В рамках III Московского международного фестиваля архивных фильмов состоится мировая премьера новой реконструированной и реставрированной версии фильма, наиболее полной и максимально приближенной к «Игре без риска», вышедшей на экраны в 1927 году.

Тамара Шведюк







# ГЛУПЫЕ ЖЕНЫ / FOOLISH WIVES

США, Карл Леммле для Universal Film, 1922 г., немой, цв., 4267 м (копия SFSFF – 20 к/с, DCP, 144 мин.), английские титры. ВЭ 11.1.1922 (США).

Фильм предоставлен Фестивалем немого кино в Сан-Франциско.

**Автор сценария и режиссер:** Эрих фон Штрогейм

**Оператор:** Уильям Дэниел

**В ролях:** Эрих фон Штрогейм (граф Владислав Сергей Карамзин), Мод Джордж (Ольга Печникова), Мэй Буш (Вера Печникова), Рудольф Кристианс (американский посол Эндрю Дж. Хьюз), Мисс ДюПонт (жена посла), Дэйл Фуллер (служанка Марушка), Чезаре Гравина (фальшивомонетчик Чезаре Вентуччи).

*Авантюрист граф Владислав Сергей Карамзин вместе со своими кузинами Ольгой и Верой Печниковыми арендует виллу в Монте-Карло. Он завязывает дружбу с американским послом Эндрю Дж. Хьюзом и его молодой женой, чтобы извлечь выгоду из этого знакомства. Карамзин ухаживает за миссис Хьюз, ей льстит внимание лощеного европейца. Однажды во время загородной прогулки случается буря, графу и жене посла приходится остаться на ночь в старой хижине. Карамзин намерен соблазнить спящую женщину, но в лачуге появляется монах, ищущий, где можно укрыться от ненастья, и расстраивает планы графа.*

*В один из дней Карамзин и его кузины сопровождают супругов в казино, где жена посла выигрывает крупную сумму. Компания собирается на виллу графа для игры в покер, но миссис Хьюз, сказавшись больной, возвращается домой. Карамзин посылает ей записку с просьбой прийти к нему: вопрос жизни и смерти. Женщина приходит. Карамзин ведет ее в комнату наверху башни, там, поведав историю о своих долгах, выманивает выигранные деньги. Горничная Карамзина, увидев*

в замочную скважину, как хозяин целует руку молодой гостьи, приходит в отчаяние – ведь граф обещал на ней жениться, и она, поверив, тоже отдала ему все свои сбережения. Девушка запирает комнату снаружи, поджигает дом, а сама кончает жизнь самоубийством, бросившись с утеса.

Граф и миссис Хьюз спасаются, прыгнув с балкона в сеть, которую развернули прибывшие пожарные. Посол приезжает, когда пожарные несут его жену. Дома Эндрю находит записку жене от графа. Он возвращается на виллу и требует, чтобы Карамзин вместе с кузинами немедленно убирался из города. Той же ночью Ольга и Вера спешно собирают свои вещи, но заявляется полиция и арестовывает авантюристок. Карамзин в это время в доме фальшивомонетчика Вентуччи пытается соблазнить его слабоумную дочь. Вентуччи слышит шум и, обнаружив графа с дочерью, убивает его, а затем бросает в канализацию.

Двумя самыми влиятельными (и контрастными по тематике и стилю) американскими фильмами 1922 года, по словам историка кино Уильяма Эверсона, стали «Сиротки бури» Дэвида Уорка Гриффита и «Глупые жены» Эриха фон Штрогейма<sup>1</sup>.

«Сиротки бури», выпущенные на экран в самом конце 1921 года, как бы подвели итоги предыдущего десятилетия в развитии американского кино, центральной фигурой которого являлся Гриффит. Вышедшие в январе 1922-го «Глупые жены», наоборот, стали одной из картин, ознаменовавших полноценное начало 1920-х, которым было суждено стать последними годами немой эпохи – и временем создания многих ее шедевров.

Можно ли отнести к таким шедеврам фильм Штрогейма? Из

сегодняшней критической перспективы – несомненно, да, это подтверждается тем фактом, что в 2008 году он был включен в Национальный реестр американских фильмов в связи с его «культурной, исторической и эстетической значительностью». Однако в 1922 году на фильм этот обрушился шквал морализаторских осуждений – и карьера популярного (после двух первых режиссерских работ) Штрогейма была поставлена под большой вопрос. Как, казалось, была поставлена под угрозу и прокатная судьба «Глупых жен», которые вышли в сильно усеченной студией *Universal* форме. Кроме опасений дополнительных нападков со стороны критики, поводом для сокращений стали и амбиции режиссера, не только в этом фильме претендовавшего на избыточную,

<sup>1</sup> William K. Everson, *American Silent Film*. Cambridge, Mass. Da Capo Press, 1998, p. 175.

с точки зрения кинопредпринимателей, длину.

Судя по всему, не в последнюю очередь обличители-ретрограды руководствовались сравнением эротизма и социальной критики «Глупых жен» с фундаментальными и – особенно в контексте прошедшей Первой мировой войны – быстро устаревавшими моральными ценностями «Сироток бури». Рассказывавшие о Великой французской революции «Сиротки...» призывали к клас-

совому согласию, которое должно было отвести нависшую над миром угрозу социального хаоса, принесенную революцией большевистской. А «Глупые жены», казалось, в те сложные времена напрямую угрожали моральным устоям Америки (заслуживает внимания тот факт, что у Штрогейма в роли разрушителей таких устоев выступили псевдопредставители недавно лишенной законных прав и изгнанной из России русской аристократии<sup>2</sup> –

<sup>2</sup> Однако нужно помнить и то, что часть американских либералов встретила кардинальные общественные изменения в России с определенной степенью одобрения.





аналог гриффитовских французских аристократов).

Но, согласно рекламе, «Глупые жены» стали самым дорогим фильмом в тогдашней истории американского кино, и дистрибьютор фильма студия *Universal*, до середины 1920-х являвшаяся самой крупной голливудской студией, с трудом могла бы полностью отказаться от выпуска на экран произведения Штрогейма. Тем более что осуждение критиками сомнительной морали фильма придало ему столь важную для успеха в прокате сенсационность. И «Глупые жены» действительно принесли

*Universal* немалый финансовый успех – в отличие от «Сироток бури», которые ее дистрибьютору, компании *United Artists*, ожидаемых результатов не принесли. В Америке наступила так называемая «эпоха джаза», во временных рамках которой для «моральных рамок» оставалось намного меньше места, чем раньше – когда формировались творческие принципы Гриффита. И интонации «Глупых жен» с новыми веяниями во многом совпадали – в частности, дав импульс появлению чаплинской «Парижанки» и американскому стилю творчества Эрнста Люби-

ча, вскоре переехавшего в Америку из растерявшей идеалы Европы<sup>3</sup>.

Успеху «Глупых жен» способствовали: яркое исполнение Штрогеймом главной роли привлекательного негодяя-самозванца (в чем-то близкого образу, созданному Штрогеймом в реальной жизни), умело оттеняемого другими актерами (и особенно актрисами); прекрасная операторская работа, в первую очередь Уильяма Дэниелса, который проработает со Штрогеймом еще несколько лет, а затем, благодаря умению точно оценить выразительный потенциал того или иного материала, станет «личным» оператором сверхзвезды Голливуда Греты Гарбо; монтаж Артура Рипли, синтетически освоившего многие кинематографические профессии; продюсерские таланты основателя *Universal* Карла Леммле и многое другое – в том числе смелые для своего времени надписи и доступная в ограниченном числе кинотеатров музыка одного из основоположников американского мюзикла Зигмунда Ромберга (очередного бывшего европейца, нашедшего работу и успех в США).

Смотреть «Глупых жен» в наши дни как никогда интересно: такие талантливые, гениальные

обличители жестких моральных норм, как Эрих фон Штрогейм, пришлось бы в сегодняшней Америке, наверное, ко двору.

«Глупые жены» были отреставрированы Фестивалем немого кино в Сан-Франциско совместно с Музеем современного искусства в Нью-Йорке (*Museum of Modern Art – MoMA*) в 2020 году. Исходниками для цифровой реставрации послужили 35-мм нитропозитивная окрашенная копия из коллекции Итальянской синематеки (Милан) и 35-мм черно-белая копия перемонтированной (с новыми надписями) в 1928 году на студии *Universal* версии фильма из коллекции *MoMA*.

Сергей Кантеев



<sup>3</sup> Интересно, что одновременно с не забывавшим свое европейское наследие Штрогеймом грани морали и аморальности исследовал в некоторых своих фильмах и «чисто» американский режиссер Сесил ДеМилль.



# ШУША / SCIUSCIÀ

Италия, Паоло Уильям Тамбурелла для Alfa Cinematografica, 1946 г., ч/б, 10 ч., 2405 м (копия Cineteca di Bologna – 24 к/с, DCP, 93 мин.), итальянский язык. ВЭ 27.IV.1946 (Италия).

Фильм предоставлен Болонской синемаатекой.

**Авторы сценария:** Серджо Амидеи, Чезаре Джулио Виола, Чезаре Дзаваттини, Адольфо Франчи

**Режиссер:** Витторио Де Сика

**Оператор:** Анкизе Брицци

**В ролях:** Франко Интерленги (Паскуале Маджи), Ринальдо Сморгони (Джузеппе Филиппуччи), Анньело Меле (Раффаэле), Бруно Ортенци (Арканджели), Эмилио Чиголи (Стаффера), Гвидо Джентили (Аттилио) и др.

*Друзья Паскуале и Джузеппе зарабатывают на жизнь чисткой обуви. На свои сбережения они мечтают купить лошадь. Старший брат Джузеппе, Аттилио, просит ребят продать одной даме два американских одеяла. В момент совершения сделки заявляются Аттилио и его сообщники. Они выдают себя за полицейских, которым необходимо произвести обыск. Аттилио выводит Паскуале и Джузеппе за дверь и дает им по 5000 лир, взяв обещание хранить молчание об «обыске». Мальчики не знают, что «полицейские» похитили у женщины крупную сумму. Друзья покупают лошадь, однако на следующий день их арестовывают и помещают в тюрьму для несовершеннолетних. Они не хотят давать показания, но следователи хитростью выведывают нужную информацию у Паскуале – тот называет имя Аттилио. Джузеппе считает друга предателем. На суде мальчиков приговаривают к тюремному заключению. Джузеппе вместе с несколькими заключенными бежит из тюрьмы. Паскуале боится, что Джузеппе заберет себе их лошадь, и предлагает директору тюрьмы стать проводником во время поисков беглецов. На ферме, где друзья держали лошадь, Паскуале, воспользовавшись тем, что охранники не обращают на него внимания, тоже бежит. Он находит Джузеппе –*



тот верхом на лошади скачет по мосту. Паскуале стаскивает его с лошади и начинает хлестать ремнем. Джузеппе падает через парапет моста и разбивается насмерть. Подоспевшие тюремные надзиратели находят Паскуале обезумевшим от отчаяния у тела своего друга.

Фильм «Шуша» режиссера Витторио Де Сики является классикой итальянского кинематографа, образцом неореализма – направления, сформировавшегося в Италии на исходе Второй мировой. Неотъемлемые характеристики неореализма – участие в фильмах актеров-непрофессионалов, преобладание съемок на натуре и сюжеты о повседневной неприглядной жизни самых бедных кварталов Италии. В дей-

ствительности все было проще: только таким способом было возможно снимать фильмы в стране, национальная кинематография которой была разрушена во время войны (так, киностудия *Cinecittà* являлась в это время лагерем для беженцев).

«Шушá» – неаполитанский диалектизм, слово, вошедшее в послевоенный обиход и возникшее от неверного произношения английского слова «shoeshine», что



в переводе означает «чистильщик обуви». Чисткой обуви перебивались многие дети послевоенной Италии – прототипы главных героев фильма.

Сценарий создавался с июля по сентябрь 1945 года сразу четырьмя талантливыми авторами: Серджо Амидеи, Чезаре Джулио Виола, Чезаре Дзаваттини, Адольфо Франчи. Вместе с Витторио Де Сика они нашли итало-американского продюсера из Кливленда Паоло Уильяма Тамбуреллу для финансирования картины. Однако считается, что за постановкой также стояли деньги монсеньора Эдоардо Преттнера Чиппико, священника и архивариуса секретариата папы, вокруг которого позже разгорелся грандиозный финансовый скандал.

Из-за голода того времени на кастинг, который Де Сика проводил в Риме в течение нескольких недель, собирались толпы детей, желающих подработать. Работа над картиной началась той же осенью, причем всего несколько эпизодов было отснято в павильоне на киностудии *Scalera Film* – в основном снимали на улицах, хотя получить разрешение на съемки в городских кварталах не всегда удавалось. По воспоминаниям Франко Интерленги (из всех актеров-непрофессионалов, участвовавших в фильме, лишь он позже стал профессиональным актером), создатели картины дол-

гое время не могли определиться, кому из двух утвержденных на главные роли мальчиков быть Джузеппе, а кому – Паскуале. Кроме того, на роль сироты Паскуале Маджи помимо Интерленги отобрали еще одного кандидата. Обоих довольно долго снимали параллельно – делались дубли и с одним, и с другим, пока создатели картины окончательно не утвердили Интерленги. Именно его дубли потом вошли в картину.

После выхода «Шуши» на экраны Италии на фильм обрушилась критика: Де Сике вменяли в вину то, что он обнажал нищету и страдания страны. Чтобы скорее окупить первоначальные затраты на производство, фильм поспешили продать за границу, где он имел куда больший успех. Помимо прочего, «Шушá» была отмечена американской кинопремией «Оскар», первой в истории кинопремии в категории «лучший иностранный фильм».

Новая цифровая реставрация фильма в разрешении 4K была осуществлена Болонской синематекой и компанией *Orium S.A* в кинолаборатории *L'Immagine Ritrovata* в 2022 году.

Тамара Шведюк

## Кураторы программы:

Александра Устюжанина и Кирилл Власкин, киноведы,  
научные сотрудники Госфильмофонда России

# УРАЛЬСКИЙ КИНОСКАЗ: 80 ЛЕТ СВЕРДЛОВСКОЙ КИНОСТУДИИ

Программа «Уральский кино-сказ: 80 лет Свердловской киностудии» подготовлена к юбилею студии. 9 февраля 1943 года выходит приказ № 59 по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР за подписью председателя комитета Большакова. Приказ гласит: «Создать в г. Свердловске в подведомственном комитету здании клуба строителей киностудию художественных фильмов с выпуском 4-5 полнометражных картин в год»<sup>1</sup>. Первым директором киностудии назначается бывший конструктор «Уралмашза-

вода» Александр Шитов. На Урал съезжаются эвакуированные кинематографисты из Ленинграда, Москвы, Одессы, Киева. И в конструктивистском здании на проспекте Ленина, 50 начинаются съемки.

Первый фильм – экранизация оперетты Имре Кальмана «Сильва» (1944). Ее ставит московский режиссер Александр Ивановский. «Суровая, мрачная жизнь окружала киностудию – голодные бедно одетые люди; молодые инвалиды-фронтовики, ждущие милостыни на углах тем-

<sup>1</sup> Фотокопия приказа / Кириллова Н. Уральское кино: время, судьбы, фильмы. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2016. С. 82.



ных улиц с грохочущими трамваями; а здесь – дамы и кавалеры в роскошных туалетах, мундиры с позументами, лязг шпор, непрерывные танцы и пьянящая музыка»<sup>2</sup>, – вспоминал более полувека спустя Ярополк Лапшин, тогда недавний выпускник ВГИКа, а в будущем – ведущий режиссер студии. В 1944 году в Свердловске открылась школа киноактера – планировалось, что ее выпускники составят актерский штат студии. Школу возглавил режиссер Александр Мачерет (имя, значимое и для истории

Госфильмофонда – с 1950 по 1955 год Александр Вениаминович работал заместителем директора по научной части Госфильмофонда СССР).

Пошла черед съемок: «Освобожденная земля» (режиссер Александр Медведкин), «Алмазы» (первый художественный фильм студии на уральском материале, режиссеры Иван Правов и Александр Оленин).

Александр Мачерет приступил к съемкам фильма «Страницы жизни» по роману Валентина Катаева «Время, вперед!» и его

<sup>2</sup> Лапшин Я. Кинолента длиною в жизнь. Екатеринбург: Банк культурной информации. 2010. С. 7.

послевоенным рассказам. Валентин Катаев сам написал сценарий, в архиве Госфильмофонда сохранились телеграммы Мачерета в Министерство кинематографии с просьбами выплатить автору причитающийся гонорар – 10 тысяч рублей<sup>3</sup>. Картина о восстановлении завода снималась на Запорожье – там в это время поднимали из руин завод «Запорожсталь». Но готовый фильм не приняли: в нем был показан тяжелый ручной труд рабочих. Пересъемки велись, по иронии судьбы, недалеко от будущего места работы Мачерета, в подмосковных Горках Ленинских: «... девушек, работавших на тачках, переквалифицировали в электросварщиц, что уже свидетельствовало о техническом прогрессе: искры от электродов и прочее – достаточно эффектно»<sup>4</sup>.

Но, несмотря на яркий старт, после войны работа студии почти на десять лет сбавляет обороты. Постепенно стали разъезжаться эвакуированные режиссеры, а в 1948 году началась эпоха «малокартинья», число снимаемых лент резко сократилось, и съемки художественных фильмов в Свердловске было решено пре-

кратить. Закрылась и школа киноактера. Студия выпускает только научно-популярные и учебные фильмы (сотрудники называют их «болты в томате»), в 1951 году в ее состав входит Свердловская студия кинохроники. И только в 1956 году наконец снова снимают художественный фильм – «Во власти золота» по роману Д.Н. Мамина-Сибиряка (режиссер Иван Правов, незадолго до этого вернувшийся из лагеря).

В 1958 году выходит первая картина на «национальном материале» – «Пора таежного подснежника», из жизни Бурятии (руководители республики резонно согласились помогать кинематографистам, только если бурят будут играть буряты, а не казахи, киргизы или узбеки). «Национальное кино» станет одной из специализаций студии. «Наше магистральное направление – кинематографически осваивать современную историю Урала, Сибири и Дальнего Востока», – говорил в интервью газете «Челябинский рабочий» директор киностудии Ю.А. Асловский<sup>5</sup>. Экранизируются произведения уральских писателей («Главный конструктор» по повести Якова

<sup>3</sup> Министерство кинематографии СССР. Главное Управление по производству художественных фильмов. Секретариат. Переписка со Свердловской киностудией по сценарным вопросам и заключения. Госфильмофонд. Бумажный архив. Папка «Свердловская киностудия». 1947 г.

<sup>4</sup> Лапшин Я. Указ. Соч. С. 12.

<sup>5</sup> Асловский Ю. У нас в гостях – Свердловская киностудия / Беседовала И. Максимова // Челябинский рабочий. 1981. 24 марта. С. 4.

Резника «Сотворение брони»), поставлены фильмы по роману татарского писателя Гарифа Акунева («Клад») и пьесе башкирского писателя Мустая Карима («В ночь лунного затмения»), по мотивам башкирской легенды снят фильм-балет «Журавлиная песнь». С 1948 года на студии работает родоначальник советского этнографического кино Александр Литвинов («В горах Алтая», «По Чусовой»). Фильмы про Бурятию снимает ее уроженец Барас Халзанов («Кочующий фронт», «Горький можжевельник»). О современной жизни республики Тыва студия выпускает художественный фильм «Танец орла», о гражданской войне в Хакасии – «Последний год беркута». Кроме историй из жизни близлежащих регионов снимались картины о Кавказе: сценарий документального фильма «Мой Дагестан» пишет Расул Гамзатов, в Дагестане происходит действие художественных фильмов «Тучи покидают небо» и «Пора красных яблок», в Северной Осетии – фильма «Осетинская легенда».

Для детей снимаются мультфильмы по сказкам Евгения Пермяка («Сказка про храброго зайца», «Сказка про козявочку») и

и сказам Павла Бажова («Хозяйка Медной горы», «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок», «Подарёнка»). Из неожиданных экранизированных авторов можно назвать французского поэта Луи Арагона – в фильме «Уральские были» одна из новелл поставлена по его стихотворению «Вальс Челябинского тракториста»<sup>6</sup>. Самыми знаменитыми художественными фильмами студии конца 1960-х – начала 1980-х годов становятся многосерийные телевизионные постановки Ярополка Лапшина: «Угрюм-река», «Приваловские миллионы», «Демидовы», составившие «уральскую трилогию». Как вспоминал режиссер, успеху сериалов способствовало то, что в их основе лежал «...“роман страстей”, с яркими характерами, с резкими поворотами, с детективным, по сути, сюжетом»<sup>7</sup>.

В 1970–1980-е, годы своего расцвета, Свердловская киностудия выпускает до 10 художественных фильмов в год. Кроме того, ежегодно выходит 48 выпусков киножурнала «Советский Урал» (их несколько десятилетий готовила режиссер Ева Гальпер), которые дублируются на башкирский и удмуртский языки,<sup>8</sup> и около 15 учебных фильмов.

<sup>6</sup> См.: Зеличенко Б. Через годы, через расстояния...// Вечерний Свердловск. 1979. 31 июля.

<sup>7</sup> Лапшин Я. Указ. Соч. С. 34.

<sup>8</sup> См.: Зеличенко Б. Свердловск, проспект Ленина, 50 // Советское Зауралье. 1979. 8 августа.

Оценки продукции Свердловской киностудии были неоднозначными. Благожелательным рецензиям региональной прессы противостоят скептические заметки столичных гостей. «В ряде последних документальных лент студии, даже полнометражных, не чувствуется полемической заостренности, нацеленности на проблемность, умения видеть и обобщать материал», – пишет «Советская Россия»<sup>9</sup>. Не выше оценивает художественные фильмы и газета «Советская культура», задавшаяся вопросом, почему фильмы «средние»: «Подчеркнуто бесстрастна, повествовательна интонация режиссера. Унифицировано грамотна операторская работа – никто словно и не претендует на «свой почерк»»<sup>10</sup>. При этом про научно-популярные фильмы студии тот же рецензент пишет, что они «...традиционно хороши. Они смелы, обращаются к острым, злободневным проблемам»<sup>11</sup>. «Довольствоваться серыми, проходными картинками мы больше не будем, надо выходить на новые рубежи»<sup>12</sup>, – заверяет на страницах «Советского экрана»

директор студии Ю.А. Асловский. «Против нас работает и географическая оторванность <...>. Иной раз съемки фильма растягиваются на год, и редкий актер в состоянии пролететь тысячи километров, чтобы сняться лишь в очередной сцене»<sup>13</sup>, – оправдывается главный редактор художественных фильмов студии Г. Бокарев. С демонстрацией документальных и научно-популярных фильмов тоже были сложности – об этом парадоксе писал «Вечерний Свердловск»: «Ленты эти получают призы и дипломы, но остаются мало известными свердловчанам»<sup>14</sup>.

Впрочем, из дня сегодняшнего мы можем уверенно утверждать, что, несмотря на трудности, Свердловской киностудии удалось к 1960-м годам создать собственную школу документального кино, успешно конкурировавшую с работами московских и ленинградских киностудий. Так сложилось, что неигровое кино меньше привлекает зрителя, чем игровое. Однако именно в нем порой обнаруживаются неординарные художественные решения

<sup>9</sup> Осипов Ю. Фильм без сюжета. О работах свердловских кинодокументалистов // Советская Россия. 1984. 6 августа.

<sup>10</sup> Кичин В. Конвейер и творчество. Заметки о работе Свердловской киностудии // Советская культура. 1982. 2 марта.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Курган О. Время добрых надежд. Репортаж со Свердловской киностудии // Советский экран. 1982. №7. С. 5.

<sup>13</sup> Исакова Т. Искать и находить // Советская Россия. 1978. 4 марта.

<sup>14</sup> Какой быть встрече с фильмом // Вечерний Свердловск. 1973. 23 ноября.

и большая свобода в выборе проблемных тем. Документальные и научно-популярные ленты вели «кинолетопись» уральского края – хотя свой край на студии понимали широко, включая в него практически все, что находится за Уральским хребтом. Парадоксальным образом именно локальность определила успех неигровых фильмов Свердловской киностудии. Благодаря им сохранены свидетельства непосредственной жизни региона – у условной «периферии» был собственный уникальный голос и при этом, как справедливо писали рецензенты, в этих фильмах «нет ни следа периферийности»<sup>15</sup>. Особенно творчески удачным считается для студии время конца 1970-х и годы перестройки – режиссер Владимир Хотиненко, пришедший на студию в 1977 году, назвал их «постромантическим периодом»<sup>16</sup>. У Свердловской киностудии появляется новый съемочный павильон, обновляется цех обработки пленки, в 1987 году создается творческое объединение «Надежда», собравшее молодых авторов. Ключевыми фильмами объединения стали: «А прошлое кажется сном» (Сергей Мирошниченко, Борис Кустов) – о раскула-

ченных крестьянах-переселенцах; «Леший» (Борис Кустов) – об одиноком ветеране, восстанавливающем леса; «Тот, кто с песней» (Владислав Тарик) – о народном композиторе-пенсionере, нечастый жанр комедии в документалистике.

Госфильмофонд России отреставрировал пять небольших шедевров студии: «Лучшие дни нашей жизни» (Борис Галантер), «И взмах послушного крыла» (Вера Волянская и Леонид Рымаренко), «Почин (Борис Кустов)», «Графика Якутии» (Владислав Тарик), «Госпожа Тундра» (Сергей Мирошниченко). Они будут показаны на III Московском международном фестивале архивных фильмов.

Одни из родоначальников советской научной кинопублицистики – супруги Леонид Иванович Рымаренко и Вера Елисеевна Волянская – создавали научно-популярные критические фильмы об экологических проблемах в СССР, о которых говорить было не принято («Наш неизменный друг», 1964; «Наш дом – Земля», 1971; «Круг жизни», 1976). В своих фильмах они старались, как вспоминал Леонид Рымаренко, «...соблюсти абсолютную точность научной информации и привнести

<sup>15</sup> Кичин В. Конвейер и творчество. Заметки о работе Свердловской киностудии // Советская культура. 1982. 2 марта.

<sup>16</sup> Такое разное уральское кино (1993). Свердловская киностудия. Реж. П. Фатгахутдинов.



в кинопроизведение эстетическое качество, которое в первую очередь обеспечивается наличием в фильме драматургии»<sup>17</sup>.

Классик документального кино Борис Давидович Галантер снимал фильмы о заводе («Двадцать дней жаркого лета», 1973), о деревне («Ехала деревня...», 1977), о театре («Майя Плисецкая. Знакомая и незнакомая», 1987), и во всех его в первую очередь интересовали человеческие судьбы.

А вот режиссер-оператор Владислав Тарик прославился своими визуальными симфониями. Работавший в качестве оператора с Леонидом Рымаренко, Верой Волянской и Борисом Галантером, Тарик как режиссер выработал свой стиль, отличающийся визуальными изысками, медитативной неторопливостью («Спокойная сталь», 1976; «Земля уральская», 1977; «Братья», 1978; «Мужская работа», 1981).

Режиссер-оператор Борис Валентинович Кустов – ученик великого оператора Леонида Косматова, работавшего с режиссерами Григорием Рошалем, Юлием Райзманом, Александром Довженко. В фильмах Кустова нередко героями представляли люди, живущие в своем особом мире, выбивающиеся из общества: энтузиаст, собственными усилиями основавший народный музей ураль-

ской живописи («Почин», 1982), художница-самоучка, открывшая в себе живописный талант на седьмом десятке лет («Встреча с Бабой-Ягой», 1991), ветеран войны, ушедший жить в лес, не найдя в этом мире справедливости («Леший. Исповедь пожилого человека», 1987), – к каждому из своих героев режиссер относился с душевной теплотой, и это чувствовали зрители.

Сергей Валентинович Мирошниченко – единственный герой нашей программы, до сих пор активно работающий в документальном кино. Он пришел на Свердловскую киностудию в 1984 году и обосновался там во многом благодаря Борису Кустову, который поддержал молодого документалиста. В фильмографии Сергея Мирошниченко есть фильмы, рассказывающие об истории России, о жизни регионов, а также о насущных социальных проблемах. Среди его героев были писатель Александр Солженицын, художник Илья Глазунов, дирижер Валерий Гергиев – люди, которых волновала судьба страны и отечественной культуры.

Несколько слов надо сказать о сотрудниках студии и киноведах, писавших об истории кино на Урале. О появлении кино в Екатеринбурге можно узнать из статьи

Виктора Ватолина (Ватолин В. Си-нема в Сибири. Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917) // Киноведческие записки. № 60. 2002). Первая брошюра о Свердловской киностудии выходит в 1967 году (Шифрин М. Вчера и сегодня Свердловского кинематографа). В 1970–1980-е в разных изданиях Свердловска, Нижнего Тагила, Челябинска, Ижевска, Уфы пишет статьи о работе студии начальник цеха подготовки съемок Борис Ефимович Зеличенко. В 1990-е хранителем истории уральского кино становится Лев Николаевич Эглит – заведующий музеем студии, в частности он издает брошюру о Свердловской студии кинохроники (1933–1951) и присылает в библиотеку ГФФ фотокопии печатных материалов о студии. В 2000-е несколько книг об истории студии выпускает Наталья Кириллова («Кино Урала: от прошлого к будущему», «Уральское кино: Время. Судьбы. Фильмы»). Первому периоду существования студии посвятила диссертацию Дарья Ряпусова – «Киноиндустрия Урала в годы Великой Отечественной войны и послевоенный период: 1941–1953 гг.». Книгу воспоминаний «Кинолента длиной в жизнь» написал корифей студии, автор «уральской трилогии» Ярополк

Лапшин. О студии 1990-х снял фильм «Кино эпохи перемен» (2019) Алексей Федорченко – «документальную комедию-реквием»<sup>18</sup>, как назвал его сам режиссер.

Большая часть коллекции фильмов Свердловской киностудии сегодня бережно хранится в Белых Столбах. В 2021 году произошел «перезапуск» студии, ее новые продюсеры говорят, что ставят себе задачу снимать в первую очередь в Уральском федеральном округе. Спустя 75 лет вновь открылась школа кино, с 2022 года проходит Международный кинофестиваль дебютных фильмов евразийского континента «Одна шестая».

Надеемся, что фильмы нашей программы будут интересны гостям и участникам фестиваля, и они смогут оценить ту «преданность полоске целлулоида с дырочками по краям, способной вместить в себя весь мир», что, по мнению сценариста Леонида Гуревича, присуща лучшим советским режиссерам<sup>19</sup>.

*Александра Устюжанина,  
Кирилл Власкин*

<sup>17</sup> Мафонова Ю. Каким быть фильму? Круглый стол киностудии // Уральский рабочий. 1978. 26 марта.

<sup>18</sup> Федорченко А. Это кино про кино с точки зрения бухгалтера / Беседовал П. Пугачев // Сеанс. <https://seance.ru/articles/fedorchenko-kino-peremen>.

<sup>19</sup> Гуревич Л. Весь мир в полоске целлулоида // Экран. 1991. № 4. С. 27.



# ЛУЧШИЕ ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ

СССР, Свердловская киностудия, 1968 г., ч/б, 5 ч., 1440 м, 53 мин. ВЭ 11.VI.1968.

**Авторы сценария:** Борис Галантер, Вениамин Горохов

**Режиссер:** Борис Галантер

**Оператор:** Борис Шапиро

**Композитор:** Людгардас Гедравичюс

**Звукооператор:** Геннадий Ерыкалов

**В фильме снимались:** Алексей Ряховский, Тамара Васильева, Владлен Цейтлин, Игорь Бузик, Лев Жадовский, Татьяна Веселова, Олег Веселов.



*Летчики гражданской авиации проходят медицинскую комиссию. Они уже немолоды, некоторые обзавелись сединами, и врачи решают, кто останется в авиации, а кто должен уйти на пенсию. Летчики, которые по решению комиссии больше не могут управлять самолетами, вступают в спор с врачами и требуют, чтобы им позволили и дальше заниматься своим делом на любых возможных условиях. Но врачи остаются непреклонными.*

Творческая биография Бориса Давидовича Галантера (1935–1992) очень разнообразна. Начиная карьеру в кино как оператор, окончив в конце 1950-х операторские курсы при Киевской киностудии художественных фильмов имени А.П. Довженко. С 1962 по 1967 год Галантер работал на студии «Киргизфильм», где поставил первые свои самостоятельные фильмы как режиссер. Но пик славы документалиста пришелся на период его работы на Свердловской киностудии. Фильмография Галантера тематически разнообразна. То он снимает фильм о рабочих завода, преданных своему делу («Двадцать дней жаркого лета», 1973); то поднимает вопрос об утрате корней в русской деревне («Ехала деревня...», 1977); то рассказы-

вает зрителям о жизни артистов балета («Джульетта», 1974; «Майя Плисецкая. Знакомая и незнакомая», 1987). Для Галантера всегда было важно обращение к конкретным человеческим судьбам. Он снимает не безликую толпу, но обычных людей со своими драмами и проблемами. Кинокритик Леонид Гуревич точно отметил главную особенность его фильмов: «Между тем за интимностью этих лент, под покровом задушевности почти всегда скрыт костяк внутреннего напряжения, нешуточной борьбы»<sup>1</sup>.

Одна из первых работ режиссера на Свердловской киностудии – фильм «Лучшие дни нашей жизни» (1968) – считается вершиной его творчества. В центре фильма – летчики, которым не позволяют больше летать по состоянию здо-

ровья, но они не могут без своего дела и горячо возражают врачам. На экране показана трагедия людей, которых лишают самого для них важного, – они как птицы, лишенные неба. Бывшие летчики рассказывают, что так и не смогли примириться с новой реальностью – жизнью «землянина».

На контрасте с монологами летчиков, показывая то, чего они лишились, Галантер создает настоящую симфонию полета: камера словно плывет высоко в небе, далеко внизу реки, бескрайние луга, леса...

*Кирилл Власкин*

<sup>1</sup> Гуревич Л. Гармония // Искусство кино. 1992. № 4. С. 75.





# ГРАФИКА ЯКУТИИ

СССР, Свердловская киностудия, 1984 г., ч/б, 1 ч., 267 м, 10 мин. ВЭ 15.X.1984.

**Автор сценария:** Александр Розин

**Режиссер и оператор:** Владислав Тарик

**Звукооператор:** Анатолий Громов

**В фильме снимались:** Валерьян Васильев, Юрий Ватиков, Владимир Иванов, Владимир Карамзин, Олег Ковалевский, Николай Курилов, Иван Мочесынов, Афанасий Мунхалов, Василий Парников, Мария Рахлеева, Элей Сивцев, Азалия Саргоева.

*Якутские художники зарисовывают на пленэре и в помещении то, что их окружает: дома, национальную одежду, предметы декоративно-прикладного искусства, пасущихся лошадей. На основе этих зарисовок они создают гравюры в мастерских. Представлены образцы печатной графики на тему якутского быта и истории Якутии в XX веке.*

Владислав Владимирович Тарик, уроженец Свердловска, начал работать на Свердловской киностудии в 1958 году, как раз в самый разгар культурной «оттепели». Будучи не только режиссером, но и оператором, Тарик нередко сам разрабатывал визуальный стиль своих фильмов. Как кинооператор он снял около 300 сюжетов для нескольких киножурналов – невероятная

продуктивность. Его картины 1970-х – первой половины 1980-х («Добровольцы», 1975; «Спокойная сталь», 1976; «Мужская работа», 1981) отличаются особой интонацией, вдумчивой неторопливостью. В эпоху перестройки в фильмах режиссера появляется все больше острополитических сюжетов. В «Ходоках» (1987) представлен критический взгляд на политику советской власти



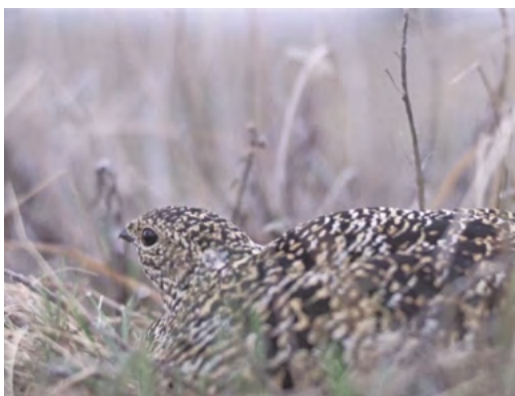
в отношении крестьянства, начиная с «Декрета о земле». Картина «Я пришел... Дайте мне волю» (1990) поднимает актуальные проблемы русского крестьянина в переломный момент советской истории (Всесоюзный референдум о судьбе СССР).

Фильм «Графика Якутии» (1984) рассказывает о самобытном якутском искусстве, представляя интересные образцы якутской графики. Среди художников-мастеров, о которых рассказывается в фильме, – Валерян Васильев, Юрий Ватиков, Владимир Карамзин, Мария Рахлеева, Азалия Саргоева. Графические листы демонстрируются

под звуки хомуса – якутского музыкального инструмента, что подчеркивает ярко выраженный национальный характер произведений, которые стилистически напоминают работы художественной группы Серебряного века «Голубая роза» – Павла Кузнецова, Кузьмы Петрова-Водкина, Павла Филонова, а также Пабло Пикассо.

*Кирилл Власкин*





# ГОСПОЖА ТУНДРА

СССР, Красноярское творческое объединение – филиал Свердловской киностудии, 1986 г., цв., 2 ч., 576 м, 21 мин. ВЭ 13.XI.1986.

**Автор сценария:** А. (Александр?) Михайлов

**Режиссер:** Сергей Мирошниченко

**Операторы:** Евгений Смирнов, Юрий Ермолин

**Над фильмом работали:** А. Калашников, А. Сорокин, И. Ляшенко.

*По зимнему лесу бежит стадо диких оленей. Эвенкийский писатель Алитет Немтушкин рассказывает о значении оленя для Севера – без него на Севере не было бы жизни, в прошлом олень был и пищей, и одеждой, и транспортом. Охотники преследуют волков на вертолете. Охотник-промысловик Ю. Дорофиев размышляет о «тундре-кормилице», в которой все гармонично, и надо не только брать у нее, но и помогать ей – так он помогает выбраться из реки слабым оленятам, которые застревают в топком берегу. Директор госпромхоза «Таймырский» Сергей Линейцев жалуется на сложности планирования промыслового хозяйства: для продукции отстрела не продуман рынок сбыта. Биолог Феликс Штильмарк заявляет о ненужной жестокости отстрелов и нецелесообразности отстрельного метода, ведь результат этой хозяйственной деятельности человека – ветер в пустыне, брошенные бочки, гора оленьих черепов, медведь и волк, убегающие от вертолета...*

В середине 1980-х годов молодой режиссер Сергей Мирошниченко приходит на Свердловскую киностудию. Выпускник ВГИКа (мастерская документального кино и телевидения Александра

Кочеткова), с восьмого класса снимавший мир на 16-миллиметровую камеру «Красногорск», он был отправлен в Свердловск, как будет позже вспоминать, «на перевоспитание». Его дипломную

работу о шестидесятниках, утрачивающих веру в коммунистическую идею, в институте обвинили в «сюрреалистичности»<sup>1</sup>, а самого студента отправили от греха подальше за Урал. На самом деле «ссылка» обернулась удачей. За время работы на студии молодой режиссер снял несколько интересных фильмов, одну из самых известных работ Мирошниченко тех лет – «Госпожу Тундру» (1986) – Госфильмофонд России недавно отреставрировал.

События этого фильма происходят на Таймыре. Темой Севера ввиду своего географического положения традиционно занимались, кроме Свердловской киностудии, ленинградские ки-

ностудии и Дальневосточная студия кинохроники. Большинство сюжетов о Севере были духоподъемными – невзирая на тяжелые условия, советский человек упорно движется по пути к лучшей жизни, преодолевает препятствия и подчиняет себе природу. Было и лирическое кино – герои влюблялись в Север, зачарованные его суровой природой и романтикой жизни на пределе. Из фильмов о Севере производства Свердловской киностудии можно, например, назвать «Слово о Севере» (1966), «Север – навсегда» (1972). Позже стали появляться фильмы с более критическим взглядом. Так, один из корифеев студии, режис-



сер Борис Урицкий, снял картину «Июльский снег Уренгоя» (1986) о неустроенности жизни в городе Тюменского газового месторождения.

«Госпожа Тундра» Сергея Мирошниченко – один из первых фильмов, в котором говорилось не о том, как человек побеждает северную природу, а о том, как он ее уничтожает. В фильме показан безжалостный и бессмысленный отстрел волков с вертолета, убийство переправляющихся через реку молодых оленей, горы черепов животных. Впрочем, как вспоминает режиссер, самые шокирующие кадры в фильме не вошли: например, как жены охотников нагишом ритуально обмазывались оленьей кровью или груды окровавленных оленьих шкур, которые пойдут разве что на пыжиковые шапки для номенклатуры<sup>2</sup>. Но главная проблема, которую поднимал фильм, это то, что массовое убийство животных – официальная часть производственного плана, причем поддержанная Институтом охраны природы. Так как из-за деятельности человека место выпаса оленей радикально сократилось, подведомственный Госагропрому СССР Институт охраны природы принял решение

отстреливать часть стада, и от рук человека в год стало погибать до 100 тысяч животных (при этом парадоксальным образом продолжался отстрел волков, как хищников, угрожающих оленям). Как говорит один из героев фильма, охрана природы далеко не всегда равняется рациональному природопользованию. Впрочем, и рационального оказалось мало: заготавливающий шкуры и мясо оленей госпромхоз «Таймырский» не мог найти для своей продукции рынки сбыта.

Когда картину сдавали в Госкино СССР, руководитель управления по производству документальных фильмов Анатолий Проценко назвал ее «антисоветской пропагандой»<sup>3</sup>. Однако уже началась перестройка, и молодому режиссеру удалось доказать актуальность поднятой им проблемы и добиться выпуска фильма. Мало того, фильм увидел Элем Климов, возглавлявший Союз кинематографистов СССР, и отправил его в Германию, в Оберхаузен, на Международный фестиваль короткометражных фильмов, где «Госпожа Тундра» получила Гран-при.

В фильме почти не используется музыкальная подложка, зритель слышит подлинные зву-

<sup>2</sup> См.: Золотая коллекция неигрового кино: выпуск 2 – «Госпожа Тундра» [видеоэссе] // Youtube-канал сайта «Кино-театр.ру». Дата публикации 12 октября 2021 г. <https://www.youtube.com/watch?v=vLNhasbDsP0>

<sup>3</sup> См.: Там же.



ки тундры: крики животных, гул ветра, посвисты птиц. Маленькие олениа трогательно подрагивают на тонких ножках, прячутся в траве куропатки, мохнатыми горами степенно шагают зубры. А вот когда к животным приближается человек, камера отступает назад, и оказывается, что по заснеженному лесу, по разлившейся реке, по зеленой тундре животные от человека затравленно бегут. Их накрывает тень вертолета, настигают охотничьи лодки, в них бьют из ружей. Далеко не тот романтический Север, где человек – хозяин природы. Впрочем, романтики в фильме тоже есть: эвенкийский писатель Немтушкин, охотник-промысло-

вик Дорофиенко. Они рассказывают о жизни, незнакомой обычному человеку: «пыжики» (новождённые олениа), «важенки» (беременные оленихи), «хорошая рабочая погода: минус 40-33, дует ветерок», на пространстве в 200 километров не найдешь людей, кроме охотника и его жены. Но все-таки главный герой фильма – это она, госпожа Тундра, как величает ее охотник. Безграничная, богатая, гордая – и страдающая от человека.

Для реставраторов восстановление картины было делом сложным не только с технической, но и с психологической стороны – они были вынуждены про- вести немало времени, смотря



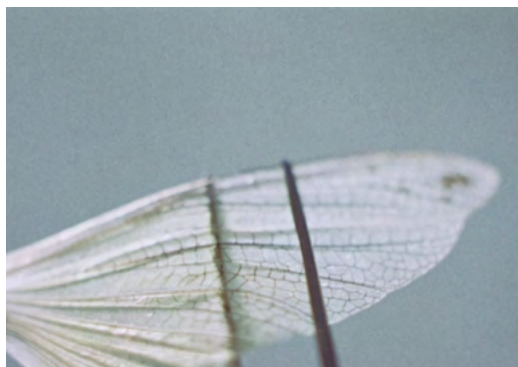
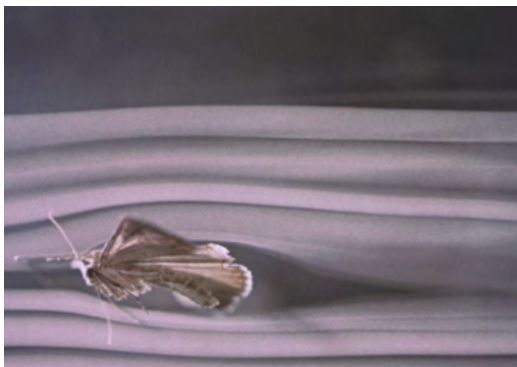
на кадры убийства животных. Как рассказывает Адиля Хубутдинова, главный специалист по реставрации и цветокоррекции Госфильмофонда, цвет отсканированной пленки уходил в зеленые тона, изображение было недостаточно четким и контрастным, мелко подрагивало и мерцало. На пленке было много мелкой пыли и ворсинок. Но сотрудникам Госфильмофонда за месяц удалось устранить все эти недостатки.

После «Госпожи Тундры» Сергея Мирошниченко ожидала успешная карьера. В 1987 году на киностудии было организовано объединение «Надежда», собравшее молодых авторов, свердловскую «новую волну». Фильм Мирошниченко о ссыльных

«спецпереселенцах» «А прошлое кажется сном», снятый в этом объединении, получил Госпремию РСФСР и премию «Ника» за лучший неигровой фильм. А в 1989 году режиссер начал работу над своим самым знаменитым кинопроектом – циклом «Рожденные в СССР» (рассказе о судьбах детей, рожденных в 1987 году).

*Александра Устюжанина*





# И ВЗМАХ ПОСЛУШНОГО КРЫЛА

СССР, Свердловская киностудия, 1988 г., ч/б, 2 ч., 534 м, 20 мин. ВЭ 4.XI.1988.

**Автор сценария:** А.И. Сорокин

**Режиссеры:** Вера Волянская, Леонид Рымаренко

**Оператор:** Владимир Путинцев

**Звукооператор:** Маргарита Томилова.

*Инженеры-энтузиасты запускают «махолеты» – летательные устройства, сконструированные по принципу «машущего полета». Насекомые порхают над цветами и травами. Отпечаток крыла бабочки, которому 270 миллионов лет. Коллекция бабочек за стеклом витрины. Макросъемка насекомых в полете. Макросъемка крыла насекомого. Энтомолог за сканирующим электронным микроскопом изучает микроструктуру крыла насекомых. На воде плавает крылатая модель, созданная по принципу «машущего крыла». Доктор биологических наук А.К. Бродский, сотрудник кафедры энтомологии Ленинградского университета, закрепляет бабочку перед прибором и исследует ее полет в луче лазера. Кандидат биологических наук О.М. Бочарова-Месснер рассказывает об особенностях летательного аппарата насекомых, перспективных для использования в технике. Дельтапланерист парит над землей.*

Научно-популярный фильм «И взмах послушного крыла» проводит параллели между чудесами микромира и современной техникой, рассказывает, чем исследования принципов работы крыльев насекомых могут быть полезны при конструировании летательных аппаратов. Фильм необычайно красив, несмотря на, казалось бы, сугубо техническую тематику. Виртуозно снято

движение крыльев бабочек в полете. В замедленной макросъемке мы видим, как бабочка хлопает крыльями, чтобы увеличить подъемную силу и маневрировать, – под потоками воздуха крылья плавно движутся, меняют форму. Если при взлете самолета вихревые потоки мешают полету, то у бабочек все иначе – воздушные вихри способствуют появлению дополнительной подъемной и тягловой силы. Изобретатели не раз пытались сконструировать так называемые «махолеты» с крыльями, подобными крыльям птиц и насекомых. Пока создание полноценного подобного аппарата остается скорее утопией, но все равно фильм завершают слова: «Мечта о свободном полете живет...»

Режиссеры фильма – семейная пара Леонид Рымаренко и Вера Волянская – одни из основоположников уральской школы научно-популярного кино. На Свердловскую киностудию супруги пришли в 1948 году, когда к ней была присоединена Новосибирская студия учебных фильмов, на которой они прежде работали<sup>1</sup>. Именно в Свердловске творческий дуэт Леонида Рымаренко и Веры Волянской сможет полноценно реализоваться. Как пи-

шет их внук Дмитрий Шеваров, со времени «оттепели» «их фамилии произносились теперь вместе – как принадлежащие одному человеку: “Рымаренко–Волянская”. Для знающих людей это был знак качества»<sup>2</sup>. Леонид Рымаренко был по образованию живописец и график (и он, и Вера Елисеевна окончили Одесский художественный институт), что, как писал его друг и коллега сценарист Леонид Гуревич, позволяло паре придавать своим фильмам «некое особое изящество»<sup>3</sup>. Для съемки научных фильмов приходилось проявлять незаурядную изобретательность. Например, в работе над картиной «Рассказ о камне» (1957) Рымаренко и Волянская поставили себе задачей «преодолеть статичность мертвой природы», наглядно показать, как формируется магма, не прибегая к условности мультипликации. Для этого режиссеры начали проводить эксперименты: добавляли в масляный раствор краску, бензин, керосин, уксусную эссенцию, нашатырный спирт – пока не добились правдоподобной картины «грозно бушующего расплава»<sup>4</sup>.

Такую творческую изобретательность и дотошность режиссеры проявляли во всех своих фильмах: «...на студии стала

притчей во языцех рымаренковская требовательность <...>. Тут будет проработано все: цвет, свет, фон, движение камеры, выбор оптики»<sup>5</sup>. Рымаренко и Волянская много снимали картин о живой природе, историк уральского кино Наталья Кириллова называет их фильмы «экологическими»: «Наш неизменный друг» (1967), «Наш дом – Земля» (1971), «Круг жизни» (1976). Фильм «И взмах послушного крыла» – тоже пример внимательного, заинтересованного и неординарного взгляда на природу.

Кинооператор Владимир Путинцев вспоминал: «Приходилось применять разные виды съемок, в том числе и ускоренную. Использовать специальную кинокамеру с непрерывным ходом пленки, что позволяло снимать в две тысячи раз быстрее, чем обычной камерой. Движение объекта на экране замедляется при этом в две тысячи раз, вот и получался уникальный баблет бабочек. Бабочки так плавно махали крыльями, что казалось, они плывут в танце, и были видны все фазы работы крыльев. Кроме бабочек мы снимали и саранчу, и летающих тараканов. В основном насекомых нам поставляли научные институты, в которых мы снимали, а вот бабочек приходилось ловить самым обычным сачком в скверах и парках»<sup>6</sup>.

Реставрация этого небольшого фильма оказалась непростым делом. Повреждения пленки – такие, как царапины – были тем, что реставраторы называют «стандартной грязью». Кроме того, изображение было часто нестабильно и расфокусировано. Но, как рассказывает начальник отдела цифровой реставрации звука и изображения Ильдар Якубов, главной сложностью оказалась цветокоррекция: пленка выцвела, стала очень бледной. Негатив ушел в синеву. У реставраторов не было понимания, какой цвет имело изображение изначально. Так как получить консультацию у режиссеров и оператора фильма уже невозможно, было решено обратиться к позитивной копии фильма, несмотря на то, что она тоже пострадала от времени, приобретя красноватый оттенок. Сопоставив все имеющиеся материалы, цифровые реставраторы Госфильмофонда вернули фильму правильную яркость, цветность, контрастность.

*Александра Устюжанина,  
Сергей Огудов*

<sup>1</sup> См.: Лапшин Я. Кинолента длиною в жизнь. Екатеринбург: Банк культурной информации. 2010. С. 19.; Эглит Л. Первая премия // Уральский рабочий. 2003. 25 сентября.

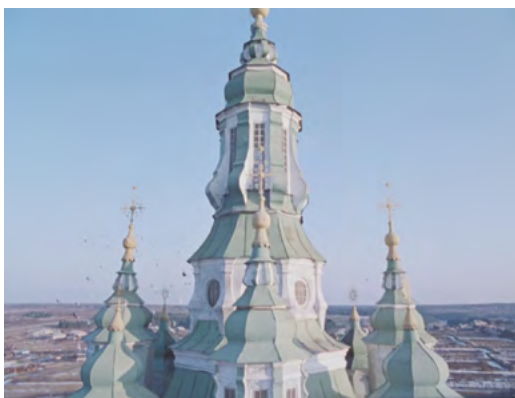
<sup>2</sup> Шеваров-Рымаренко Д. Мой Дед-с-усами // Первое сентября. 2007. № 4 (1462).

<sup>3</sup> Гуревич Л. Об авторе / Рымаренко Л. Полузабытое. Справка для детей, моих внуков и правнуков // Киноведческие записки. № 31. 1998. С. 227.

<sup>4</sup> Волянская В., Рымаренко Л. О «мертвой» природе в кино // Научно-популярный фильм. Сборник статей. Выпуск 1. М.: Искусство. 1959. С. 195–196.

<sup>5</sup> Кириллова Н. Уральское кино: время, судьбы, фильмы. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2016. С. 67.

<sup>6</sup> Там же. С. 246–247.



# ПОЧИН

СССР, «Свердловская киностудия», 1983 г., цв., 1 ч., 285,8 м, 10 мин. ВЭ 11.1.1983.

**Автор сценария:** Леонид Гуревич  
**Режиссер:** Борис Кустов  
**Оператор:** Владимир Голощапов  
**Звукооператор:** Анатолий Громов.

*Иван Данилович Самойлов, основатель Нижне-синячихинского народного музея уральской народной живописи, и его жена Анна Ивановна рассказывают о своем жизненном пути, показывают переданную музею коллекцию, церковь в селе, отреставрированную по почину Ивана Даниловича. Самойлов просит пожилую крестьянку продать ему избу XVII века. В храме поет хор мальчиков.*

Борис Валентинович Кустов (1950–2013) был одним из ведущих режиссеров Свердловской киностудии, подлинным кинолетописцем Урала. Он окончил операторский факультет ВГИКа, мастерскую Леонида Косматова и Валерия Гинзбурга, работал на Западно-Сибирской студии кинохроники в Новосибирске, а в 1977 году пришел режиссером-оператором на Свердловскую киностудию. Сначала принимал участие в работе над выпусками киножурнала «Советский

Урал», а через пару лет приступил к съемкам документальных лент.

У Кустова был настоящий талант находить интересных героев для своих сюжетов – создателей, спокойно и настойчиво меняющих мир вокруг себя к лучшему, или просто достойно живущих добрых людей. Героями его фильмов становились юные строители Магнитки («Вид на огненную реку», 1979), строители широкополочного прокатного стана в Нижнем Тагиле («Главная стройка», 1978), монтажники-высотники («Линия



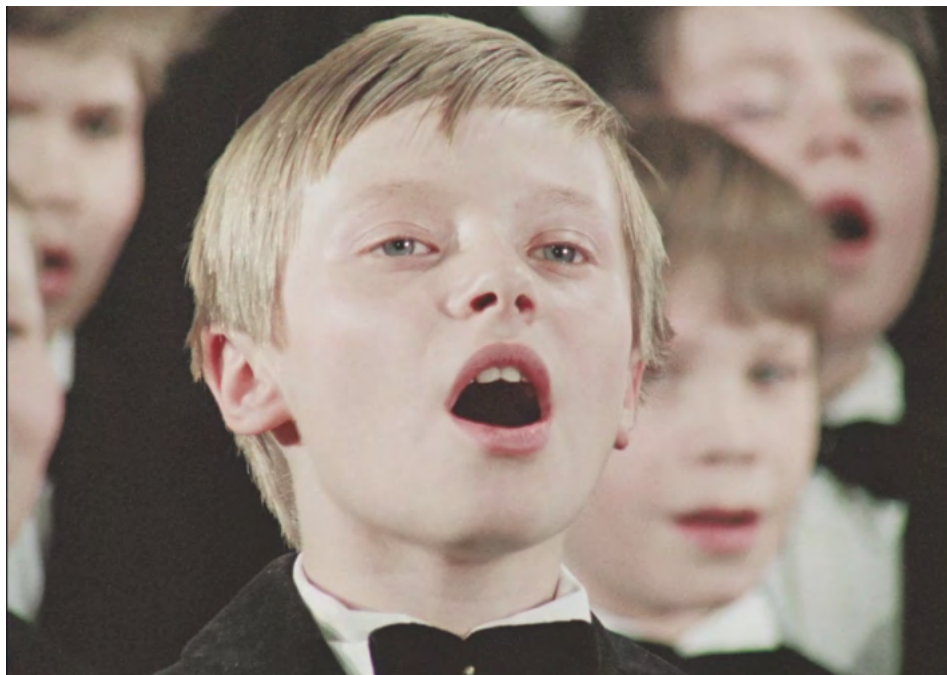
связи», 1981), участницы женской научно-спортивной команды «Метелица», готовящиеся к походу в Арктику («Эти беспокойные женщины», 1979).

Особенно удавались режиссеру фильмы-портреты, короткие одночастевые (10 минут) ленты, создающие проникновенный образ героя: «Встречь солнцу» (1980) – о потомственном поморе Дмитрие Буторине, на пенсии пустившемся на карбасе по пути предков вдоль Ледовитого океана в легендарную Мангазею; «Груня» (1985) – об уральской крестьянке Аграфене Васильевне Соловьевой, сорок лет растящей телят в колхозе; «Красуский» (1978) – черно-белая зарисовка об агрономе совхо-

за «Бородулинский» Юрии Георгиевиче Красуском; «Вот и вся жизнь» (1983) – о молоденьком комбате-танкисте.

«Почин» – фильм-портрет, документальная зарисовка об Иване Даниловиче Самойлове, создателе Нижне-синячихинского народного музея уральской народной живописи (ныне Нижнесинячихинский музей-заповедник деревянного зодчества и народного искусства имени И.Д. Самойлова).

Это рассказ о том самом праведнике, без которого не стоит земля. Иван Данилович – необыкновенный человек, уважающий и ценящий народную культуру, подвижник, неустанно собирающий предметы старины, муж, с трога-



тельной нежностью относящийся к супруге («Вот я тридцать семь лет с ней уже живу, знаю, что она человек хороший, но все еще вот ее кармашки, все еще душевные, я еще ведь не открыл»).

Показательно само название фильма: «почин» здесь не «ленинский почин» или, как в раннем фильме Кустова «Линия связи», не «всесоюзный почин «Пятилетнее задание меньшим составом»». Теперь «почин» – это личное начинание одного человека. Иван Данилович Самойлов тридцать лет собирал коллекцию предметов народного творчества, на собственные средства организовал реставрацию разрушенной церкви, основал уникальный музей. Борис Кустов рассказывал корреспонденту газеты «Вечерний Свердловск»: «Самойлов в храме создал музей. Но храм – это здание, предназначенное не только для лицезрения, но и для звучания. Когда в храме звучит музыка – он оживает. И я специально привез сюда хор мальчиков, мне хотелось услышать, как будет звучать храм, оживить его. И надо было видеть глаза Ивана Даниловича, полные слез, его реакцию на простые слова песни: "Вижу чудное приволье, / Вижу нивы и поля, / Это русское раздолье, / Это родина моя"»<sup>1</sup>.

Через девять лет Самойлов стал героем еще одного документального фильма Свердловской киностудии – «Души прекрасные порывы» (1992). В финале фильма режиссер Игорь Персидский использует ту же самую песню, но исполняемую нарядным женским хором на фольклорном празднике, – и на контрасте становится понятно, насколько деликатнее, прочувствованнее и внимательнее к герою сделал финал своего фильма Борис Кустов, поместив исполнителей песни в камерное пространство.

Леонид Гуревич, сценарист «Почина», в статье о другом режиссере Свердловской студии писал, что в его творчестве «правило бал человекведение»<sup>2</sup>. Думается, что это слово прекрасно характеризует и картины Бориса Валентиновича Кустова.

Для реставраторов Госфильмофонда России главную трудность при восстановлении фильма вызвала цветокоррекция: внутри планов были сильные перепады света и цвета, по пленке шли крупные прозрачные зеленые пятна. Но эти проблемы удалось устранить.

*Александра Устюжанина*

<sup>1</sup> Цит. по: Кириллова Н. Уральское кино: время, судьбы, фильмы. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2016. С. 82.

<sup>2</sup> Гуревич Л. Об авторе / Рымаренко Л. Полузабытое. Справка для детей, моих внуков и правнуков // Киноведческие записки. № 31. 1998. С. 227.



## Куратор программы:

Виктор Беляков, историк кино, режиссер

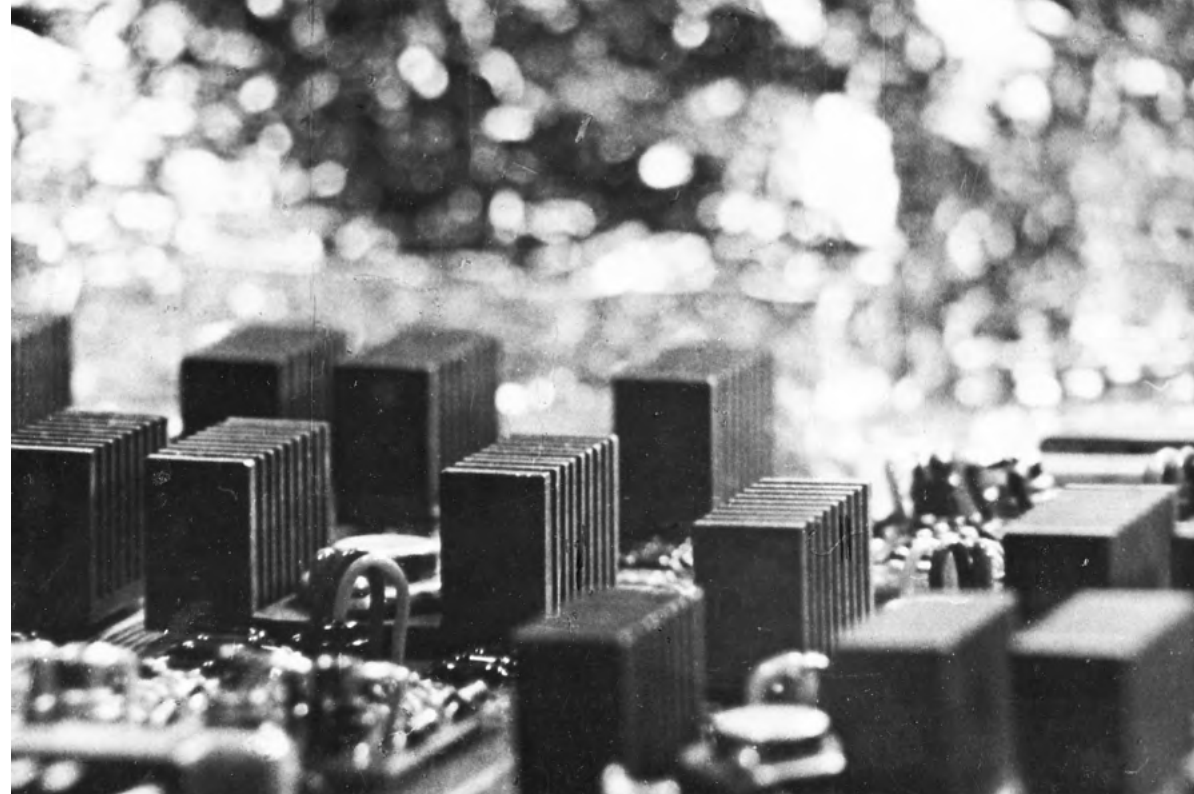
# НАДО СНИМАТЬ РЕЗКО

## Киностудия «Центрнаучфильм» — РАСЦВЕТ (1960–1970)

До 1965 года эта киностудия называлась «Моснаучфильм». В 1966-м для нее было построено новое здание в Валдайском проезде, и она стала крупнейшей студией по производству научно-популярных фильмов, получив новое название – «Центрнаучфильм». На студии трудились как ветераны во главе с Борисом Альтшулером и Александром Згуриди, стоявшим у ее истоков в 1930-е, так и новые поколения кинематографистов, которые приходили туда либо по окончании ВГИКа, либо на основе популярного в Москве набора работников по лимиту чуть ли не со всех концов страны.

1960-е и 1970-е в истории страны были временем брежневского застоя, а для «Центрнаучфильма» – периодом расцвета: увеличивался объем производства (в год выпускалось до 300 фильмов и киножурналов), направления работы были самыми разнообразными.

Научно-популярные фильмы запечатлевали мир природы – от едва уловимых процессов в микром мире до гигантских космических катаклизмов; по-прежнему уделялось внимание достижениям науки и техники, миру машин, которые меняли облик планеты, труд и быт живущих в этом мире людей.



Создавались специализированные киножурналы «Хочу все знать», «Сельское хозяйство», «Строительство и архитектура», «Наука и техника». Делалось много учебных и заказных фильмов (по заказу различных ведомств и министерств – почти две трети от общего объема производства студии). Была своя зообаза во Владимирской области, на которой осуществлялись съемки практически всех фильмов о животных.

Однако новые поколения режиссеров заявляли о необходимости поднимать самые острые проблемы современности и шире использовать новейшие художе-

ственные приемы, уходя от консерватизма взглядов и провинциализма мнений. Они хотели показывать не просто науку, а ее проблемы, не заниматься дидактикой, а идти к людям, ориентируясь на запрос зрителя. Время требовало нового подхода в создании кинофильмов. Своеобразным девизом в работе стали крылатые слова, принадлежащие известному кинооператору и профессору ВГИКа Анатолию Головне: «Надо снимать резко!» Мастер требует не только следить за фокусом, но и за напряженностью в кинокадре.

Многие художники видели спасение в разработке нравственных

вопросов, в поисках духовности и стремились воплотить волновавшее их в своих кинокартинах. Это означало в значительной степени уход от естественных наук и техники. Стало больше фильмов о художниках, деятелях балета, театра и кино. На экраны выходили фильмы-биографии и фильмы-путешествия. Заметными становились те кинофильмы, которые представляли на экране своеобразный срез окружающей действительности. Именно такие и представлены в нашей программе. В них заметна авторская позиция и авторское видение материала. Причем в более ранних картинах еще ищутся подходы к раскрытию тех или иных тем, еще неизменны ценностные ориентиры. Но пройдет десяток лет, и взгляд автора станет уверенней, а сам материал ярче, интереснее.

В «Педагогических раздумьях» (1964) режиссера Виктора Архангельского за съемками школьных уроков можно увидеть ту суровую, скудную жизнь, что была в последний год правления Хрущева. Через 10 лет в картине Вадима Виноградова «Час ученичества» (1974) перед нами предстанет совсем иная школьная жизнь, и этот контраст говорит о произошедших изменениях больше, чем все газетные статьи. Эти киноленты стали провозвестниками знаменитого фильма «До-

живем до понедельника» (1968), наполненного сексуальностью, напрочь отсутствующей в научно-популярных фильмах о школе.

Фильм «Будущее начинается сегодня» (1957) интересен своей нормативностью в применении художественных приемов и оптимизмом в раскрытии темы автоматизации жизни, навеянным новым политическим курсом страны. Буквально через два года будут заявлены планы по строительству коммунизма, а авторы фильма уже предчувствуют радость завтрашнего дня.

Не менее отчетливо прослеживается оппозиция в освещении технических и научных достижений в картинах «Первые крылья» (1950) и «Битва в Миорах» (1964). Первая достаточно канонична в реализации привычного взгляда на отечественную науку, убеждая в приоритете русской науки в создании тех или иных устройств и аппаратов. Вторая – не столько об успехе, сколько о трудностях на пути к результату.

Кинокартины «Пятый международный» (1974) и «Чукоккала» (1969) являются достойными примерами среди фильмов о культуре и искусстве. Безупречный авторский вкус и такт стали фирменным знаком лучших картин о мастерах искусства и литературы киностудии «Центрнаучфильм».

По некоторым представленным в программе фильмам за-

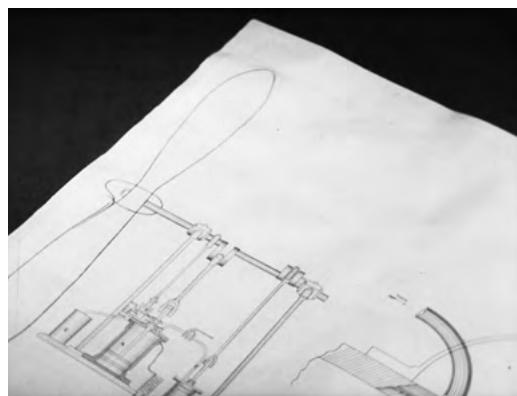
метно, какое влияние оказал на них в те годы документальный фильм Виктора Лисаковича «Катюша» (1964). Живые синхроны свидетелей тех или иных событий стали непременно элементом неигрового кинематографа.

В 1960–1970-е научно-популярные фильмы показывали только в специализированных кинотеатрах (в Москве – это «Наука и знание») или в телевизионной программе «Документальный экран» – ее вел Роберт Рождественский, правда, короткометражные ленты

показывались иногда перед художественным фильмом в качестве киножурнала. Но даже во время Московского кинофестиваля залы на просмотрах неигровых лент были полупустыми.

Представленные в нашей программе фильмы – практически малоизвестны, хотя в свое время, действительно, прозвучали, стали знаковыми, и именно поэтому они должны выйти из небытия и дойти до зрителя.

*Виктор Беляков*



# ПЕРВЫЕ КРЫЛЬЯ

СССР, «Моснаучфильм», 1950 г., ч/б, 4 ч., 1055 м, 38 мин. РУ 28.IV.1950.

**Автор сценария:** Николай Шпиковский

**Режиссер:** Альберт Гендельштейн

**Операторы:** Константин Строд, Эдуард Эзов

**Композитор:** Арам Хачатурян

**Звукооператор:** А. Камионский.

*Реконструируются события 1882 года, когда капитан первого ранга Александр Можайский, ставший впоследствии контр-адмиралом, на военном поле близ Красного Села под Петербургом предпринимает попытку собрать первый в России летательный аппарат с использованием паровых машин. На экране – сохранившиеся чертежи, модель самого летательного аппарата. Старожилы из ближнего села рассказывают, как они в детстве наблюдали за строительством на поле диковинной машины, но никто не может вспомнить – смогла ли она взлететь.*

Альберт Гендельштейн (1906–1981), окончивший в 1927 году Государственный техникум кинематографии, в конце 1920-х слыл как подающий самые большие надежды кинорежиссер, снимал игровые картины, но после разноса в прессе (в том числе Виктором Шкловским) в 1943 году его игрового фильма о Лермонтове вынужден был перейти в научно-популярное кино и оказался там востребован: в 1956 году

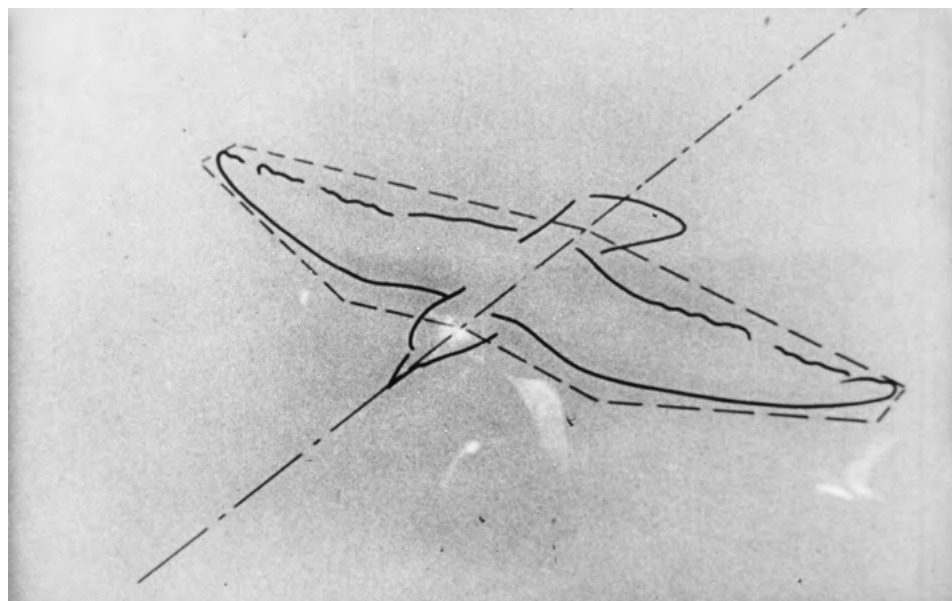
сценарий его фильма «“Товарищ” уходит в море» был отмечен призом на Каннском фестивале, а фильмы «Дмитрий Шостакович» и «Руками хирурга» получили призы всесоюзных кинофестивалей.

«Первые крылья» – удивительная попытка исторической реконструкции этапов создания летом 1882 года капитаном 1-го ранга Александром Федоровичем Можайским первого в мире

летательного аппарата с использованием паровых двигателей. Эта история сама по себе изобилует белыми пятнами. Александр Можайский, будучи морским офицером, совершал дальние морские походы, участвовал в Хивинской экспедиции, но в связи с ограничениями, наложенными на Россию после поражения в Крымской войне, был вынужден перейти на гражданскую службу и в 1856 году, фактически самоучкой, решил сконструировать летательный аппарат.

Дальнейшее задокументировано весьма скупо. Известно только, что капитан стал строить его на свои собственные средства. Это продолжалось весьма длительное время. Гендельштейн разыскал и снял интервью со старыми кре-

стьянами, живыми свидетелями строительства самолета Можайского, что кажется совершенно невероятным. Оторвался ли в результате самолет от земли, никто не знает, вопрос остался без ответа, но в 1950 году, когда снимался этот научно-популярный фильм, принцип приоритета отечественных научных открытий и изобретений слишком давил на авторов. Поэтому можно сказать, что кинокартина в известном смысле порочна, а с другой стороны, она ярко свидетельствует о самых эффектных достижениях научно-популярного кино своего времени. Перед зрителем предстают и поиск различных документов в архивах, и реконструкция модели самолета, и интервью с реальными свидетелями.



Авторы первых рецензий на фильм писали, что он оказался важным для искусства научно-популярного кино – в «Первых крыльях» драматические сцены биографии Можайского были воплощены без участия актеров и в то же время с полным эффектом присутствия героя. Тогда такой прием считался новаторским – научно-популярное кино ведь только-только стало уходить от дидактики и стиля кинолекции на экране, постепенно обретая жизненность, естественность.

В картине демонстрируются опубликованные еще в дореволюционной прессе документы, в которых подтверждается, что Александр Федорович Можайский – создатель первого в мире лета-

тельного аппарата, который был тяжелее воздуха. Показан старый Петербург, как оплот самодержавной России, противостоящей Можайскому и не поддержавшей изобретателя в его гениальном начинании. В фильм включены также кадры с участием видных советских авиаконструкторов – Бориса Юрьева, Андрея Туполева, Александра Архангельского, – рассматривающих чертежи Можайского. В его конструкциях можно увидеть прообраз современного самолета. Модели самолета Можайского испытываются в аэродинамической трубе, осуществилась и мечта Можайского о создании воздушных миноносок.

*Виктор Беляков*





# БУДУЩЕЕ НАЧИНАЕТСЯ СЕГОДНЯ

СССР, «Моснаучфильм», 1957 г., ч/б, 5 ч., 1310 м, 48 мин. РУ 14.III.1957.

**Автор сценария:** Михаил Арлазоров

**Режиссер:** Борис Альтшулер

**Оператор:** Эдгар Уэцкий

**Художник:** Александр Ципровский

**Композитор:** Лев Шварц

**В ролях:** Надежда Семенцова, Кира Жаркова, Олег Смирнов, Михаил Орлов, Борис Новиков, Алексей Эренберг.

*Журналист получает задание написать репортаж «Сутки в мире автоматических машин». В полночь он отправляется на задание и убеждается – автоматов в нашей жизни много. Даже светофор на перекрестке – это автомат. Сестра журналиста Таня видит во сне, как дома уборкой занимаются тоже они. А сам журналист, познакомившись с разными видами автоматов, приходит в вычислительный центр, где ему подробно объясняют принцип работы первой советской электронно-вычислительной машины.*

Режиссер Борис Альтшулер (1904–1994) – классик научно-популярного кино. В 1924 году окончил Институт живого слова в Петрограде. Начинал как сценарист игровых фильмов (в том числе фильма «Бабы рязанские»), с 1926-го преподавал в Государ-

ственном техникуме кинематографии, переименованном в 1930-м в Государственный институт кинематографии. В 1932 году Альтшулер начал работать на киностудии «Моснаучфильм» (впоследствии «Центрнаучфильм»), стал одним из осново-

положников советского учебного кино. Был соавтором и режиссером кинокурсов «Автомобиль» и «Трактор»; поставил учебный цикл для обучения иностранцев русскому языку; цикл фильмов о воспитании актеров в Школе-студии МХАТа. Долгие годы возглавлял объединение учебных фильмов на студии, автор ряда книг и учебных пособий.

«Будущее начинается сегодня» – типичный фильм-пророчество, характерный для периода «оттепели», когда будущее представлялось в радужных тонах. В фильме оно – это царство автоматов, которые заменят человека во всех сферах деятельности. Повествование идет от лица жур-

налиста, получившего задание показать «автоматы во всем величии, как могучую силу, подвластную человеку...». Журналист в исполнении актера, готовый все оценить, понять и предсказать, смахивает на комиссара Мегрэ с неизменной трубкой во рту.

Часы на Спасской башне Кремля бьют полночь – это исходная точка репортажа. Авторам нужен «нулевой час» – начало нового отсчета времени. Репортаж становится ночным, и это как нельзя лучше подходит к инсценировкам, модным в те годы: сестра репортера Таня засыпает и видит во сне, как всю работу по дому делают хорошие автоматы. Для этого фильма вообще важно само обра-

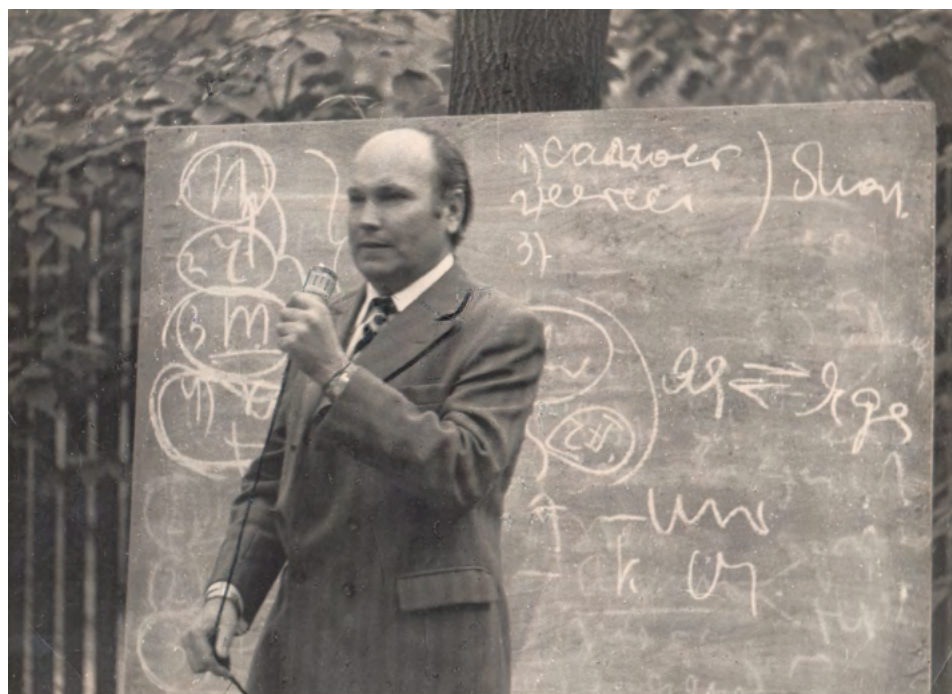
щение к быту – в советском обществе тех лет наука перестала быть неким внешним институтом, она часть повседневности.

В центре – рассказ о достижениях в разработке роторных автоматов тогда еще секретного академика Льва Кошкина. Демонстрируются поточные линии заводов, в том числе по розливу молока, а также первые советские ЭВМ «Урал», массовое производство которых началось в 1956 году в Пензе. Трудно представить себе, что эти огромные машины используют еще электронные лампы. Сегодня вся их мощь спокойно умещается в наших мобильных телефонах.

Автоматизация на экране предстает как абсолютное благо,

как процесс, лишенный противоречий. Все автоматы, как у Тани во сне, так и увиденные журналистом, – удивительно добрые и человеколюбивые «существа». Неважно, светофор ли это на перекрестке, или автомат, разливающий молоко, или ЭВМ, помогающая производить сложные вычисления. Хотя вся мировая фантастика тогда уже была заполнена произведениями о бунте машин и восстаниях роботов, но советское общество было настроено благобно по отношению к машинам, в этом плане фильм весьма показателен для своего времени.

*Виктор Беляков*



# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ РАЗДУМЬЯ

СССР, «Моснаучфильм», 1964 г., ч/б, 6 ч., 1489 м, 55 мин. РУ 18.VII.1964.

**Авторы сценария:** С. (Соломон?) Смоляницкий, Виктор Архангельский

**Режиссер:** Виктор Архангельский

**Оператор:** Эдгар Уэцкий

**Художник:** Яков Фельдман

**Композитор:** Ринат Губайдулин

**В ролях:** Николай Емельянов (педагог), А. Грачев (Карташев), С. Соколовский (ученый), Ермилов (Сереза).

*Съемки скрытой камерой: учитель в классе вглядывается в лица детей. Идет урок. Учитель и Физик размышляют о проблемах школы, методах преподавания, о том, какими станут сегодняшние школьники.*



Режиссер Виктор Архангельский (1932–1983) окончил ВГИК в 1962 году и начал работать на студии «Моснаучфильм». Он принадлежит к тому поколению режиссеров-новаторов, которые в рамках привычного научно-популярного кино стремились уйти от шаблонов и нормативности, – так, для реализации своих замыслов учредил своеобразный «Клуб интересных проблем», в рамках которого предполагалось делать фильмы, заостряющие те или иные проблемы современности. Для начала 1960-х годов это было определенным вольнодумством.

«Педагогические раздумья» сняты именно для этого «Клуба». Фильм посвящен школе и одним из первых демонстрирует различные стороны школьной жизни, стараясь показать те трудности, с которыми столкнулась советская школа, просыпавшаяся от «морока» жесткого администрирования и скудости жизни.

Последний период правления Н.С. Хрущева. Совсем недавно отменили раздельное обучение и прекратили одевать мальчиков в военизированную униформу. Практически впервые режиссер снимает школьные уроки скрытой камерой: ученики, как живые машины, твердят заученные фразы. Для усиления драматизма режиссер применяет различные инсценировки, использует актеров в роли учителей – это дань прежним приемам научно-популярного кино, когда авторам была необходима предугаданность реакций героев, их эмоций, из чего

можно было смоделировать ожидаемый нравственный вывод. Но это единственный рудимент достаточно смелой картины.

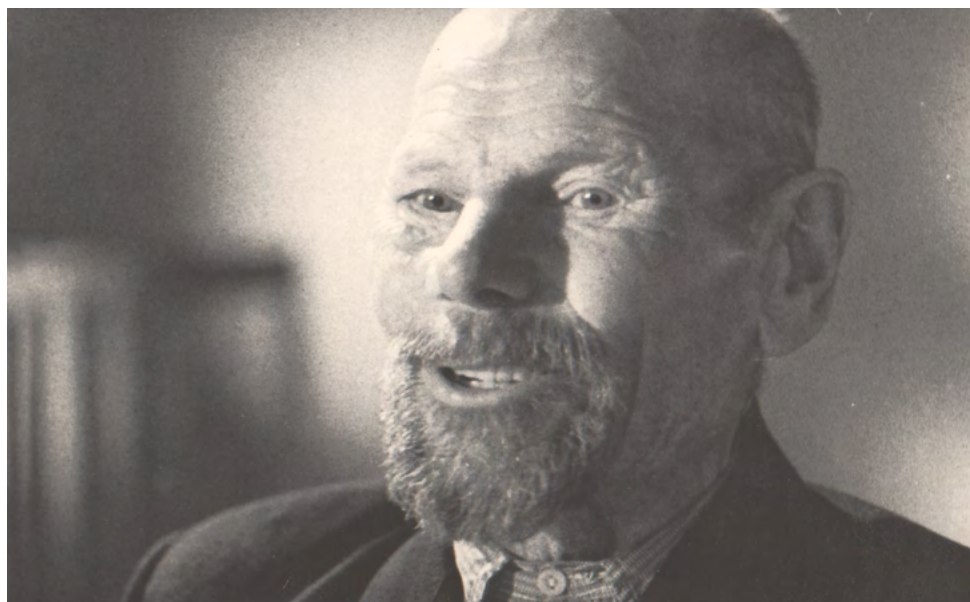
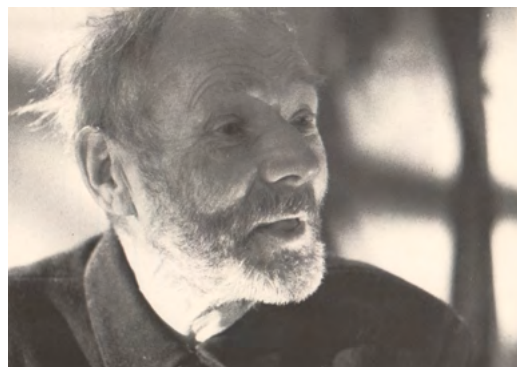
Поскольку для съемок скрытой камерой никакого особого оборудования еще не существовало, режиссеру приходится придумывать его на ходу – в школьном классе развешивается несколько микрофонов, ставится в углу ширма, за которой скрывается кинокамера – отдельные элементы мы видим в кадре, поскольку режиссер не удержался и с гордостью нам их показывает.

Программная идея Виктора Архангельского – общество, ученые и художники должны помочь школе выйти из долгого застоя и догнать свое время. Главный вывод заключается в том, что надо бы научить школьников мыслить самостоятельно, но до этого еще далеко. Режиссер опрашивает ученых из Академии педагогических наук, и мы видим растерянность в их взорах – инерция заорганизованности школы еще слишком велика...

Фильм был замечен, хотя отклики оказались достаточно скромными – полнометражные научно-популярные фильмы, за исключением специализированных кинотеатров, просто негде было показывать. А для сегодняшнего зрителя он интересен тем, что является «знаком» своего времени.

*Виктор Беляков*





## БИТВА В МИОРАХ

СССР, «Моснаучфильм», 1964 г., 2 ч., ч/б, 575 м, 21 мин. ВЭ 25.XII.1964.

**Автор сценария:** Людмила Иванусяева

**Режиссер:** Виктор Архангельский

**Оператор:** Эдгар Уэцкий

**Композитор:** Ринат Губайдуллин.

*Фильм из цикла «Клуб интересных проблем». Журналист посещает лабораторию профилактики бешенства, чтобы разобраться в истории, которую врачи между собой называют «Битва в Миорах». В 1957 году в белорусском местечке Миоры бешеный волк укусил 26 человек. Создатель новой антирабической вакцины инфекционист Мидат Абдурахманович Селимов организует отправку в Миоры гамма-глобулина, который может спасти людей. Ветеран эпидемиологической службы Елена Семенова рассказывает в подробностях, что тогда происходило в селении – развернули полевой госпиталь, приехали опытные хирурги, инфекционисты, ветеринары. В результате пострадавших удалось спасти.*

Виктор Архангельский – один из талантливейших режиссеров научно-популярного кино. На протяжении 13 лет создавая фильмы из цикла «Клуб интересных проблем», он добросовестно освещал еще не решенные проблемы науки и жизни. Послевоенный научно-популярный кинематограф носил просветительский характер, причем необходимо было, показывая достижения, подчеркивать приоритет отече-

ственной науки. Нередко в фильмах использовались так называемые «живые сцены», когда некие события реконструировались, причем зачастую в пропагандистском ключе.

Режиссеры, пришедшие, как и Виктор Архангельский, на студию в разгар «оттепели», стремились взломать эти стереотипы, преодолеть рутину и косность нормативной киноэстетики и уйти от назидательности. В этом



ключе снят и короткий фильм «Битва в Миорах», который рассказывает о борьбе с бешенством в белорусском местечке Миоры, где в октябре 1957 года больной волк сразу в нескольких селениях покусал 26 человек. Сюжет строится вокруг посещения корреспондентом «Клуба интересных проблем» московской лаборатории профилактики бешенства, возглавляемой профессором Мидатом Селимовым. Именно оттуда в Миоры был послан спасительный гамма-глобулин.

В те годы было не принято сообщать в прессе о катастрофах и подобных трагедиях. Авторы фильма смогли получить доступ к информации только спустя 7 лет,

а для читателя популярная брошюра с описанием произошедшего в Миорах вышла только в 1967 году. Поэтому создателям фильма, которые шли уже по следам случившегося, пришлось восстанавливать детали происшедшего буквально «по крупицам», искать свидетелей, тогда живших в Миорах, медиков, принимавших участие в «битве».

Архангельский использовал все возможные на тот момент творческие приемы: тут и инсценировка, и использование актеров, и живые синхроны с реальными участниками событий. В старом здании лаборатории с ободранными стенами снят поведальный монолог ветера-

на эпидемиологической службы Елены Васильевны Семеновой. Не менее выразительны зарисовки жизни и быта в Миорах: дорога в лесу, сельский базар. Бесхитростен и рассказ колхозника, убившего волка: «Кочерягу схватил... коло печки была и просто вот...»

Вокруг этого фильма сразу разгорелась целая дискуссия, споры раскололи даже коллектив студии. М. Поповский, например, писал в журнале «Искусство кино», что фильм, лишенный познавательности, покачнулся, стал крениться, превращаясь в фильм-новеллу, что он трогает режиссерскими находками, но не

раскрывает научного творчества. Виктор Архангельский возражал, утверждая, что научно-популярный кинематограф может соединять все: и просвещение, и дидактику, быть и кинодрамой, и кинокомедией... И сегодня этот фильм обращает на себя наше внимание именно многовариативностью, легкими переходами в организации эпизодов, атмосферой роковой опасности. Непридуманные герои и жестко поданные обстоятельства драмы – главные достоинства «Битвы в Миорах».

*Виктор Беляков*





# ЧУКОККАЛА

СССР, «Центрнаучфильм», творческое объединение «Радуга», 1969 г., ч/б, 3 ч., 814 м, 48 мин. РУ 04.VIII.1969.

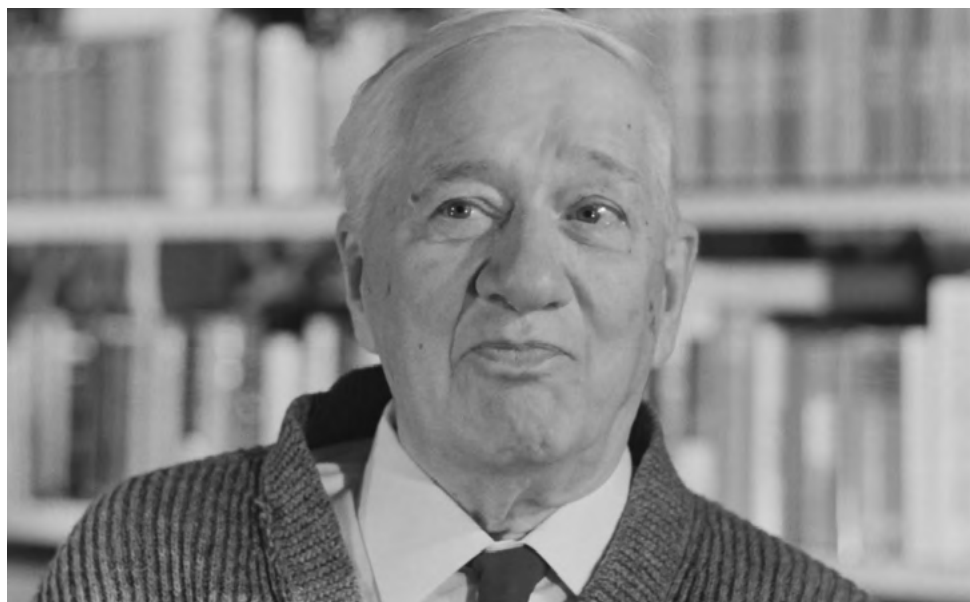
**Автор сценария:** Евгений Рейн

**Режиссер:** Марианна Таврог

**Операторы:** Эдгар Уэцкий, Д. Федоровский

**Композитор:** Алексей Муравлев

**Звукооператор:** К. (Кирилл?) Бек-Назаров.



*На даче в Переделкино в своем кабинете Корней Иванович Чуковский показывает рукописный альманах – альбом, в котором на протяжении многих лет оставляли свои автографы его знаменитые гости: писатели, художники, актеры, режиссеры. В альбоме записки и рисунки Владимира Маяковского, пометки Ильи Репина, а также Александра Блока, Максима Горького, Евгения Шварца... Чуковский вспоминает истории, связанные с появлением этих записей, рассказывает, как ему удалось сберечь свой драгоценный альбом во время войны, надеясь, что он будет пополняться и дальше.*



Марианна Таврог (1921–2006) до войны училась в Московском государственном педагогическом институте, а в эвакуации поступила в Алма-Ате на режиссерский факультет ВГИКа. В 1949–1950 годах она была редактором кинопленки на ЦСДФ в Москве. С 1950 года работала на киностудии «Моснаучфильм», переименованной впоследствии в «Центрнаучфильм». На этой студии Марианна

Елизаровна создала множество картин о выдающихся людях, в том числе сняла ряд фильмов о писателях и художниках.

Критики писали в рецензиях на ее фильмы, что она пытается отыскать связи между житейской и творческой судьбой своих героев. При этом сложная система ассоциаций и условных образов замыкается на подлинные воспоминания людей, близко знавших

героев ее фильмов, проверяется живой памятью.

Марианна Таврог смогла избежать горечи и назидательности по отношению к своим героям (это всегда было характерно для ее фильмов). Она не затерялась на студии, когда на многих творцов «давил» идеологический пресс. Ее картины о Ларисе Рейснер, художниках Марке Шагале и Татьяне Мавриной, композиторе Араме Хачатуряне, поэтах Михаиле Светлове и Самуиле Маршаке всегда были романтически окрашены, пробивая «свинец» окружающей жизни.

«Чукоккала» – яркая зарисовка о Корнее Чуковском, точнее даже

не о нем, а о его своеобразном дневнике – альманахе с записями и рисунками, которые оставляли его знаменитые гости. Без преувеличения – этот альманах многое может рассказать о русской литературе XX века.

В 1969 году еще не обо всем говорилось открыто. Но режиссеру все же удалось обойти негласные запреты – хитрый Чуковский, не давая оценок и не высказывая своего мнения о тех или иных событиях, очень интересно рассказывает о Ефиме Репине, Владимире Маяковском, Александре Блоке, Максиме Горьком, Евгении Шварце, Николае Олейникове, Андрее Вознесенском. За каждым

рассказом встают живые люди. И это дает возможность зрителю не только узнать что-то новое об известных творцах, но и почувствовать дух времени. В фильме использована редкая кинохроника, включая съемки 1910-х годов

с участием Репина, фотографии самого Чуковского в разные периоды его жизни.

*Виктор Беляков*







# ЧАС УЧЕНИЧЕСТВА

СССР, «Центрнаучфильм», творческое объединение «Радуга», 1974 г., ч/б, 6 ч., 1608,5 м, 59 мин. РУ 05.XI.1974.

**Автор сценария:** Симон Соловейчик

**Режиссер:** Вадим Виноградов

**Оператор:** Анатолий Климентьев

**Звукооператор:** А. Уманский

**В ролях:** Николай Емельянов (педагог), А. Грачев (Карташев), С. Соколовский (ученый), Ермилов (Сереза).

*Школа 1970-х. Автор фильма вступает в спор с противниками новых школьных программ, подчеркивая важность учителей как ключевых фигур в формировании будущих поколений, призывает уважать и поддерживать их труд. Учителя проводят занятия, ученики с интересом слушают их. На экране педагоги-новаторы, известные своими нестандартными методами преподавания, – Эмма Волкова, Виктор Шаталов, Игорь Волков, Виктор Садчиков. Для сравнения показан урок русского языка в болгарской школе.*

Режиссер Вадим Виноградов (1932–2021) окончил ВГИК в 1964 году и большую часть жизни проработал на «Центрнаучфильме». Сначала снимал фильмы, посвященные техническим проблемам («Химики», «Почему скачет мяч»), затем обратился к школе («Час ученичества», «Самый долгий экзамен»), после перешел к открытой публицистике, затрагивающей проблемы веры. Неслучайно

последней работой на «Центрнаучфильме» для него в 1989 году стал фильм «За други своя» – о церкви во время Великой Отечественной войны. После закрытия киностудии в 1990-е годы режиссер посвятил свое творчество православной тематике: на студии «Святой великомученик Меркурий» снял документальные ленты «Гефсимания царя-мученика» «Русская тайна»; также



написал несколько статей о творчестве Ф.М. Достоевского.

В 1970-е, в разгар эпохи застоя, в научно-популярное кино вторгаются приемы публицистики, авторы обращают свое внимание на злободневные, сложные темы, чего не было ранее. Непосредственное исследование жизни оказывается в центре наиболее заметных фильмов, в том числе и в фильмах Вадима Виноградова. Его картина «Час ученичества», снятая спустя десятилетие после «Педагогических раздумий» режиссера Виктора Архангельского, тоже о школе. Но время теперь другое и в системе школьного образования проис-

ходят значительные изменения. Атмосфера на занятиях, по сравнению с 1960-ми годами, становится иной (кстати, это привело к практически полному исчезновению второгодников и безнадёжных двоечников).

Под влиянием великого педагога Василия Сухомлинского в различных регионах страны появляются удивительные учителя, которые «взрывают» унылую школьную жизнь изнутри, – математик Виктор Шаталов из Донецка, учитель труда Игорь Волков из Реутова, учительница русского языка и литературы Эмма Шитова, учитель математики Виктор Садчиков. А в Болгарии целая

лаборатория доктора Георгия Лозанова внедряет экспериментальные суггестивные методы обучения русскому языку. Мы наблюдаем съемки их уроков, причем Виноградов делает акцент не на сухих умозрительных педагогических теориях и не нагнетает драматизма за счет фальшивых актерских сцен – он стремится показать реальную обстановку на занятиях, на которых школьники уже не просто пересказывают заданный урок, а высказывают свое собственное мнение, мысли их «раскованны», интересны.

В «Часе ученичества» есть еще одна своеобразная примета времени. В те годы авторы нередко включали в свои фильмы некие скрытые подтексты. И Вадим Виноградов тоже стремился продемонстрировать определенное свободомыслие и критический подход к возникающим пробле-

мам – в фильм включены съемки Эммы Шитовой, близкого друга Андрея Синявского (намек людям понимающим).

К сожалению, фильмы «Центрнаучфильма», посвященные школе, шли тогда на экране практически незамеченными. Газеты и телевидение с жаром обсуждали методы того же Шаталова или Волкова, но почему-то забывали, что о них сняты фильмы, их можно показать и они вполне могли бы заинтересовать зрителей. А ведь многие картины даже не достаивались короткой рецензии! Думается, и сегодня, по прошествии лет, они нужны нам – как уникальное свидетельство своего времени, да и проблемы, поднятые в том же фильме Виноградова, остаются актуальными и сегодня...

*Виктор Беляков*





# ПЯТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ

СССР, «Центрнаучфильм», 1974 г., ч/б, 6 ч., 1577 м, 58 мин. ВЭ 26.И.1974 г.

**Автор сценария:** Леонид Белокуров

**Режиссер:** Аркадий Цинеман

**Оператор:** Эдгар Уэцкий.

*1974 год. Молодые музыканты готовятся к выступлению на V Международном конкурсе имени П.И. Чайковского. Преподаватели Московской консерватории репетируют с талантливыми музыкантами и певцами. В Москву прибывают участники фестиваля. Торжественное открытие фестиваля проходит в Кремлевском дворце съездов. Зрители наблюдают за выступлениями молодых пианистов, скрипачей, виолончелистов и вокалистов. Жюри совещается. Среди победителей выдающиеся музыканты из разных стран – из Советского Союза, Венгрии, США. Им вручают награды.*

Аркадий Цинеман родился в 1923 году. Принимал участие в Великой Отечественной войне. В 1964 году, в 40 лет, окончил ВГИК и стал режиссером киностудии «Центрнаучфильм». Специализировался на фильмах об искусстве и спорте, известен своими картинами о кинорежиссере Михаиле Ромме и художнике Михаиле Шемякине (а снимать фильмы, посвященные людям искусства, – не такая простая задача). С самой первой своей картины – «Розыск продолжается» (1964), приз на

фестивале короткометражного кино в Оберхаузене – Цинеман стремился «схватывать» живые, естественные реакции своих героев, любил репортажную манеру съемки, любил снимать «скрытой камерой».

Фильм «Пятый международный» рассказывает о прошедшем в Москве V Международном музыкальном конкурсе имени П.И. Чайковского. Основное внимание уделено победителям, в том числе пианисту Андрею Гаврилову, получившему первый



приз в категории «фортепьяно», Борису Пергаменщикову (первый приз в категории «виолончель»), Ивану Пономаренко («мужской вокал»). Кстати, большинство победителей конкурса того года позже покинули СССР и с блеском выступали на Западе, а Андрей Гаврилов прославился не только своими выступлениями, но и книгой воспоминаний, где рассказывает о Святославе Рихтере и трагической судьбе третьего призера конкурса Юрия Егорова.

Подобные фильмы в 1970-е снимали в обязательном порядке – в качестве визуального отчета о важном событии. Телевизионная техника была развита еще

слабо, видеомагнитофоны в СССР только-только стали появляться. Конкурс Чайковского традиционно транслировался по телевидению – правда, не все туры, а начиная с последних, поэтому «для истории» и снимали такие «фильмы-отчеты».

Но для Аркадия Цинемана это был не просто отчет – его вдохновляла сама атмосфера конкурса. Он проявил удивительное чутье и такт в процессе съемок. Вместе с оператором нашел нетривиальные изобразительные решения: невероятным образом сняты крупные планы многих исполнителей во время их выступлений. Интересны и различ-

ные кулуарные сцены и эпизоды подготовки к конкурсу. Не стоит забывать, что тогда фильмы снимали исключительно на 35-мм киноплёнку, что ставило определенные ограничения, поскольку в кассете камеры ее было немного – всего на несколько минут непрерывной съемки.

Тем не менее Аркадий Цинеман постарался снять фильм изобретательно, подробно показывая выступления, замечая интересные детали, реакцию, поведение зрителей, таких непохожих на нас сегодняшних...

*Виктор Беляков*



## Куратор программы:

Ольга Деревянкина, киноархивист

# ПОЛЕТЫ ВО СНЕ И НАЯВУ

Программа «*Полеты во сне и наяву*» посвящена мечте человека о полете. История человеческого стремления взлететь в небо берет свое начало в мифах и легендах, человечество всегда смотрело вверх, в небеса, и мечтало о свободном полете, подобном птицам. Однако первые смелые попытки осуществить это были, безусловно, опасными.

Ранние эксперименты начались с конструкций, которые пытались имитировать полет птиц. Один из первых известных механических аппаратов был придуман Леонардо да Винчи и представлял собой механическое устройство с крыльями, которыми человек мог бы управлять. Впрочем, этот аппарат не был опробован в полете.

Со временем, с развитием науки, люди все-таки научились создавать сложные летательные аппараты и даже освоили космос. Но для многих все равно сам полет – нечто большее, чем просто способ быстрого и удобного передвижения, он символизирует свободу, возможность оторваться от бытовой приземленности, подняться над повседневностью. Именно об этом фильмы нашей программы. В них нет подробного описания летательных аппаратов или изложения истории развития авиации. Они о самом полете. Полет – это мечта. Она может осуществиться, может – нет, но герои очарованы ею, и мы приглашаем зрителей вместе с ними «открыть дверь» в мир мечты и фантазии, отправиться с ними в полет – во сне или наяву...

Общество не всегда понимало мечтателей, видящих мир иначе, считало их чудаками. Взлететь в небо, подняться над землей, ощутить ветер на лице, почувствовать себя абсолютно свободным – это же слишком рискованно, это безумно. И в этом «безумии» не всегда виделось главное – стремление к чему-то большему, возможность развития технической мысли, творческого потенциала.

На удивление, в кинематографе сюжет об Икаре оказался не таким распространенным, как можно было бы ожидать. Среди немногих фильмов, посвященных полету, один из первых – немая картина «Крылья холопа» (1926), удивительная история о молодом холопе по имени Никишка. Он мечтает подняться в небеса и соорудает крылья. Но в то время считалось, что способность летать чужда человеческой природе, и судьба Никишки, как и судьба Икара, оказалась трагичной. Царь приказывает казнить парня.

Двухсерийная картина о Циолковском «Взлет» (1979) рассказывает о жизненном пути скромного учителя, обладающего невероятным воображением. И пусть окружающие считают его странным и даже сумасшедшим – мы то знаем, что через много лет его самые смелые идеи окажутся востребованы.

В фильмах «Примите телеграмму в долг» (1979) и «Голубой портрет» (1976) подростки изобретают летательные аппараты и мечтают подняться на них в воздух. Они готовы к неизбежным трудностям, ждут волнующих приключений, а пока терпеливо корпят над созданием своих чудо-машин. Оба фильма, в которых сделан акцент на важности настоящей дружбы, преданности и вере в свои силы, – чудесный выбор для семейного просмотра.

Еще один мальчишка-мечтатель из новеллы «День Икара» (альманах «Пробуждение», 1966) тоже хочет полететь, правда, в космос. Зная наизусть названия большинства созвездий, он смотрит в звездное небо и делится своей сокровенной мечтой с одноклассницей. Сам он не пытается ничего изобрести – просто берет мотоциклетный шлем своего брата и скатывается на лыжах с крутого трамплина, чтобы хоть на миг ощутить волшебное чувство полета.

Программу дополняет мультипликационный фильм «Икар и мудрецы» Федора Хитрука (1976) – об упорном изобретателе, отчаянно решившем опровергнуть прописные истины, утверждаемые мудрецами.

Ольга Деревянкина





# КРЫЛЬЯ ХОЛОПА

СССР, «Совкино» (1-я Госкинофабрика), 1926 г., немой, ч/б, 9 ч., 2136 м, 73 мин. ВЭ 16.XI.1926.

**Авторы сценария:** Константин Шильдкрет, Виктор Шкловский, Юрий Тарич

**Режиссер:** Юрий Тарич

**Оператор:** Михаил Владимирский

**Художник:** Владимир Егоров

**В ролях:** Леонид Леонидов (царь Иван Грозный), Сафият Аскарлова (царица Мария Темрюковна), Владимир Корш-Саблин (царевич Иван), Николай Прозоровский (Федька Басманов), Николай Витовтов (князь Друцкой), Иван Арканов (боярин Курлятев), Василий Макаров (худородный боярин Лупатов), Иван Клюквин (Никишка, его холоп), Софья Гаррель (Фима, крепостная девушка, невеста Никишки), Мстислав Котельников (Ивашка, брат Фимы) и др.

*Русь эпохи Ивана Грозного. Молодой холоп Никишка – на все руки мастер – мечтает изобрести крылья для полета. После того как парень починил боярскую диковину – механические часы, – его везут в палаты царя: там сломалась немецкая льнотрепальная машина. И с этой задачей справляется талантливый изобретатель-самоучка. Иван Грозный, проведавший о заветной мечте холопа, хочет продемонстрировать его полет перед иноземными гостями. Все получается, но по наущению придворных царь решает, что все-таки полет – «не божье дело», и приказывает отрубить холопу голову, а крылья сжечь. Невеста Никишки вместе со своим братом-бунтарем пытаются организовать побег летуна. Но он заканчивается трагически – в коридорах царского дворца Никишка погибает.*

Этот фильм в 1960-е как-то незаметно выпал из обязательной программы по истории отечественного кино – интерес к нему стал возвращаться лишь в самые последние годы. А ведь по выходе, в середине 1920-х, он стал одним из самых ярких событий кинопроцесса не только отечественного, но и мирового. «Со всех точек зрения выдающаяся техника», – восхищался *Cinemazine* (Франция). «Русский триллер, созданный из русской сексуальной притягательности, клеймящего железа, пыточных комнат... Вам стоит пройти милу, чтобы увидеть его», – захлебывался не менее авторитетный *Photoplay* (США). И в рабочих кварталах Берлина «Крылья холопа», к горестному изумлению работников «Союзкиноэкспорта», предпочли «Броненосцу “Потемкин”». Короче говоря: «Фильм о русской истории не мог не получить аплодисментов, поскольку качество его производства соответствовало всем условиям успеха» (*Le Figaro*)<sup>1</sup>.

Как разнообразно сказались в «Крыльях холопа» советские 1920-е!

И в рваном «американском монтаже» Эсфири Шуб.

И в пристрастии эпохи к «ро-

манам с продолжением», которые кто только не писал – от Мариэтты Шагинян до Валентина Катаева. Вот и «Крылья холопа» рядового беллетриста Константина Шильдкрета впервые публиковались в «Рабочей газете» на протяжении чуть ли не полугода.

И в пристрастии к сверхплотной подлинности фактуры, определившей фирменный стиль продукции кинофабрики «Совкино». Режиссер фильма Юрий Тарич, во многом этот студийный стиль сформировавший, по возрасту – ровесник поколения, создавшего раннее русское кино. Тем не менее этот член военной организации РСДРП в 1905-м, а после разгрома революции весьма известный актер провинциальных театров, придя в кинорежиссуру после революции, имеет полное право заявить: «Традиции становятся вверх ногами. Великолепию и оперной пышности – этому штампу всякой исторической постановки – мы противопоставляем подлинный материальный быт эпохи. Мы заставляем вещь, извлеченную из недр музейных хранилищ, жить еще раз подлинной жизнью эпохи, обуславливать движение актера в кадре, определять смысловое значение его работы»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по: Даулет Жанайдаров. «Крылья холопа» (1926): торговый капитал как образ революционного кинематографа // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 2. С. 111.

<sup>2</sup> Тарич Ю. «Капитанская дочка» без анекдота // Советский экран. 1928. № 30.

И вот результат. «Не театраль- ный блеск кафтанов и боярских пиров, а скупые линии зарисовок Мейерберга, сухие и осуждающие страницы Флетчера более родственны этому фильму. Духовное и бытовое убожество жизни XVII века, грязь и кровь, животная сытость и звериная ненависть – атмосфера, в которой живут герои “Крыльев холопа”», – отмечает ленинградская «Красная газета»<sup>3</sup>.

Поэтому внимательный синефил без труда отыщет отзвуки этой забытой картины в целом ряде знаковых лент нашего кино – от «Ивана Грозного» до «Андрея Рублева».

А еще в немалой степени отозвался в фильме с начала 1920-х внедряемый в СССР по инициативе Троцкого культ воздушного флота. Молодежь настойчиво вовлекают в авиацию. Апогея сакрализации этот культ достигнет к концу 1930-х, но и в середине 1920-х он очевиден. В том числе и в кино, где появляются уже к середине 1920-х «На крыльях высь», «Стальные журавли», «Великий перелет» и другие.

Рецензия «Правды» на «Крылья холопа» начинается со слов: «Крестьянские парни, идущие в Академию красного воздушного флота, имеют свою родословную». И далее поминаются лето-

писи, в которых «говорится о летунах холопах, смердах, взлетевших мыслью и механикой в безмоторное время Ивана Грозного, и при царе Алексее Михайловиче, и при Анне Иоанновне. <...> Во время Ивана Грозного холоп Никишка летал в Александровской слободе в присутствии царя и при большом стечении народа. Приговор гласил: “Человек – не птица, крыльев не имать. Аще кто приставит себе аки крылья деревянна, противу естества творит, за сие содружество с нечистой силой отрубить выдумщику голову, тело окоянного, пса смердящего, бросить свиньям на съедение, а выдумку после священные литургии огнем сжечь”»<sup>4</sup>. Старшее поколение, учившееся в школе по учебникам конца 1940-х – начала 1950-х, еще помнит эти сюжеты, призванные доказать приоритет России в области воздухоплавания.

Меж тем позднее выяснилось, что все они – плод вдохновенной мистификации начала XIX века. Автором ее, как и многих других, был титулярный советник Александр Сулакадзев – собиратель древних рукописей и изготовитель их подделок, вдохновенный и бескорыстный. После его смерти вдова пыталась продать собранную мужем библиотеку правительству. Но безуспешно –

<sup>3</sup> Мазинг Б. «Крылья холопа» // Красная газета, вечерний выпуск. Л., 1926. 26 декабря.

<sup>4</sup> Херсонский Х. Крылья холопа // Правда. 1926. 23 ноября.

частью материалы эти пропали, частью оказались у антикваров. В начале следующего, XX столетия рукопись «О воздушном летании в России (с 906 года по Р.Х.)» приобрел у одного из них и издал в 1902 году энтузиаст воздухоплавания Алексей Родных, внесший в нее ряд исправлений. Это издание вдохновило, в свою очередь, Евгения Опочинина, хранителя библиотеки Общества любителей древней письменности, на фантастический рассказ «Бесовский летатель» (1913). Тут и появился холоп художородного боярина Лупатова, а также фраза насчет «крыльев не имать», которая потом стала гулять почти полвека как летописная цитата из указа

грозного Иоанна (вторую часть ее дописал уже Шильдкрет).

И все же традиция, из которой вырастают «Крылья холопа», куда более значимая и близкая нам.

«Я говорю, отчего люди не летают так, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь. Вот так бы разбежалась, подняла руки и полетела».

Или:

Зовет меня взглядом и криком своим

И вымолвить хочет: «Давай улетим!».

Вот и в первом варианте романа у Шильдкрета холоп Никишка мечтает: «Вот ужо придумаю кры-

лья, чтобы куда хочешь лететь. <...> За море, в Неметчину, Фимушка, улетим. Там, сказывают, у басурманов выдумщики больно гоже живут»<sup>5</sup>.

А за три года до «Крыльев холопа», в 1923-м, вышел роман Александра Грина «Блистающий мир» – о человеке, летающем без крыльев. Юрий Олеша вспоминал:

«И вот когда я выразил Грину свое восхищение по поводу того, какая поистине превосходная тема для фантастического романа пришла ему в голову (летающий человек!), он почти оскорбился:

– Как это для фантастического романа? Это символический роман, а не фантастический! Это вовсе не человек летает, это парение духа!»<sup>6</sup>

*Евгений Марголит*

<sup>5</sup> Шильдкрет К. Царский суд. <https://itexts.net/avtor-konstantin-georgievich-shildkret/305627-carskiy-sud-konstantin-shildkret/read/page-14.html>.

<sup>6</sup> Олеша Ю. Писатель-уник /Воспоминания об Александре Грине. Л., 1972. С. 316.



# ГОЛУБОЙ ПОРТРЕТ

СССР, «Мосфильм», 1976 г., цв., 9 ч., 2375 м, 87 мин. РУ 22.П.1977.

**Автор сценария:** Александр Александров

**Режиссер:** Геннадий Шумский

**Оператор:** Дмитрий Коржихин

**Звукооператор:** Р. Собинов

**В ролях:** Дарья Михайлова (Таня), Валерий Савищев (Алеша), Варвара Сошальская (бабушка), Юрий Назаров (отец Алеша), Дмитрий Самодумов (Витя), Виталий Ерихов (Геник) и др.

*Алеша живет с отцом, его мать ушла из семьи несколько лет назад, но Алеша до сих пор нежно хранит ее образ в своей памяти, видя ее сходство с женщиной в голубом платье на старинном портрете. С самого детства мальчик мечтает построить воздушный шар и отправиться на нем в волшебное путешествие. Алеша делится своими планами с новыми друзьями из дачного поселка – девочкой по имени Таня и ее бабушкой. Вместе они начинают создавать воздушный шар. Однако он сгорает. Таня уезжает в город, а ее бабушка решает помочь Алеше осуществить его мечту. Совместными усилиями они делают небольшой воздушный шар из папиросной бумаги, который наконец взмывает в небеса.*

«Голубой портрет» – дебют в игровом кино Геннадия Шумского. Но с миром кинематографа он был связан с детства: его мать – известная киноактриса Людмила Шагалова («Верные друзья», 1954; «Женитьба Балзаминона», 1964), а отец – известный кинооператор Вячеслав Шумский. На студенческой прак-

тике Геннадий работал ассистентом у Сергея Соловьева и Станислава Ростоцкого, так что уже имел небольшой опыт работы на съемочной площадке. Для молодой актрисы Дарьи Михайловой это тоже дебют (в отличие от ее партнера Валерия Савищева она стала профессиональной актрисой), а у Александра Александрова до





этого уже вышли два фильма по его сценариям.

Фильм переносит зрителей в мир детских фантазий и чудес, во времена, когда каждый подросток мечтает о невероятных подвигах, когда каждый день – приключение и абсолютно все возможно. Сама история довольно проста – деревенское лето, мальчик строит воздушный шар в заброшенном сарае, надеясь осуществить свою мечту – подняться на нем в небо. Он знакомится с городской девочкой, немного взбалмошной, но поверившей, что шар полетит, и они начинают строить шар вместе.

У Алеши больной отец, а мать покинула их лет пять назад, как рассказал Алеша своей новой подруге – с каким-то заезжим охотником. А что же такое «Голубой портрет»? Этот портрет Алеша увидел на стене в дачном доме Тани. Он долго его рассматривает – женщина на портрете напоминает ему маму.

Повествование в «Голубом портрете» ведется от лица взрослого рассказчика, который погружает зрителя в свое детство, свои воспоминания. Авторы старались создать на экране атмосферу солнечного лета, хотя на самом деле во время съемок не переставая шли дожди, было довольно холодно (зрители могут заметить, как иногда у ребят идет пар изо рта). Но как только становилось по-летнему ясно, съемочная группа торопилась запечатлеть сочное голубое небо и беззаботно шатающихся дачных мальчишек, которые задирали Алешу и нарочно гоняли его корову.

Алеша строит воздушный шар не ради забавы, он действительно верит, что полетит: «А мне все время улететь хотелось, сколько себя помню». «Скелет» шара собран, но для завершения строительства не хватает только ткани из шелка, ведь для воздушных шаров используют именно его. Таня предлагает «взять» шелко-



вые занавески у своей бабушки. И символично, именно в это время вся деревня ушла смотреть, как в ночном небе летит спутник с Белкой и Стрелкой. Бабушка (актриса Варвара Сошальская) застаёт внучку за хищением занавесок, но не сердится, и, более того, ей самой становится интересно. Осмотрев конструкцию шара, она без сожаления отдает для него свои занавески.

Благодаря усердию ребят строительство шара близится к завершению. Однако неожиданный лесной пожар уничтожает и шар, и сарай. Таня заболевает, родители увозят ее в город. Так вместе с пожаром заканчивается и лето, а с ним и надежда на полет. Тогда бабушка Тани, чтобы поддержать расстроенного подростка, мастерит небольшой воздушный шар

из папиросной бумаги. Вместе с Алешей они запускают его в голубое небо: «Понимаешь, совсем необязательно подниматься на шаре, вполне достаточно его запустить... Если ты не запустишь воздушный шар, ты никогда не полетишь. Ты просто не захочешь полететь».

Хотя фильм «Голубой портрет» о детях, он, несомненно, адресован и взрослым. В нем затронуты темы, универсальные для всех возрастов, такие как дружба, искренность чувств и страсть к приключениям, напоминая о том, что в каждом человеке «живет» детство, и оно всегда готово пробудиться под влиянием вдохновения и ностальгии.

*Ольга Деревянкина*



# ПРИМИТЕ ТЕЛЕГРАММУ В ДОЛГ

СССР, «Беларусьфильм», 1979 г., цв., 8 ч., 2248 м, 83 мин. РУ 16.IV.1979.

**Автор сценария:** Анатолий Усов

**Режиссер:** Леонид Нечаев

**Оператор:** Владимир Калашников

**Художник-постановщик:** Игорь Топилин

**Композитор:** Алексей Рыбников

**В ролях:** Андрей Тихоньчик (Саня Линеv), Татьяна Пельтцер (Пивашиха), Екатерина Васильева (мать Сашеньки), Анастасия Вознесенская (мать Сани), Мария Барабанова (женщина со шкафом), Андрей Мягков (отец Сани), Евгений Евстигнеев (отец Сашеньки), Олег Анофриев (милиционер), Анатолий Рудаков (Николай), Яна Поплавская (Сашенька), Владимир Шелестов (Алиферко) и др.

*Двенадцатилетний деревенский мальчишка Санька мечтает сконструировать реактивный летательный аппарат. Он собирает его в старом заброшенном доте. Однако мальчику не хватает нужных материалов, к тому же он не знает, какое топливо лучше использовать. Саша обращается с этим вопросом к академику Александрову и с нетерпением ждет ответа. Не дождавшись, отправляет телеграмму, повторив свой вопрос. О своем изобретении Саня рассказывает девочке Сашеньке, приехавшей на лето к бабушке. Сашенька в свою очередь рассказывает о доте своим друзьям, местным хулиганам. Те приезжают на мотоциклах к доту, ломают его и поджигают. Саня пытается им помешать, но тут взрывается горячее. Раненый мальчик несколько месяцев проводит в больнице и возвращается только зимой. Дома его ожидает ответное письмо от академика. Приезжает Сашенька, она хочет помириться с Саней, и мальчик прощает ее.*



«И днем и ночью» – так назывался утвержденный сценарий Анатолия Усова, рассказывающий о судьбе смышленного деревенского мальчишки Саньки Линева. Режиссер Леонид Нечаев вспоминал: «В сценарии, предложенном А. Усовым, нас привлек характер главного героя. <...> У него светлый взгляд на жизнь. Он чист душой, доверчив к людям. Но уже в свои 12 лет у него появилось чувство долга по отношению к окружающим и желание быть полезным. Его детские цветные сны – плод фантазии изобретателя и обдумывания своего места в жизни»<sup>1</sup>.

Саня загружен домашними делами – его вечно занятые родители поручают ему следить за младшими братьями-близнецами. Но он все-таки умудряется выкраивать время для любимого дела – в заброшенном доте (его тайной мастерской) собирает летательный аппарат на реактивном топливе. И это для него не просто эксперимент, это мечта, которой он живет, символ его надежд, реализация его стремлений к чему-то большому, чем то, что может дать ему деревенская жизнь.

Но мальчику постоянно не везет – то горючее не годится, то

<sup>1</sup> Нечаев Л. «Примите телеграмму в долг». Режиссерский очерк. Архив Госфильмофонда России. Дело фильма № 3568.



неверно произведен расчет, и испытания заканчиваются сожженной одеждой. И он отправляет телеграмму известному академику Александрову – просит совета, какое топливо лучше использовать.

Главного героя играет ученик 6-го класса Андрей Тихончик. Это была его единственная роль в кино, и за нее он был удостоен приза Министерства культуры Таджикской ССР и Таджикского театрального общества на XIII Всесоюзном кинофестивале в Душанбе в 1980 году. Его подругу по фильму – Сашеньку – сыграла Яна Поплавская, которая уже была известна по роли Красной Шапочки в телевизионном фильме того же Леонида Нечаева («Про Красную Шапочку, 1977) и впоследствии стала актрисой.

В этой яркой истории переплетаются две судьбы – деревенского паренька Сани и городской девочки Сашеньки, приехавшей на лето к бабушке. Он, наивный и добрый, мечтает о полетах, а ей, насмешливой, скептической, интереснее общаться с компанией разбитных парней, лихо катающихся на сверкающих мопедах. Эта встреча двух разных миров и становится центральной темой фильма. Главные персонажи предъявляют совершенно разные требования к жизни. Будущее девочки предопределено, обо всем позаботилась ее мать, а мальчик

упорно хочет всего добиться сам, хотя окружающие подсмеиваются над ним, а то и обижают, как городские парни, с которыми дружит Сашенька.

О своем тайнике Саня поведал только ей, а она подвела – привела к доту городских мальчишек, которые разломали импровизированную мастерскую.

Леонид Нечаев подчеркивал, что в его работах реальность сочетается с фантазиями и приключениями, как это бывает только в детстве. В этом фильме, поэтичном и немного грустном, он объединил безудержную «техническую» фантазию и деревенскую идиллию, неторопливое течение деревенской жизни и бурные, полные драматизма события, непониманию и невнимательности противопоставил доброту, жизненность и энтузиазм.

Фильм заставляет задуматься: «Правильно ли мы живем?» Свои убеждения надо отстаивать, в свою мечту надо верить...

*Ольга Дервянкина*

# ВЗЛЕТ

СССР, «Мосфильм», 1979 г., цв., 14 ч., 2 серии, 1936 м, 138 мин. ВЭ 10.IV.1980.

**Автор сценария:** Олег Осетинский

**Режиссер:** Савва Кулиш

**Оператор:** Владимир Климов

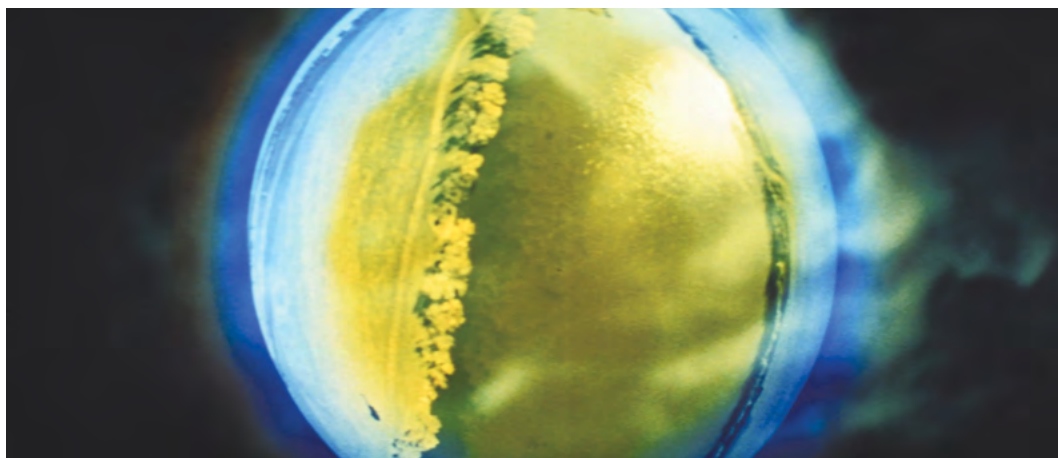
**Художник:** Владимир Аронин

**Композитор:** Олег Каравайчук

**Звукооператор:** Владимир Мазуров

**В ролях:** Евгений Евтушенко (Константин Эдуардович Циолковский), Лариса Кадочникова (Варвара Евграфовна), Альберт Филозов (Сергей Панин), Елена Финогеева (Люба), Кирилл Арбузов (Игнатий Циолковский), Вадим Александров (портной Иван), Георгий Бурков (Кузьма Рокотов) и др.

*1879 год. Талантливый самоучка Константин Эдуардович Циолковский сдает экзамены на звание народного учителя и отправляется в провинциальный город Калугу. С течением времени у него появляется большая семья. Циолковские живут в бедности, так как почти все средства Константина Эдуардовича уходят на покупку приборов для научных экспериментов. Каждую свободную минуту после работы он посвящает научным исследованиям. Ученый считается странным, даже сумасшедшим, в глазах местных жителей – он хочет построить дирижабль и мечтает о возможности полета в космос. Вопреки насмешкам, а также многочисленным отказам от Императорского Русского технического общества, Циолковский продолжает совершенствовать свои модели. На его долю достаются тяжелые испытания – самоубийство сына, арест дочери. Но Циолковский не утрачивает веру в то, что его научные открытия пригодятся человечеству в будущем.*





Название фильма «Взлет», несомненно, метафорично. Это не только отсылка к научным исследованиям Циолковского, но и к внутреннему «взлету» его души.

Картина начинается с хроникальных кадров 1935 года, запечатлевших похороны великого ученого, но основное действие ограничено только событиями, происходящими до революции. Еще при жизни Циолковского были написаны четыре его биографии, авторы фильма взяли за основу ту, которую он написал сам. Фильм знакомит зрителей с вроде бы обыкновенным человеком, прослеживая определенный отрезок его жизни, выделяя главное – веру в достижение своей цели, в осуществление своей мечты покорить космос. Невзирая на насмешки окружающих, на нехватку денег, на непризнание

коллег его идей, он разрабатывал принципы полета, создавая модели своих аппаратов.

В прессе того времени фильм часто называли биографическим, хотя Олег Осетинский и Савва Кулиш стремились не просто рассказать о фактах из биографии Циолковского, но философски осмыслить его жизнь. Режиссер вспоминал, что снимал эту картину так, словно жил рядом с ним: «Для себя я называю это “снимать изнутри”»<sup>1</sup>. Для решения сложнейшей задачи – раскрытия внутреннего мира героя – использовалось сочетание простых бытовых эпизодов из его жизни с параллельно звучащим внутренним монологом-размышлением ученого.

Основной упор авторы картины сделали на актерскую работу и пластическое решение фильма. Для режиссера было

<sup>1</sup> Кулиш С. «Взлет» (Интервью с режиссером). XI Международный кинофестиваль в Москве. М.: Совэкспортфильм. 1979. С. 7.



важно, чтобы роль Константина Эдуардовича исполнил не просто знаменитый актер, а человек одухотворенный и увлеченный своим делом. Приглашение на главную роль поэта Евгения Евтушенко оказалось неожиданно и смело. «Актерская проблема вообще занимает меня, и к своему решению я не то чтобы пришел, а скорее был приведен опытом, – вспоминал режиссер. – В процессе проб на Циолковского я еще раз убедился, что профессиональные навыки порой удерживают даже хороших актеров от подлинного переживания, подменяют его. Циолковский же личность настолько неординарная, что любой штамп казался нестерпимым. Кроме того, масштаб этой личности требовал крупной человеческой фигуры с собственной пластикой ощущение

<sup>2</sup> Там же. С. 6.

<sup>3</sup> Евтушенко Е. Репортаж со съемочной площадки // Советская культура. М., 1978. 4 апреля.

<sup>4</sup> Там же.



одаренность от природы сочетаются с непоколебимой верой в свои идеи. Поэт приложил колоссальные усилия, чтобы передать не только внешний облик, но и внутренний мир ученого. Это была исключительно сложная задача: «Я играю Циолковского с двадцати до шестидесяти лет. Это четыре разных лица, четыре разных грима. Должен сказать, что перевоплощения эти требуют огромного нервного перенапряжения... Приходилось во время съемок делать немало и других непривычных вещей: бросаться в пламя пожара, по полтора часа быть в холодной воде. Пришлось научиться водить мотоцикл»<sup>5</sup>. Но все это не мешало писателю параллельно работать над новым романом «Ягодные места», причем именно погруженность в мир идей Циолковского определила его эпилог.

<sup>5</sup> Евтушенко Е. Я открыл для себя Циолковского // Московский комсомолец. М., 1978. 9 декабря.



В фильме снимался и ряд других непрофессиональных (или неизвестных широкому зрителю) актеров. Например, студентка первого курса ВГИКа, ученица Сергея Бондарчука Елена Финогеева исполнила роль дочери Циолковского Любы. Игнатия Циолковского сыграл актер Центрального детского театра Кирилл Арбузов.

Кулиш по первому образованию – кинооператор, режиссерское отделение ВГИКа он окончил в 1968 году. Возможно, именно операторское видение привело его к решению показывать главного героя в основном крупными планами. Да и сами съемки были внушительными – эпизод с пожаром снимали сразу пятью камерами, придавая событию ошеломляющую реалистичность. Для натурных съемок выбрали живописные берега реки Угры

в окрестностях Калуги, создав атмосферу уединения и покоя, в которой и проходила большая часть жизни Циолковского. Особое внимание уделялось реконструкции архитектурных деталей того времени, что придавало фильму аутентичность.

В 1979 году на XI Московском международном кинофестивале картина была удостоена серебряной медали.

<sup>6</sup> Евтушенко Е. «Взлет» (Интервью с исполнителем главной роли). XI Международный кинофестиваль в Москве. М.: Совэкспортфильм. 1979. С. 9.



В интервью на вопрос, считает ли Евтушенко Циолковского счастливым человеком, он ответил: «Человек, который занимается любимым делом, не может быть несчастлив»<sup>6</sup>.

*Ольга Деревянкина*

# ДЕНЬ ИКАРА

(В АЛЬМАНАХЕ «ПРОБУЖДЕНИЕ»)

СССР, «Центральная киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького», 1966 г., ч/б, 4 ч., 763,2 м, 29 мин. РУ 22.П.1977.

**Автор сценария:** Владимир Голованов

**Режиссер:** Марианна Рошаль

**Оператор:** Виталий Гришин

**Художник:** Н. Сендеров

**Звукооператор:** Д. Боголепов

**Композитор:** Р. (Роман?) Леденев

**В ролях:** Игорь Крюков (Костя), Геннадий Сайфулин (Петр), Володя Зеленин (Щеблыкин), Лена Беспалова (Светлана) и др.

*Шестиклассник Костя прыгает с трамплина и ломает себе ногу. Учитель физики рассказывает его одноклассникам историю об Икаре, и ребята пишут письмо Косте в больницу, в котором подбадривают мальчика.*



290

Режиссер короткой новеллы о подростке Косте Лукьянове Марианна Рошаль росла в творческой «киношной» семье – ее родители режиссеры (Григорий Рошаль и Вера Строева). Сама Марианна в годы войны была ассистентом режиссера у Сергея Эйзенштейна на «Иване Грозном», далее училась у него на курсе. В 1950-е снимала научно-популярные фильмы на студии «Моснаучфильм». В ее фильмографии не так много работ, после этого фильма Марианна Григорьевна занялась литературными переводами, а для сценариста Владимира Голованова он стал дебютом, началом его плодотворной работы в кино (более 60 сценариев к игровым и мультипликационным фильмам).

«День Икара» – это история о подростке, чья завораживающая мечта о космосе и полетах выделяет его среди сверстников. Ко-

стя верит, что мир предоставляет ему бескрайние возможности, что в небе его ждут великие приключения. И это не просто детская мечта, для него, готового преодолевать любые трудности на пути к цели, это стимул к развитию.

Мальчик – человек действия. Он захотел хоть на несколько секунд, но взлететь. И пусть его попытка прыжка на лыжах с крутого трамплина стоила ему сломанной ноги, но он доказал себе, своему брату, девочке Свете, что не боится рисковать, чтобы добиться своей цели.

А учитель физики, приведя в пример мифологического Икара, пытается объяснить школьникам, что важно бережно относиться и к мечтам, и к возможностям человека. За амбициями всегда стоит риск, и это необходимо учитывать.

*Ольга Деревянкина*



291



# ИКАР И МУДРЕЦЫ

СССР, «Союзмультфильм», 1976 г., цв., мульт., рис., 1 ч., 223 м, 9 мин.  
РУ 9.IX.1976.

**Автор сценария и режиссер:** Федор Хитрук

**Оператор:** Михаил Друян

**Художники-постановщики:** Владимир Зуйков, Эдуард Назаров

**Композитор:** Шандор Каллош

**Звукооператор:** Владимир Кутузов.

*Все соседи Икара живут тихо, проводя свой досуг в философских беседах, а он, мечтая о полете, делает себе крылья из перьев и прыгает со скалы – неудачно, и мудрецы изрекают первую прописную истину: «Что можно Юпитеру, того нельзя быку». Икар делает другие крылья, прыгает, падает и снова взбирается на скалу. А мудрецы продолжают изрекать прописные истины. Наконец Икару удается полететь, но возмущение и злоба мудрецов, материализовавшись в черное облако, убивают его. Проходит время, маленький мальчик, найдя перья от крыла погибшего Икара, тоже прыгает со скалы, и ветер подхватывает его.*



Мультипликация – это искусство, которое не всегда стремится к точному воспроизведению реальности, предоставляя художнику уникальную возможность выразить свои идеи и эмоции через вымысел и трансформацию, использовать гиперболы, символы, метафоры и иносказания.

Философская притча об Икаре подана Федором Хитруком предельно просто: перьевого рисунка на белом фоне. И только в ключевой момент, когда Икар взлетает, картинку заполняет яркий цвет. Емкость мультипликационного языка, лаконизм в создании обобщенного образа позволили в девять минут выразить многое. Как говорил сам режиссер: «В мультипликационной притче, да, пожалуй, и в любой другой, все должно быть предельно ясно без дополнительных объяснений, ибо объяснения разрушают стройность картины. Зритель должен только следить за развитием действия. А развитие действия раскрывается через движение характеров»<sup>1</sup>.

Древний миф у Хитрука осмыслен по-новому. Сумасбродный мечтатель Икар у него превратился в упорного изобретателя. Картина заставляет задуматься о том, как важно сохранять веру

в себя и свои мечты, не пасовать перед трудностями, несмотря ни на что.

Режиссер вспоминал: «Сюжет “Икара”, как, впрочем, и сюжет “Острова”, я вынашивал давно. Размышляя над образом Икара, я подумал, что вся “житейская” мудрость накапливается в действиях таких вот чудаков, иначе как бы мы шли к познанию истины? Вот я и решил: Икар не честолюбец, он чудаков, может быть, даже маньяк, целиком захваченный идеей – взлететь в небо. Всем известно: человек не птица, он летать не может, а герою на это наплевать – он верит в мечту, стремится к ней...»<sup>2</sup>

Ольга Деревянкина

<sup>1</sup> Хитрук Ф. Михайлов В. Искусство мультипликации // Комсомольская правда. Вильнюс. 1983. 18 ноября.

<sup>2</sup> Хитрук Ф. Мудрость вымысла. М.: Искусство. 1983. С. 185.



**Куратор программы:**

Андрей Икко, киновед, историк кино, научный сотрудник  
Госфильмофонда России

# 1933 ГОД: ПОСЛЕДНЕЕ ЛЕТО

## «ФАБРИКИ ГРЕЗ»

*Нам не страшен серый волк, серый волк, серый волк...  
Из мультфильма «Три поросенка» (1933 год)*

*Два поколения американцев каждый вечер узнают... что любой, кто нарушил законы – божеские или человеческие, – должен умереть... что самые отчаянные негодяи бессильны перед лицом маленьких детей, священников и молодых невинных девушек; что хотя несправедливость может принести массу неприятностей, справедливость обязательно восторжествует не позже 9-й части; что нет таких проблем отношений труда и капитала, политики, семейной жизни и половых ненормальностей, которые не могли бы быть устранены простой христианской фразой или прекрасным американским девизом.*

*Бен Хект (1954 год)*

1933 год – последнее лето периода голливудского кино, что с немалой долей ностальгии принято называть Золотым веком. Последнее лето, когда воздух был чист и свеж, а цветы вокруг еще не

выглядели искусственными. Этот год – помимо землетрясения в Калифорнии, истерии «большой политики», волнами расходящейся из Европы, избрания Франклина Рузвельта на пост президента –



в кино как будто бы ничего кардинально нового не привнес. Но то, что вскоре последовало, изменило историю не только американского кинематографа, но и расчертило всю историю кино как таковую: «эпоха кодекса», наступившая в 1934 году, сразу превратила предыдущие несколько лет относительно беззаботного существования – с 1927 (с момента появления звука) по 1933 год – в «эпоху до кодекса» (*pre-Code*). Одна эпоха сменила другую, дав истории кино лишь полчаса на передышку.

Строго говоря, обозначение *pre-Code* не вполне верное (а если быть точным, то и вовсе неверное). Предотвращая снижение голливудскими фильмами «моральных стандартов» зрителей, продюсеры киностудий в соответствии с христианской и консервативной идеологией еще в 1922 году создали Американскую ассоциацию кинопродюсеров и кинопрокатчиков (*Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA*) для урегулирования и предотвращения скандалов, связанных с кинозвездами (коих в начале 1920-х было немало), и установления принципов, касающихся содержания фильмов.

Возглавил ассоциацию Уилл Хейс, приобретший в дальнейшем прозвище «Король». Не имея никакого отношения к кинема-

тографу, Хейс – бывший глава президентской кампании, генеральный почтмейстер и пресвитерианский дьякон – в 1924 году составил «формулу» – набор правил, согласно которым следовало создавать кинофильмы. Данный документ распространялся среди студий, но из-за отсутствия стандартизации подхода к кинопроизводству, контроля над ним и из-за обилия различных комиссий, занимающихся проверкой сценариев и отснятого материала, он почти не имел никакого значения, да и смысла: каждая студия продолжала делать то, что делала раньше, а «формула» осталась во многом только лишь формальностью, декоративным документом (своеобразной потемкинской деревней), созданным для отвлечения внимания цензоров различных штатов, мечтающих на протяжении 1920-х ввести федеральную цензуру и привлечь правительство к контролю над выпускаемой кинопродукцией, а также и над всей деятельностью Голливуда, что считался прямым наследником Содомы и Гоморры.

Рекомендации Хейса по производству, как и вся работа его офиса (*Hays Office*), на протяжении 1920-х выглядели для кинематографистов как незначительные палки в колесах, как повод для насмешек (сам Хейс часто изображался в газетах в карикатурном виде). Но в начале 1930-х все

резко изменилось. Если «формула» носила характер скорее символический, желательный, но вовсе необязательный, то созданный вслед за ней «Производственный кодекс» уже стал строгим сводом законов и правил, непременное выполнение которых подразумевалось. Подготовлен он был к 1930 году несколькими католическими священниками и журналистами католических газет (среди них особо стоит выделить Дэниела А. Лорда, Мартина Дж. Куигли) и преподнесен Хейсу, который и мечтать не мог о подобном документе. Хейс был, как он сам вспоминал позднее, в полном восторге от прочитанного и тут же разослал кодекс руководителям всех киностудий.

В отличие от «формулы», содержащей набор весьма расплывчатых правил и советов по созданию кинофильмов, кодекс оказался намного более подробным и внятным, хотя и в нем поначалу существовали не слишком четко артикулированные положения. Не вдаваясь в подробности, стоит отметить, что содержал он не только ряд принципов и ограничений, но и ряд тем, взятых из реальной жизни, которые должны полностью исчезнуть с киноэкрана: прославление / оправдание насилия и преступности, злоупотребление наркотиками и алкоголем, высмеивание религии и правительства, все «извра-

щенные» аспекты сексуальности или наготы, супружеская измена, роды, отношения между людьми разных этнических групп.

Продюсеров студий вынудили принять этот строгий свод законов, однако, как и в случае с «формулой», кодекс до 1934 года кинорежиссеры, сценаристы и сами продюсеры часто обходили стороной или, находя в нем лазейки, «белые пятна» и «серые зоны», протаскивали фильмы мимо цензуры, а иногда и вовсе могли не представлять их на рассмотрение, так как кодекс Хейса вплоть до 1934 года не имел принудительной силы. Изменения, появившиеся в этом роковом году, превратили кодекс в один из самых непреложных документов в истории американского кино: добавленные ужесточения еще детальнее расписывали ограничения, и теперь без следования им фильм не мог бы получить прокатное удостоверение или мог быть бойкотирован кинопрокатчиками. Эти ужесточения, укрепившие полномочия кодекса, были введены в связи с несколькими обстоятельствами: к 1934 году у общественных и католических организаций (к примеру, у Католического легиона приличия и Американского союза трезвенниц женщин-христианок), как и у представителей самой церкви, накопилось столько претензий к голливудской продукции, наполненной аморальным

поведением, непристойностями и подрывными взглядами на американскую действительность, что все это выродилось в частые запреты фильмов, уничтожение их копий в различных штатах (особенно на консервативном Юге), а также привело к привлечению самого Папы Римского, после приезда в США произнесшего перед огромным количеством католиков несколько речей в поддержку введения цензуры кинофильмов.

Подобная деятельность в свою очередь вынудила Хейса, опасавшегося влияния церкви и Легиона приличия на работу его офиса, создать Администрацию производственного кодекса (PCA), главной целью которой был жесткий контроль над всеми этапами создания кинофильмов, начиная с первых разработок сценария и заканчивая финальной монтажной версией. Во главе администрации Хейс поставил Джозефа Бриана – человека, причастного к разным этапам формирования цензурных ограничений, ирландского католика с антисемитскими взглядами и внушительными организаторскими способностями, чья железная хватка превратила киностудии Голливуда в беззащитных исполнителей воли кодекса. Изменения 1934 года, придавшие этому документу более строгий и стройный вид, были вызваны также и тем, что после прихода к власти Франклин Дела-

но Рузвельт и его администрация неоднократно угрожали создать в рамках Национального закона о восстановлении промышленности федеральный совет по контролю над киноиндустрией, тем самым лишив ее независимости и превратив кодекс из документа самоцензуры в цензурный устав государственного уровня.

На создание кодекса, на утверждение и укрепление его власти, как и на саму возможность его функционирования в середине 1930-х, повлиял и ряд чисто внутрикинематографических обстоятельств, среди которых в первую очередь можно выделить два взаимосвязанных и взаимодополняющих процесса: становление студийной системы и развитие системы киножанров. Именно к 1934–1935 годам окончательно сформировалась когорта из восьми главных голливудских кинокомпаний, к этому времени завладевших множеством других студий, существовавших в эпоху немого кино, или доведших их до банкротства. Уже к 1930 году 95 процентов всего американского кинопроизводства было сосредоточено в их руках. При введении ужесточений цензоры опирались на то, что сам контроль оказывается возможен из-за подобной централизации кинопроизводства – надзор над существующими в 1920-е сотнями независимых, небольших сту-

дий выполнять было бы намного тяжелее.

Параллельно с формированием студийной системы проходил не менее важный процесс развития жанров. На протяжении 1910–1920-х жанры кино оставались все еще в зачаточном виде: комедия, драма, исторический и приключенческий фильм, бывшие основными жанрами немого кино, при всей их эволюции к концу 1920-х все же были еще слишком «разношерстными», так как выработанные жанровые правила и законы работали не в полную силу. Абсолютной чистоты, кристаллизации киножанры достигли только с приходом звука, во многом благодаря ему оказалось возможным определить их границы. Звук же, уничтожив или изменив до неузнаваемости несколько жанров немого кино (вроде слэпстика и фарсовой комедии), в свою очередь породил множество новых: хоррор, гангстерский фильм, эксцентрическую комедию и, конечно, мюзикл. К середине 1930-х оформились, приобрели свой нынешний вид и те жанры, которые лишь sporadически возникали на протяжении первой четверти века: вестерн, юридическая, политическая и психологическая драма, триллер и фантастический фильм. И если в начале 1930-х были еще возможны игры со смешением жанров, то к момен-

ту создания отредактированного варианта цензурного кодекса в 1934-м они стали постепенно исчезать – соблюдение ограничений кодекса требовало четких жанровых схем, которые намного лучше и проще поддаются контролю.

Программа «1933 год: последнее лето «Фабрики грёз»» призвана показать то, насколько разнообразным было американское кино начала 1930-х, в период до окончательного введения кодекса Хейса (который правильнее было бы называть кодексом Бриана), по каким путям оно могло бы пойти. Вошли в программу разные по содержанию и по интонации фильмы: политическая сатира «Утиный суп» соседствует с политической драмой «Гавриил над Белым домом»; журналистская черная комедия «Охотник за фотографиями», содержащая черты гангстерского фильма, – со сложной по форме судебной драмой «Грех Норы Моран»; легкая романтическая комедия «План жизни», искрящаяся задорным эротизмом, – с мрачным проторевизионистским вестерном «Резня». Дополняют программу «Песнь песней» и «Королева Кристина» – два фильма Рубена Мамуляна, режиссера-новатора, чей тонкий вкус и интерес к экспериментам повлияли на развитие звукового, а затем и цветного кино. Снялись в этих фильмах две актрисы, два

секс-символа, на долгие годы определившие само понятие женской красоты, – утонченная Грета Гарбо (в «Королеве Кристине») и экстравагантная Марлен Дитрих (в «Песне песней»). Жемчужиной же программы является подборка из десяти анимационных фильмов 1933 года, созданных еще до повальной «диснеевизации» и стандартизации анимации, превративших ее в продукт, предназначенный для детей: включенные в подборку мультфильмы хоть уже и тяготеют к тому, чтобы быть беззаботными и веселыми зарисовками о жизни оживших предметов или животных, но во многих из них стремительное, насыщенное различными гэгами, цитатами и рискованным юмором повествование рассчитано исключительно на взрослую аудиторию, а их неровный, рваный ритм многое может поведать о том, какой почти авангардной изощренностью была наполнена анимация начала 1930-х.

В качестве бонуса к программе также будет показан фильм Тода Браунинга «Уродцы» – вероятно, один из самых причудливых и страшных фильмов не только 1930-х, но и всей истории кино. Безжалостную натуралистичность, страх перед телесностью и предельную нежность по отношению к артистам цирка с физическими недостатками не смог

в дальнейшем воспроизвести ни один из фильмов о жизни циркачей (ни «Аллея кошмаров» Эдмунда Гулдинга, ни его ремейк, ни бесчисленное множество других фильмов и сериалов, которые скорее эксплуатировали подобных актеров).

Вошедшие в программу фильмы, помимо прочего, позволяют увидеть и важную особенность студийной системы: уже к середине 1920-х у большей части студий-мейджоров сложился свой особый, узнаваемый визуальный стиль, а также подход к выбору тем, сюжетов, стилю повествования, но только к началу 1930-х все это окончательно определилось для каждой из студий. Так, к примеру, *MGM*, как самая крупная из них, была также и самой «американской»: на протяжении, по крайней мере, всей первой половины XX века она прославляла ценности среднего класса, а для ее визуального стиля было характерно яркое, ровное освещение и роскошные декорации (в программе имеется два фильма студии, в которых это можно заметить, – «Королева Кристина» и «Гавриил над Белым домом», а также «Уродцы», являющие собой полную противоположность основной продукции студии). *Paramount* же с ее легионом режиссеров, художников и операторов, прошедших обучение на *UFA* и в других европейских ки-

нокомпаниях, считалась самой «европейской» из голливудских студий – именно на *Paramount* работали Штернберг, Любич (его «План жизни» является, пожалуй, главным фильмом всей программы) и в чем-то наследующий им Мамулян. Если для *MGM* были свойственны блеск, сияние и внешний лоск, то для *Paramount* прежде всего характерно свечение – «напоенное грехом» и желанием изображение в мягком фокусе, создающее чувственную и интимную атмосферу. *MGM* предпочитала пышные исторические драмы, романтические фильмы и мюзиклы, *Paramount* – за исключением комедий братьев Маркс – психологические драмы или наполненные насилием и сексом (но с непременным нравоучительным хеппи-эндом) мелодрамы Сесила Блаунт ДеМилля. На студии *Warner Bros.* вскоре после прихода звука (технология которого на этой студии и была разработана) большая часть производства сосредоточилась на сложных социальных драмах, вроде фильма Марвина Лероя «Я – беглый каторжник» или «Резни», суровых гангстерских фильмах и не менее мрачных фильмах о журналистах (таких, как «Охотник за фотографиями»).

Во второй половине 1930-х все это чуть изменится: вместо фильмов о гангстерах получат распространение фильмы о по-

лицейских (хотя будут их играть те же самые актеры), вместо мюзиклов Басби Беркли, насыщенных эротикой и социальным подтекстом, – беззаботные музыкальные комедии Фреда Астера, а вместо соблазнительной платиновой блондинки Джин Харлоу на экране появится (и тут же завоюет всех и вся) белокурая Ширли Темпл. Голливудское кино в «эпоху кодекса», продлившуюся с 1934 по 1968 год, станет более инфантильным, беззубым и веселым, хотя в меньшей степени и более тонким, изящным. Кинематографисты, конечно, ближе к концу 1930-х научатся обходить большое количество ограничений, а Вторая мировая – как бы ужасно это ни прозвучало – благодатно скажется на расширении дозволенных тем и сюжетов (чего только стоит один нуар). Но все же будет это уже совершенно другое кино, лишенное той степени свободы и раскованности, что была у него в годы раннего звука и Великой депрессии, в годы так называемой «эпохи *pre-Code*».

Андрей Икко





# УРОДЦЫ / FREAKS

США, Metro-Goldwyn-Mayer, 1932 г., ч/б, 7 ч. (копия ГФФ –1693 м, 62 мин.), английский язык. ВЭ 20.II.1932.

**Авторы сценария:** Виллис Голдбек, Эл Боасберг, Леон Гордон, Эдгар Аллан Вулф

**Режиссер:** Тод Браунинг

**Оператор:** Мерритт Герштад

**В ролях:** Уоллес Форд (Фросо), Лейла Хайамс (Венера), Ольга Бакланова (Клеопатра), Роско Эйтс (Роско), Генри Виктор (Геркулес), Гарри Эрлс (Ганс), Дэйзи Эрлс (Фрида), Роуз Дайон (мадам Тетраллини); Шлитци, Жозефина-Джозеф, Принц Рандиан и др.

*Гимнастка Клеопатра узнает, что артист из ее цирковой труппы лилипут Ганс унаследовал большое состояние, и решает во что бы то ни стало завладеть его деньгами. Клеопатра соблазняет Ганса, надеясь вскоре сыграть свадьбу, а затем незаметно прикончит новоиспеченного мужа медленно действующим ядом. Заодно с ней и ее любовник, силач Геркулес, который, как и Клеопатра, презирает цирковых уродов. Во время свадебного пиршества уроды вместе с Гансом поднимают кубки и обращаются к Клеопатре: «Одна из нас!» В ответ Клеопатра и Геркулес высмеивают их. Уроды начинают следить за Клеопатрой и раскрывают ее жестокий план. Лилипут спасен, а заговорщиков ждет расплата: Геркулес получает ножевое ранение, Клеопатра же при участии уродов действительно становится одной из них – женщиной-уткой, лишенной человеческого облика.*

В 1931-м, за год до «Уродцев», на экраны вышел фильм Тода Браунинга «Дракула». Один из рекламных слоганов гласил: «Вы вздохнете с облегчением, когда в кинотеатре включат свет». Так продюсеры заигрывали с общественными настроениями, словно бы говоря: насущные проблемы покажутся вам ерундой

в сравнении с тем, что вы увидите на экране. А проблемы эти и вправду были. Великая депрессия, обрушившаяся на страну после биржевого краха 1929 года, неминуемо вызывала общую подавленность, и кино благодарно отзывалось на нее сюжетами, укорененными в социальной фактуре: фильмами о бандитах, бутлегерах, «золотоискательницах» и адюльтере. В это время на экране царили самые разнообразные герои и жанры: процветали не только гангстерские фильмы и залихватские мюзиклы, но и фильмы ужасов. В 1931-м вышли «Доктор Джекилл и мистер Хайд» и «Дракула»,

в 1933 – «Кинг Конг». «Уродцев», вышедших в 1932 году, как правило, ставят в один ряд с перечисленными картинами и называют хоррором, но с ними все сложнее. «Уродцы» отличаются не только от фильмов ужасов, но и вообще от всей продукции того времени, какой бы хулиганской она ни была.

На стыке с «Дракулой» отлично видно, почему «Уродцы» Браунинга никакой не «ужастик», а чуть ли не документальная. Легендарная история о вампире графе Дракуле дана максимально условно: дело не только в костюмах и выборе экзотического актера (Бела Лугоши) на главную роль, но и в общей ви-



зуальной эстетике фильма – недаром его снимает выдающийся оператор-экспрессионист Карл Фройнд, который отлично умеет создавать сложные светотеневые рисунки и погружать зрителя в жуткие вымышленные миры. В «Уродцах», чей каст состоит из реальных людей с физическими отклонениями (никакой бутафории), даже «имена» актеров в самом фильме не изменены. Играл самого себя Шлитци, который родился с микроцефалией и потому остался недоразвитым: с маленькой головой и ростом в 122 см. И Жозефина-Джозеф – наполовину мужчина, наполовину женщина. Принц Рандиан, он же «живой торс» – у принца нет ни рук, ни ног. Все они существуют на самом деле, и в фильме они вовсе не на правах вымысла. Браунинг заигрывает с реальностью и обрушивает на зрителей вовсе не авторскую фантазию – но фантазию природную. И если после «Дракулы» и вправду можно было выйти из тени кинотеатра и выдохнуть, то после «Уродцев» никакого спасения быть не могло: герои настаивали на своем присутствии в том же мире, что и зрители, и мир этот казался еще более враждебным, чем раньше.

«Уродцы» стали настоящим *opus magnum* для Тода Браунинга. Фильм он задумал снять еще в середине 1920-х, а привязанность к цирковому сообществу появи-

лась и вовсе с юности, когда он сам работал в цирке, совершенно очарованный его эстетикой и успевший к 30 годам побывать и клоуном, и акробатом. Правда, тема уродств человеческого тела оказалась экстремальной даже на фоне других хорроров того времени. А главное, даже на фоне прежних работ самого Браунинга. На протяжении 1920-х, фильм за фильмом, Браунинг отвоевывал за своими главными героями право на маргинальность, и помогал ему в этом его постоянный партнер – актер Лон Чейни. У Браунинга Чейни играл мстительных, озлобленных героев, чаще всего с какими-то телесными травмами или аномалиями, и вызывал сочувствие наполовину с отвращением. Еще до сотрудничества с Браунингом за Чейни успело закрепиться прозвище «человека с тысячей лиц», и эта его способность во многом и заинтересовала режиссера. «Дракулу» они тоже хотели делать вместе, но не удалось – в 1930-м Чейни умер. Его смерть, вероятнее всего, и заставила Браунинга обратиться к реальным цирковым «уродцам». Не было больше у него мастера перевоплощений и человека со схожим бэкграундом (Чейни тоже отработал свое в цирке). И вот на экране появились «Уродцы». В бродячем цирке, представленном в фильме, все были на своих местах – гимнастка, силач, клоун

и дюжина диковинных существ, на которых так охотно слетается поглазеть толпа. Сиамские близнецы, бородатая женщина, Шлитци и Рандиан. Вместе они колесили с представлениями и проживали свои жизни. Красота в этих жизнях соседствовала с уродством, искренность – с коварством. Все, как в мире, только в очень ограниченном мире цирковых фургонов и пугающих человеческих существ.

Удивительно даже не то, что фильм вышел, но то, кем он был выпущен – царицей гламура и ведущей студией Голливуда *Metro-Goldwyn-Mayer*. Из всех сту-

дий *MGM* наиболее консервативно относилась к подбору звезд и их соответствию установленным канонам красоты. В начале 1930-х продукция *MGM* продолжала эксплуатировать загадочность и притягательность Гарбо, но находила и новые лица – платиновую блондинку Джин Харлоу или сияющую, с мягкими линиями и опущенными веками Мирну Лой. Браунинг же решил не просто показать обратную сторону красоты, но низвести роль красавицы до главного антагониста, настоящей злодейки. В «Уродцах» и вправду изначально задумывалось снять и Харлоу (в роли



Венеры), и Лой (как раз в роли Клеопатры), но Лой была занята на другом проекте, и пригласили менее известную Ольгу Бакланову, которая была блондинкой, потому и без златовласой Харлоу обошлось. Фильм в прокате шел плохо, во многих штатах его запретили, равно как и в Великобритании, а если и показывали, то сокращенную версию: от стандартных полутора часов осталось всего 67 минут. И все же Браунинг успел взволновать публику. Чего только стоили те статьи, в которых под вопрос ставилась необходимость внешней красоты и которые призывали обратить внимание на внутренний мир и интеллект человека, как бы он ни выглядел. И ведь публиковались эти тексты в журналах (*Motion Picture*, *Movie Mirror*), страницы которых пестрели рекламой таблеток для похудения, упражнений и мазей для увеличения груди, косметических средств и всевозможных товаров, которые могли бы приблизить своих читательниц к воображаемому сонму небожителей.

Был у «Уродцев» и отложенный эффект: когда в 1961-м фильм вновь показали в кинотеатрах, он вмиг приобрел статус культовой картины и заставил общество вновь задаться вопросами поведенческих и телесных девиаций и норм. «Уродцы» определили самые известные из фотогра-

фий Дианы Арбус: в 1950-е Арбус фотографировала для модного журнала *Vogue*, но в 1960-е радикально изменила характер своих работ и начала фиксировать аномалии человеческой внешности. В этих снимках она транслировала мысль о том, что норма – репрессивная категория. Норма превращает калек в изгоев, и общество старается их не замечать. И вот Браунинг, а вслед за ним и Арбус, возвращают этим изгоем видимость. В 1980-м под влиянием «Уродцев» Дэвид Линч снимает «Человека-слона», но и его фильм, и работы Арбус – все еще исключения. Телесные изъяны и по сей день остаются темой нежелательной, особенно в кино. Но фильм Браунинга не стареет.

Возмутительно честный, что в 1932-м, что в 2023-м, он заставляет зрителя решать самостоятельно: ужаснуло его то, что он увидел, или нет.

Ирина Марголина



# ГАВРИИЛ НАД БЕЛЫМ ДОМОМ / GABRIEL OVER THE WHITE HOUSE

США, Metro-Goldwyn Mayer, 1933 г., ч/б, 10 ч., 2784,7 м (копия ГФФ – 2570,4 м, 95 мин.), английский язык. ВЭ 31.III.1933.

**Автор сценария:** Кэри Уилсон

**Режиссер:** Грегори Ла Кава

**Оператор:** Берт Гленнон

**Художник:** Седрик Гиббонс

**Композитор:** Уильям Экст

**В ролях:** Уолтер Хьюстон (Джадсон («Джадд») Хаммонд, президент США), Карен Морли (Пендола («Пенди») Моллой, любовница Хаммонда), Франшо Тоун (Харли «Бик» Бикман, секретарь), Артур Байрон (Джаспер Брукс, государственный секретарь), Дики Мур (Джимми, племянник Хаммонда), С. Генри Гордон (Ник Даймонд, рэкетир), Дэвид Ландау (Джон Бронсон, глава забастовщиков), Оскар Апфель (немецкий делегат), Миша Ауэр (мистер Тисон, журналист), Аким Тамирофф (делегат), Роберт Эмметт О'Коннор (инспектор полиции), Клер Дю Бри (медсестра) и др.

*По мотивам романа Томаса Фредерика Твида «Райнхард: мелодрама 1930-х».*

*Джадсон Хаммонд – добродушный, но коррумпированный политик, недавно ставший президентом США. Довольный тем, что проживет следующие четыре года, придерживаясь принципа невмешательства и оставив проблемы Великой депрессии местным властям, Хаммонд не слишком заботится о выстраивании*



*своей политической карьеры. Но попав в автомобильную катастрофу, он теряет сознание, а приходит в себя другим человеком: из циничного политика, не собирающегося выполнять предвыборные обещания, он превращается в страстного лидера, решившего преобразовать Америку, вывести ее из Депрессии и принести мир всей Земле. Виною такому помешательству – божественный глас, услышанный им во время комы. Повинуясь ему, Хаммонд отменяет сухой закон, увольняет министров, объявляет о временном закрытии Конгресса, а затем демонстрирует представителям различных стран уничтожение флота во имя всеобщего разоружения. Но неожиданно он вновь впадает в кому и спустя время возвращается к жизни «прежним» – беспечным и равнодушным к проблемам своих избирателей. Это преобразование вызывает неприятие у окружающих его людей. Вскоре Хаммонд умирает. В стране объявляют траур.*

«Предвыборная борьба была крепкой, чего не скажешь об этом пунше», – поздравляет новоизбранного президента Джада Хаммонда (Уолтер Хьюстон) один из его многочисленных однопартийцев. Какая именно эта партия – республиканская или демократическая, – зрителю тактично не сообщают, но это будто бы и не важно: все равно перед нами политик без убеждений, успешный конформист, умеющий проносить пустопорожние речи с уверенным видом и сохранять лукавую улыбку при любой ситуации. Даже когда один из журналистов (Миша Ауэр) на первой президентской пресс-конференции вместо вопроса зачитывает проникновенный спич о голоде в стране, тотальной безработице и разгуле преступности, Хаммонд, не меняя выражения лица, тарбанит в ответ казенные об-

щие фразы про важность единства, величие нации и военные победы отцов-основателей. И на всякий случай через молодого пресс-секретаря Бикмана (Франшо Тоун) напоминает, что цитировать его напрямую запрещено.

Скоро, впрочем, всем будет не до придинок к словам – президент в коме! Из-за автокатастрофы, виновником которой был он сам. Но не пройдет и пары недель, как Хаммонд вернется к работе. Но тот ли это Хаммонд, которого только что избрали? «Изможденное серое привидение с взглядом, пронзающим тебя насквозь», – говорит сотрудник администрации, увидевший «обновленного» президента.

Что же изменилось? Решительно все. Речи его страстны, взгляд ясен, дежурная улыбка сошла на нет. Этот президент теперь точно знает, как спасти страну и в ка-

кую сторону надо всем двигаться. Во-первых, надо покончить с безработицей и организовать «рабочие войска», в которых нуждающийся получает трудовое место согласно его специализации, но в производстве, не предполагая прибыли, всю оплату берет на себя не частный сектор, а государство. Во-вторых, надо отменить 18-ю поправку Конституции – «зловещую клоаку», по определению Хаммонда, больше известную как «Сухой закон». А чтобы разобраться с мафией и бутлегерами, надо бороться с криминальным элементом со всей суровостью закона. В-третьих, необходимо созвать лидеров мировых держав и убедить их провести полное разоружение.

Но с чем связана такая разительная идеологическая перемена? С духом Авраама Линкольна, чье перо, которым тот подписал Прокламацию об освобождении рабов, стоит на столе президента, или с божественным голосом? Возможно, и то и другое, но более четкий ответ дает пресс-секретарь Бикман: «Его словно посетил Архангел Гавриил», считающийся, по библейским текстам, «ангелом-хранителем и заступником избранного народа».

Такая комедия, перерастающая в социальный памфлет, а затем и в проповедь, могла быть придумана и воплощена в жизнь только в такой исторический мо-

мент. Великая депрессия на самом своем пике, и ситуация в стране накалена настолько, что итальянский диктатор Бенито Муссолини считается по результатам газетных опросов самым популярным политиком. Франклин Делано Рузвельт, своим «новым курсом», жесткой авторитарной рукой и социалистическими, по сути, экономическими реформами сумевший вывести страну из тяжелейшего кризиса, еще не пришел к власти. Кроме того, еще не повсеместно введен кодекс Хейса, из-за которого у фильма уже год спустя возникли бы проблемы с прокатом: благо тут есть «допустимые, но не рекомендованные к показу» сцены «мятежей и восстаний», «поджогов», «применения огнестрельного оружия», намек на внебрачную половую связь президента с его секретаршей и – главный и самый загадочный пункт – «изображение международных отношений».

В титрах указано, что фильм снят «по мотивам одноименного романа безымянного автора», но это не совсем правда. Роман Томаса Фредерика Твида, изданный сначала в Англии под названием «Райнхард: мелодрама 1930-х», а затем в США как «Гавриил над Белым домом», вышел в 1933 году. Критики называли роман образцом «футуристического фэнтези». Его автор был человеком с удивительной биографией:

герой Первой мировой войны, в 26 лет ставший самым молодым подполковником в британской армии, а по окончании боевых действий (и до самой смерти от инсульта в 1940-м) работавший советником у Дэвида Ллойда Джорджа – премьер-министра Великобритании в период с 1916 по 1922 год, лидера либеральной партии, одного из подписантов Версальского договора, убежденного антикоммуниста и ближайшего друга Уинстона Черчилля. Твид разделял политические взгляды Джорджа и не только их: втайне от босса он крутил роман с Фрэнсис Стивенсон, его секретаршей и любовницей (и, как Стивенсон позднее призналась в своих мемуарах, она родила от Твида ребенка, отцом которого прежде считался Ллойд Джордж). Эта линия нашла свое воплощение и в романе, и в фильме: молодой пресс-секретарь Бикман влюбляет в себя президентскую секретаршу Пенди Моллой (Карен Морли), у которой есть ребенок неизвестного происхождения, его Хаммонд называет «племянником», но общается как с сыном.

Не менее запутанные перипетии были связаны и с продюсерами ленты. Медиамагнат Уильям Рэндольф Херст купил права на экранизацию романа Твида сразу после его выхода в свет, увидев в ней послание к Франклину Рузвельту, президентскую кампанию которого финансировал

в том числе и Херст. *Metro-Goldwyn-Mayer* взялась за производство картины, несмотря на то, что ее директор Луис Б. Майер был убежденным республиканцем – следовательно, «болел» за прямо противоположного кандидата – Герберта Гувера, собирающегося баллотироваться на второй срок. Во время съемок и после первых просмотров снятого фильма между Херстом, Майером и продюсером Ирвингом Тальбергом не раз возникали разногласия по поводу политической ориентации фильма. По результатам всех споров прошли «незначительные» пере съемки и перемонтаж – из прокатной версии фильма исчезли 17 минут хронометража. В итоге картина вышла в прокат не во время предвыборной гонки, а уже к инаугурации Рузвельта.

Эта лента представляла бы исключительно исторический интерес, если бы не режиссер Грегори Ла Кава – один из лучших голливудских комедиографов 1930-х, в дальнейшем поставивший «Моего слугу Годфри» (1936) и «Дверь на сцену» (1937). В «Гаврииле над Белым домом» все «сочится» двусмысленностью. Чего только стоит сцена первой поездки Хаммонда-президента по городу (да, этот президент водит машину сам), она выглядит, особенно если отключить звук, как сцена погони за гангстером: мужчина в широкополой шляпе,

с безумным взглядом и азартной улыбкой несется по дороге, а за ним едва поспевает кортеж сопровождения и следующие за ним газетчики. Пытаясь, забавы ради, оторваться от «преследования», он пробивает машину ограждение. Или же момент собственно встречи с божественным: безо всякого закадрового голоса или показа непосредственно ангела в кадре мы понимаем, что происходит с героем, за счет смены освещения: статичный студийный свет внезапно становится насыщенным, наполненным полутонами – филигранная работа оператора-постановщика Берта Гленнона, прежде работавшего с Джозефом фон Штернбергом над «Белокурой Венерой» и «Последним приказом», а после ставшего посто-

янным оператором черно-белых фильмов Джона Форда.

Сыгравший главную роль Уолтер Хьюстон (знакомый отечественному зрителю по одной из главных ролей в фильме своего сына Джона Хьюстона «Сокровища Сьерра-Мадре», 1947) до этого играл президента Линкольна в «Аврааме Линкольне» (1930) Дэвида Уорка Гриффита, и роль Хаммонда на этом фоне выглядит остроумной самопародией. В этом удивительном фильме – одновременно утопии и антиутопии – Хьюстон, кажущийся легким даже в моменты самых патетических речей, воплотил один из самых интересных образов (вымышленных) американских лидеров.

Павел Пугачев





# ОХОТНИК ЗА ФОТОГРАФИЯМИ / PICTURE SNATCHER

США, Warner Bros., 1933 г., ч/б, 8 ч., 2072,7 м, 76 мин., английский язык. ВЭ 06.V.1933.

**Авторы сценария:** Дэниэл Ахерн, Бен Марксон, Уильям Кили

**Режиссер:** Ллойд Бэйкон

**Оператор:** Сол Полито

**Художник:** Роберт М. Хаас

**В ролях:** Джеймс Кэгни (Дэнни Кин, «охотник за фотографиями»), Ральф Беллами (Эл МакЛейн, редактор), Патриция Эллис (Патриция), Элис Уайт (Эллисон), Ральф Харольд (Джерри), Роберт Эмметт О'Коннор (лейтенант Нолан), Роберт Бэррат (Гроувер), Дж. Пэт Коллинз (Хэннесси), Артур Уинтон (Джон), Том Уилсон (Лео), Дик Эллиотт (главный редактор), Стерлинг Холлоуэй (студент-журналист) и др.

*Выйдя из тюрьмы, Дэнни Кин шокирует банду, которую он возглавляет, своим желанием встать на праведный путь честного законопослушного гражданина. всю жизнь он мечтал о работе газетного репортера и теперь хочет устроиться в штат газеты Graphic News. Редактор газеты Эл МакЛейн не слишком жаждет брать пришедшего с улицы бывшего гангстера, но Дэнни хитростью добывает личное фото пожарного Хэннесси, о котором готовится большой репортаж, и тут же получает работу штатного фотографа. Вскоре в Синг-Синге должна состояться казнь одной преступницы, но никого из Graphic News на казнь не приглашают. Тогда Дэнни подкарауливает в баре репортера крупной газеты*

*и крадет у него приглашение на казнь. Кин тайком пронесит фотоаппарат, с помощью которого делает несколько снимков женщины на электрическом стуле. Снимки становятся значимым событием в мире журналистики, Дэнни получает вознаграждение, но сразу же отправляется на следующее «дело»: собирается заснять своего знакомого гангстера Джерри, только что убившего нескольких полицейских. Во время перестрелки Дэнни удается сделать снимок умирающего Джерри – снимок, обещающий стать очередной сенсацией.*

Кинематографисты и журналисты – давние антагонисты. От «Первой полосы» до «Туза в рукаве», от «Сладкого запаха успеха» до «Стрингера» – в большинстве фильмов о журналистах (репортерах, корреспондентах, новостных кинохроникерах) они изображаются циничными, порочными и жестокими. Воплощениями не то злых сил, управляющими Вселенной, не то креатурами самого Люцифера. Отвратительные, наглые, злые – журналисты в этих фильмах оказываются частью мира разврата, наркотиков и алкоголя. Мира, населенного коррумпированными политиками, жадными бизнесменами, продажными легавыми и хищными гангстерами, уровень беспринципности которых лишь немногим выше, чем у окружающих их «законопослушных» граждан. От гангстеров недалеко ушли и журналисты: их методы получения сенсационных новостей мало чем отличаются от рэкета и шантажа, а безостановочные колкости и наполненные грубым юмо-

ром и ядом диалоги так и хочется сравнить с пулеметными очередями. (Ну вот, уже и сравнил.) Подобное изображение могло бы показаться своеобразной мезью людей кино четвертой власти – мезью за скандальные статьи о жизни звезд, за несправедливую критику фильмов, за все, что угодно другое (причин и поводов тут и впрямь хоть отбавляй). Если бы не одно «но»: сценарии большинства картин, повествующих о злоключениях журналистов, писали сами же журналисты.

В эру немого кино обитатели редакций газет редко становились главными героями голливудских фильмов. Существова, как правило, на заднем плане, они изредка способствовали развитию сюжета и по большей части лишь комментировали действие, не становясь его участниками. Ситуация стала меняться к концу 1920-х: если раньше журналисты появлялись или в виде стаи охотников за сенсациями («Элла Синдерс», 1926; «Топ, топ, топ», 1926), или выступали во второ-

степенных ролях друзей и знакомых героев (как, скажем, в «Разбитых сердцах Бродвея», 1923; «Богеме», 1926), или просто мелькали где-то в массовке, то к концу десятилетия появляется ряд фильмов, частично или полностью посвященных тяготам этой профессии, судьбам персонажей, ее избравших. Один за другим в период с 1927 по 1929 год выходят «Мужчина, женщина и грех» (1927), «Последний специальный выпуск» (1927), «Почувствуй мой пульс» (1928) и главная картина всего десятилетия о журналистах – «Власть прессы» (1928). (К списку можно при желании добавить также «Кинооператора» (1928), где Бастер Китон играет кинохроникера, безуспешно пытающегося заснять различные городские события.) В этих и нескольких других фильмах данного периода журналисты, оказавшись в центре повествования, превратились в бескорыстных поборников морали, современных рыцарей без страха и упрека. Но вскоре все резко изменилось. Героями эпохи (если не главными, то одними из) журналисты стали спустя буквально пару лет, в начале 1930-х, но были это уже совершенно другие герои. Вместо поисков истины – маниакальная добыча новостей всеми способами (законными и нет), вместо служения обществу – жажда сделать себе имя на бедах простых людей.

Причиной такой трансформации образа стали два взаимодополняющих события: приход в кино звука и «Черный четверг».

Когда в 1927 году братья Уорнеры – а за ними и весь Голливуд – решили сделать ставку на звук, то возникли некоторые сложности. Пока кино не умело говорить, сценаристам было достаточно прописывать в сценарии лишь последовательность эпизодов, не слишком подробно описывая декорации и обстановку действия. Многие в кино 1900–1920-х создавались по наитию, зависело от обстоятельств, в которых проходили съемки, и от импровизации актеров. Существующий в ту пору так называемый «железный сценарий» («номерной сценарий» с сухим указанием порядка кадров) применялся повсеместно, однако до появления звука в кинематографе еще существовало пространство свободы, некоей раскованности. Сама возможность изменять титры (для написания которых, кстати, часто приглашались журналисты и писатели) подразумевала достаточно большой простор для творчества, для изменения на стадии постпродакшена отснятого материала. Хотя это в свою очередь и делало фильм уязвимым перед цензурой и перемонтажом, но ясно говорило и об универсальности немого кино, и о его способности передавать смысл не столько словами,



сколько символами и образами. С возникновением же звука стало понятно, что слово теперь будет довлеть над изображением, что оно подчинит себе и изменит до неузнаваемости все накопленные десятилетиями богатства киноязыка.

Для создания по сути нового языка кино в Голливуд в конце 1920-х была приглашена многочисленная плеяда бродвейских драматургов, а затем и журналистов самых разных мастей и разного калибра. Мастера слова, акулы пера – все они оказались в итоге той основой, на которой вырос классический Голливуд. Так, к примеру, уже к 1929 году – году окончательного решения вопроса перехода от немного кино к звуковому – штат драматургов в ту пору еще небольшой студии *Columbia* состоял сплошь из журналистов, а на другие студии пришлось работать несколько десятков бывших обозревателей, репортеров и иных представителей четвертой колонны (среди них можно выделить Германа Манкевича, Бена Хекта, Чарльза МакАртура, Джина Фаулера, Аделу Роджерс Сент-Джонс, Джо Сверлинга). В надежде продюсеров на то, что журналисты смогут штамповать остроумную прозу со скоростью статей для ежедневных таблоидов, была некоторая логика, но скорее всего они не подозревали, к чему это может привести.

В том же 1929 году на экраны подряд выходит сразу несколько звуковых фильмов о журналистах: «Сенсация», «В заголовках», «Джентльмены прессы», «Копия» и пр., а во множестве фильмов этого года – судебных драмах, детективах, мелодрамах, производственных фильмах о закулисных театров и водевилей – действие не может обходиться теперь без хроникеров, фотографов скандальных журналов и прочих газетчиков, без их нескончаемых невообразимых по скорости диалогов, постоянных криков в трубки телефонов, щелканья машинок «Ундервуд» и бешеной, неистовой энергии существования. Но повальная мода на изображение журналистов в кино и на фильмы о них возникает спустя два года – в 1931-м – благодаря «Первой полосе» Льюиса Майлстоуна.

Именно этот фильм по праву считается родоначальником своеобразного жанра, по-разному именуемого как «фильмы о газетах» (*newspaper films*) или как «журналистские фильмы» (*journalism film*). «Первая полоса» является экранизацией известной бродвейской пьесы, написанной двумя видными репортерами Беном Хектом и Чарльзом МакАртуром. Как в пьесе, так и в ее киноверсии рассказывается о журналистах, разоблачающих ошибку суда (невинного человека собираются казнить) и заговор политиков,

которые хотят использовать эту ошибку во благо своей карьеры. Фильм Майлстоуна, вобрав в себя все элементы предыдущих опытов изображения журналистов, стал квинтэссенцией представления зрителей о газетном мире и представления журналистов о самих себе. Наполненный черным юмором, высмеивающий все и вся (судебную систему, политику и акул пера) фильм оказался одним из самых важных и влиятельных отражений в кино Великой депрессии. Журналисты и раньше не раз представляли на экране одновременно в роли детектива и священника-исповедника, но нигде еще их образ не был наполнен такой горечью, тоской, цинизмом и вместе с тем неумной жаждой жизни, как в этом фильме (что во многом было созвучно эпохе потрясений, отчаяния и новых надежд).

Вслед за «Первой полосой» последовал целый шквал картин о журналистах: «Пять последних звезд» (1931), «Скандальная хроника» (1931), «Благословенное событие» (1932), «Последний выпуск» (1932), «Любовь – это рэкет» (1932), «Честь прессы» (1932). *Et cetera, et cetera.*

«Охотник за фотографиями» (1933) Ллойда Бэйкона вышел уже почти на излете внезапной, быстрой и яростной волны «журналистских фильмов» – безжалостных и язвительных портре-

тов Депрессии. Ко времени его выхода началась активная борьба офиса Хейса и рачителей общественной морали против гангстеризма, захлестнувшего экран (за пару лет (1931–1932) о гангстерах вышло 25 фильмов), а заодно и против фильмов о четвертой власти. С последними, правда, пытались разобраться и сами газетчики: если в «Первой полосе» репортеры выглядели циничными, грубыми, но хотя бы отчасти положительными героями, то в последующих фильмах они казались еще одной разновидностью гангстеров, вместо пистолетов держащих в руках не менее опасное оружие в виде ручки или карандаша. Предстающие, как правило, в пьяном виде, нечестными путями добывающие новости, они подчиняли себе окружающий мир, превращая невинных граждан в себе подобных.

«Пять последних звезд», в котором семейную пару доводит до самоубийства охочий до сенсаций редактор желтой газеты, вызвал бурю критики в среде журналистов, а издатель Уильям Рэндольф Херст подал в суд, увидев в фильме аллюзии на себя. «Охотник за фотографиями» во многом кажется завершающим этапом этого короткого взлета картин о журналистах: главный герой здесь (в исполнении Джеймса Кэгни) постоянно лавирует между обществом гангстеров и офисом

скандального таблоида, его повадки вора и грабителя оказываются явной находкой для журналистики, заодно с его умением молниеносно реагировать на ситуацию и использовать ее себе на пользу. Как и «Первая полоса», фильм основан на фрагментах из биографии Бена Хекта – криминального репортера, ставшего в 1930-х одним из самых видных киносценаристов. Но центральный сюжет о фотографe, тайно заснявшем преступника на электрическом стуле, взят из новостной хроники – 12 января 1928 года в Синг-Синге прошла казнь обвиненной в убийстве мужа Рут Снайдер, а на следующий день в *New York Daily News* была опубликована фотография этого события, сделанная репортером Томом Ховардом втихаря от охранников тюрьмы. «Охотник...» вбирает в себя сразу несколько известных в то время реальных случаев (эпизод с пожарным, например, взят из журналистской практики Хекта), но значительная часть фильма оказывается посвящена работе редакции газеты – ее безостановочному производству новостей, хлестким диалогам персонажей, происходящим на фоне типографских станков или столов, заставленных печатными машинками, издающими жуткий и ни с чем не сравнимый грохот. За час с небольшим фильм успевает создать

очередной нелюбимый образ газетного мира, наполненный агрессией, бесстыдством, сентиментальностью и озорством, но, в отличие от многих других «журналистских фильмов» тех лет, здесь все герои хоть, по сути, и являются грубыми и почти дикими порождениями городских улиц, но не восхищаются ими и их трудом невозможно. Чего только стоит наполненная горькой иронией главная, пожалуй, реплика героя Кэгни о том, что какой бы ни была газета, сколько бы сил в нее ни вкладывали сегодня, завтра для нее, как и для любой из газет, предназначена одна и та же участь – в нее заворачивают селедку.

Для Ллойда Бэйкона – режиссера «Охотника за фотографиями» – это не первый фильм о журналистах. За год до «Охотника...» он снимает позабытый ныне, к сожалению, детектив «Знаменитое дело Фергюсона», в котором рассказывается мрачная и достаточно зловещая история о группе репортеров, приехавших в небольшой город, дабы устроить из убийства местного богача сенсацию. Вклиниваясь в расследование, они буквально заставляют прокурора посадить в тюрьму невиновных людей, жена одного из них, не выдержав психологического давления со стороны репортеров, умирает во время родов. По вине этой стаи

репортеров, из-за их безразличия к судьбам окружающих страдают и другие жители маленького городка. По сравнению со столь гнетущим фильмом «Охотник...» кажется почти комедией, но и он наполнен убийствами, скандальными происшествиями и пороком (взять хоть героиню Элис Уайт, обладающую почти агрессивной сексуальностью). Как и во многих других своих фильмах Бэйкон – известный прежде всего по мюзиклам, судебным, тюремным и военным драмам – искусно совмещает элементы разных жанров: комедия, трагедия, мелодрама, детектив, гангстерский и тюремный фильм – все здесь находит свое не слишком строго очерченное место, все умело вплетается в ткань произведения благодаря самой профессии главных героев, а также благодаря невероятной по нынешним меркам скорости, с которой фильм несется к концу, не сбавляя темпа.

Снят был «Охотник за фотографиями» всего за 15 дней, что для Бэйкона, выпускавшего по 5-6 фильмов в год, было нормой, но для актеров и членов съемочной группы оказалось тем еще испытанием. По выходу в свет он не пользовался таким же успехом, как «Первая полоса» или «Пять последних звезд», но со временем стал не менее важным, чем они, фильмом о мире журналистики. Сейчас «Охотник...» известен,

прежде всего, благодаря участию в нем Джеймса Кэгни, создавшего, возможно, один из самых противоречивых образов газетчика. Кэгни играет отродье эпохи, чертика из табакерки под названием «Великая депрессия». Его герой – гангстер Дэнни Кин – это юркий плут с клокочущей кровью, неугомонный и неусидчивый проныра с повадками не то паяца, не то маляка. Порой его упорство и настойчивость в действиях, влекущих его по пути к славе, не могут не вызывать восторга, а порой те же действия вызывают только неподдельный первобытный страх. За счет органики Кэгни, прославившегося ролью другого гангстера во «Враге общества», главный герой в «Охотнике...» – это причудливый симбиоз компанейского парня, весельчака, заступающегося за друга, любимого девушками и гротескного чудовища, бездушного папарацци, способного предать или подставить под пули кого угодно ради удачного снимка. По-своему обаятельная, задорная улыбка и неиссякаемая энергия этого персонажа заразительна, но не дай вам бог увидеть, как улыбка сходит с его лица.

Андрей Икко



# ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ / THE SONG OF SONGS

США, Paramount Pictures, 1933 г., ч/б, 10 ч., 2574 м (копия ГФФ – 2423 м, 89 мин.), английский язык. ВЭ 11.VIII.1933.

**Авторы сценария:** Лео Бирински, Сэмюэл Хоффенстайн

**Режиссер:** Рубен Мамулян

**Оператор:** Виктор Милнер

**Художник:** Ханс Драйер

**Композиторы:** Карл Гайош, Херман Хэнд, Бернхард Каун, Милан Родер

**В ролях:** Марлен Дитрих (Лили Чепанек), Брайан Ахерн (Ричард Вальдов, скульптор), Лайонел Этюилл (фон Мерцбах, барон), Элисон Скипуорт (миссис Расмуссен), Харди Олбрайт (Уолтер фон Прелл) и др.

*По одноименному роману Германа Зудермана.*

*Молодая и наивная Лили Чепанек после смерти отца переезжает из родной деревни в Берлин, где живет у властной тетки. Скульптор Ричард Вальдов, случайно встретив Лили, поражен совершенством ее телесных форм и просит ее позировать ему; Лили соглашается, она позирует обнаженной и вскоре влюбляется в Ричарда. Однако скульптор чурается чувственных привязанностей и, хоть сам тоже увлечен девушкой, избегает решительного объяснения. Когда его клиент барон фон Мерцбах, увидев готовую скульптуру, поражен совершенством форм натурщицы и просит познакомить его с девушкой, Ричард с готовностью «уступает» Лили барону, подстраивая их встречу. Вскоре Лили выходит замуж за барона. Она начинает вести светскую жизнь, обрастает знакомствами, учится танцам, французскому, верховой езде и пьяным дебошам. Однажды Лили встречается Ричарда. Узнав о заключенной между ним и бароном сделке, она решает отомстить своему бывшему возлюбленному и притворяется, что у нее роман с Уолтером фон*

*Преллом, служащим в замке барона. В доме Уолтера вспыхивает пожар, слуги видят ее в компании юноши и доносят об этом барону. Лили сбегает из замка и вскоре от безденежья вынуждена продавать свою любовь в дешевых кабаках. Ричард разыскивает ее и вновь приглашает в свою студию. Вернувшись туда, Лили развивает злосчастную скульптуру, напомнившую ей о былой невинности и молодости.*

Герман Зудерман был чрезвычайно популярен на рубеже веков; ко времени съемок фильма, однако, его объемное литературное наследие числится уже чистой «литературщиной». Даже в 1920-е, чтобы осилить фирменные зудермановские обороты (вроде «две жизни разбивались одна о другую, испепелившись вместе, чтобы принести жертву молоху добра» или «зрелая женщина с роскошной плавностью форм и с текучей игрой света на мягко выстланной мускулатуре»), кинематографу требовалась либо Пола Негри, как в предыдущей экранизации «Песни песней» («Лили из пыли» (1924) – получилась или нет, неизвестно, фильм утрачен), либо вовсе Мурнау, который своим гением даже Зудермана смог претворить в «Восход солнца». В конце 1930-х за автора пьесы «Родина» (*Heimat*) ожидаемо возьмутся киномастера Третьего рейха, которые на такого рода мелодраму были профессионально падки, к 1940-м же экранизации зудермановых страстей станут исключительным достоянием кинорепертуара Мексики,

Аргентины или вовсе Чили. Если и есть в Голливуде начала 1930-х режиссер, которому Зудерман мог бы быть органичен, то это Джозеф фон Штернберг – с его барочно-трагедийным миром болезненных кукол, пылких, извращенных и хрупких, роль которых вот уже пять фильмов кряду идеально исполняла Марлен Дитрих. Но «Песнь песней» ставит как раз не он.

О том, почему или хотя бы кто решил прервать победную серию тандема «Штернберг – Дитрих», не могут договориться уже современники, не смогут и историки. Слухами полнятся пресса и кулуары: одни говорят, что Цукор, который давно вынашивал идею фильма (пробуя на главную героиню то Бэнкхед, то Хопкинс), сговорился со Штернбергом за спиной у ничего не подозревавшей Дитрих; другие – что Штернберг сговорился с Дитрих (когда Мамулян, недоумевая, напрямую спрашивает Штернберга, почему он вдруг решил отдать свою протезе в чужие руки, тот уходит от ответа, напуская туману лестной фразой: «Мы с Марлен соглас-

ны только на вас»); третьи – что это и вовсе хитрый план лично Штернберга, который отходит в сторону, понимая, что «Песнь песней» провалится (так, кстати, и случится), а это поможет заново укрепить вроде бы начинающий трещать тандем: мол, Марлен без меня никуда... Как бы то ни было, Мамулян в любом случае оказывается «крайним».

Что у него на руках? Итальянский скульптор Скарпитта, который нехотя отрывается от работы над парадным бюстом Муссолини, чтобы изготовить обнаженную статую Лили-Марлен, а также хейсовский офис, который крайне недоволен наличием этой статуи в фильме, и в который Мамуляну приходится писать пространное медоточивое письмо: он упирает на «честность и хороший вкус», которые всегда-де выказывал, витиевато рассуждает о «многовековом развитии человеческой расы», которая в своих поисках красоты использовала человеческое тело, и, в уже совсем бесстыдном реверансе, поносит тех, кто считает цензоров «многоголовыми драконами», не ценя пользу их усилий и считая их глупыми к доводам разума... Письмо действует, но ненадолго: через полтора года окончательно окрепшая цензура изымет-таки фильм из проката.

Что еще? Сценарий, над которым месяцами корпели без роз-

дыху лучшие сценаристы *Paramount* (справочники будут указывать семерых, Мамулян твердо говорит о двенадцати), тщательно пытаюсь сделать приемлемым литературный оригинал. Тщетно: актеры на площадке буквально стонут от необходимости проносить написанное; бедный Брайан Ахерн, для которого (после 15 лет на английской сцене и двух сверхуспешных бродвейских постановок) этот фильм – дебют в Голливуде, от реплик своего скульптора пребывает в беспросветной депрессии. Уже в разгар съемок Мамулян обнаружит, что у двенадцати авторов дите так и осталось без глаза, то есть без финальной сцены, и будет вынужден написать ее сам.

Ну и наконец – главная звезда. Которая начинает с того, что срывает первую съемку и извещает Мамуляна через своего адвоката: она, мол, отказывается приходить на площадку без Штернберга. А затем объявляет, что если ее требования не удовлетворят, то раз у нее через месяц истекает контракт, продлевать она его не будет, а вернется в родную Германию и станет сниматься там; Цукор подает на Дитрих в федеральный суд, тот выносит ей судебный запрет, и тогда Дитрих все же встречается с Мамуляном, чтобы обсудить роль и сорванный график съемок... На календаре 9 января. Контракт



будет-таки продлен в феврале. Год – 1933-й. Как же, в Германии Марлен Дитрих только и ждут.

«Он был очень хорошим другом и принял меня такой, какая я есть», – благосклонно скажет впоследствии Дитрих о Мамуляне. «Он был не просто тихим, он казался пришибленным», – скажет ее дочь, Мария Рива, бывавшая на съемках.

«Песнь песней» провалится в прокате; Дитрих вернется к Штернбергу на еще два фильма, которые триумфально увенчают историю их тандема, столь важную для истории кино; цензура же скоро уберет этот фильм из проката, и о нем забудут на многие годы. Но пока что подлинными ценители единодушны: вопреки всему, вообще всему, фильм у Мамуляна получился. Вернувшись домой с премьеры, 19-летний Анри Ланглуа торопливо строит в заветном блокноте: «Мамуляна вдруг стал мне симпатичен. Признаю свое восхищение. Он прошел по натянутому канату, не упав».

С точки зрения логики центрального образа, Мамуляна словно бы выстраивает предысторию доставшейся ему штернберговской героини. «Марлен: Начало»: кем была прежде та, кто стала такой, и почему она такой стала. Он конструирует сюжет о невинности, деформирующейся от боли, и о человеке, вырождающемся

в куклу. Он спокойно и методично анализирует фетишистское совершенство Марлен, парадоксально обезвреживая его погружением в столь же фетишистский мир предметов и деталей и заимствуя методы (вплоть до прямых цитат) у двух главных фетишистов тех лет – фон Штрогейма и Любича. Органически лишенный, однако, и циничной жестокости Штрогейма, и циничного легкомыслия Любича, Мамуляна оставляет от их приемов одну лишь всевластную драматургическую рациональность использования детали – и остраивает ею центральный образ, вскрывая истоки и логику его становления там, где Штернберг, напротив, фильм за фильмом наслаждался его непроницаемостью и непостижимостью.

Вернув себе Марлен обратно, Штернберг в следующем же фильме сам решит освоить этот мамуляновский ход и «Багряную императрицу» тоже начнет с идиллии; но у него даже в первой сцене, где совсем еще молоденькая, чистая и невинная героиня, казалось бы, всего-навсего качается на качелях в саду, – все равно уже будет «сквозить» полубморочная зыбкость мира, пророчащая гротеск, разврат и отверженность. Мамуляна же и в первой, идиллической части, и во второй, драматической, посвященной истории замужества Лили, делает с Марлен

то, на что никто еще не решался и мало кто решится в дальнейшем: он делает ее человеческой, более того – он делает ее объяснимой. И пусть, когда в третьей, трагедийной части Мамуляна наконец принимается точно (вроде бы) воспроизводить хмельной стиль Штернберга, – пусть Марлен вновь (вроде бы) делается, как ей и положено, вещью в себе... У Штернберга, доведись ставить

«Песнь песней» ему, Лили в финале, может, и разбивала бы статую, – но лишь потому, что сама бы ею являлась, а потому просто подменяла бы ее собою. У Мамуляна же Лили это делает, потому что может больше ею не быть. Потому что ей в этом, мамуляновском, фильме есть кем быть, кроме как статуей.

*Алексей Гусев*





# УТИНЫЙ СУП / DUCK SOUP

США, Paramount Pictures, 1933 г., ч/б, 7 ч., 1867 м (копия ГФФ – 1771,8 м, 65 мин.), английский язык. ВЭ 17.XI.1933.

**Авторы сценария:** Берт Кальмар, Гарри Руби

**Режиссер:** Лео МакКери

**Оператор:** Генри Шарп

**Художники:** Ханс Драйер, Уярд Инен

**Композитор:** Джон Лайполд

**В ролях:** Граучо Маркс (Руфус Т. Файрфлай, правитель Фридонии), Харпо Маркс (Пинки), Чико Маркс (Чиколини), Зеппо Маркс (Боб Роланд, лейтенант), Маргарет Дюмон (миссис Глория Тисдейл, графиня), Ракель Торрес (Вера Маркал), Луи Кэлхерн (посол Трентино), Эдмунд Бриси (Зандер), Леонид Кински (агитатор) и др.

*Богатая вдова Глория Тисдейл вынуждает правительство вымышленной страны Фридонии, которая находится на грани банкротства, взамен на крупный вклад в казну признать своего фаворита – Руфуса Т. Файрфлая – новым правителем. Возмутительное публичное поведение Файрфлая оскорбляет посла Трентино из соседней страны Сильвании, который с помощью своей сообщницы, танцовщицы Веры Маркал, намеревается взять под свой контроль Фридонию, женившись на миссис Тисдейл. Файрфлай также намеревается жениться на ней ради ее состояния. Трентино нанимает двух беспечных шпионов Чиколини и Пинки, но их стычки с уличным продавцом лимонада оказываются намного более эффективными, чем их шпионаж – Файрфлай замечает их и приглашает к себе на работу, те тут же соглашаются. Секретарь Файрфлая Боб Роланд решает, что Файрфлай должен оскорбить Трентино, чтобы в ответ на вызванную оскорблением гневную реакцию у фаворита возник повод депортировать непрошеного посла, и Файрфлай выполняет эту задачу с большой радостью, ставя при этом две страны на грань войны. Чиколини и Пинки пытаются украсть военные планы Фридонии из дома Тисдейл. Похищение проваливается с треском, и Чиколини после ареста судят.*

*Суд постепенно превращается в комический номер: Файрфлай сам вступает за Чиколини, и заканчивается сцена общим исполнением веселой песни. Однако во время суда Файрфлай вновь оскорбляет Трентино, и тот объявляет войну. Файрфлай выигрывает последовавшее за этим сражение, но когда Тисдейл начинает петь гимн Фридонии, Файрфлай, Чиколини и Пинки закидывают ее овощами.*

Фильмами-катастрофами, что посвящены уничтожению мира, обычно принято называть картины про большие волны, не менее большие ураганы и совсем уж большие кометы, да про планеты, что норовят столкнуться друг с другом. Но, как известно, разрушать мир можно по-разному. И «Утиный суп» тому прямое доказательство. У Анджея Жулавского в фильме «Мои ночи прекраснее ваших дней» главный герой постепенно теряет память и дар речи (тоже своеобразный вариант личного армагеддона), но в попытках удержать истончающиеся связи с миром он насыщает свою речь таким количеством несвязных слов, что все это превращается – и тут возможны различные интерпретации – в бред, заумь, белые стихи или просто в сновидчество наяву, наполненное неистовыми глоссолалиями и одержимым стремлением спасти руины языка. Братья Маркс от фильма к фильму тоже захлебываются от слов, поток которых они – особенно Граучо – исторгают со скоростью, невероятной даже по меркам 1930-х – самого говорливого

десятилетия в истории голливудского кино. Но их словоизвержение иного рода. Если герой Жулавского пытался восстановить язык (а следовательно, и разум), то братья Маркс не просто разрушают его – они взрывают его изнутри при помощи его же средств. Попутно они уничтожают и условность киноизображения, и смысл всего происходящего на экране, и смысл самого существования, а заодно подвергают остракизму всевозможные приличия, правила «хорошего тона», моральные ценности и что только «не».

До физического разрушения дело, как правило, доходит нечасто, но в каждом втором фильме кто-нибудь из братьев обязательно в щепки ломает музыкальные инструменты, срезает огромными ножницами и поедает все, что попадет под руку, или создает такой хаос вокруг, при котором все само разваливается на части. И «Утиный суп», заканчивающийся всеобщей потасовкой и массовыми разрушениями, может многое к этому добавить. «Утиный суп» – главный, рубежный и, пожалуй, самый значимый фильм

братьев Маркс, оказавший огромное влияние на становление жанра комедии (и не только кинематографической). История его возникновения настолько прихотлива, что стоит уделить ей особое внимание.

Братья Маркс к моменту выхода фильма (конец 1933 года) – уже звезды первой величины.

В отличие от множества других комиков тех лет, начавших свою карьеру в эпоху немого кино, они сразу были ориентированы на звук, будто предугадали его и только и ждали его появления. Гарри Лэнгдон к этому времени стал появляться только в ролях второго плана, фильмы Ллойда и Китона не имели и половины того успеха, который сопутствовал их шедеврам 1920-х. Чаплин и вовсе отказывался признавать звук вплоть до работы над «Великим диктатором». «Марксистский» же подход к кино выражался в постоянной работе с языком: их словесная эквилибристика, порой больше напоминающая логорею, включала такие элементы, как каламбуры, метафоры, скороговорки, звукоподражание – вся их речь кажется на первый взгляд бредом, китайской грамотой или потоком сознания, но на деле оказывается игрой настолько тонкой, изощренной и насыщенной смыслом (хоть и перевернутым вверх тормашками), что не удивляешься тому, что Дали называл

Марксов «великими сюрреалистами».

Арто, Ионеско и Бэккет хорошо признавали себя «марксистами», видя в братьях своих соратников и учителей, а «Утиный суп», в частности, не зря неоднократно сравнивали с «Королем Убю» Альфреда Жарри. Юмор Марксов, впрочем, чисто словесным не был: абсурдом, нонсенсом были переполнены все их действия – если Граучо предпочитал бесчинствовать в основном только на лингвистическом уровне, то Чико умело соединял непристойности языковые с вполне себе физическими, часто гоняясь за девушками, вступая в нелепые драки и потасовки то с персонажами второго плана, то с Харпо – третьим братом, молчаливость которого позволяла выстраивать гэги на эксцентрике пластической и звукошумовой, а не вербальной (четвертый же брат – Зеппо – как правило, в происходящей на экране вакханалии бессмыслицы либо совсем не участвовал, либо был задействован в ней лишь эпизодически). Согласно разделению их масок на плута (Граучо), пакостника (Харпо) и простака (Чико) Славой Жижек довольно точно сопоставляет их со структурой личности: Граучо – это, конечно, Сверх-я, выступающее в роли критика и Родителя; Харпо – Оно, отвечающее за инстинкты и называемое иногда «внутренней

обезьяной» (на обезьяну Харпо весьма похож и внешне); Чико – Я, наиболее приближенное к реальности и выступающее посредником, переводчиком (как правило, только Чико способен понимать, что вытворяет Харпо). Такое сопоставление, правда, вполне может лишиться всяческого значения, если вспомнить, что никаким родительским контролем Граучо наделять быть не может в принципе, а Харпо хоть и гоняется за каждой второй юбкой, но из всей троицы оказывается самым нежным и почти романтичным. Да и сами их маски подчас отделить друг от друга довольно сложно. Комики иногда меняются масками, а границы между ними порой становятся весьма условными и неустойчивыми: актеры постоянно перенимают гэги своего партнера (или партнеров) по сцене, довольно часто одинаково реагируют на те или иные реплики или действия второстепенных героев, создавая на экране единый организм, неделимый сгусток энергии, вырывающейся наружу в виде песни или сумасбродных танцев (прибавляет к этому толику безумства, онейричности и то, что все они братья, хотя бы отчасти похожие один на другого).

Возможно, именно в этом кроется один из секретов их успеха. В немом кино все действие могло зависеть и выстраиваться вокруг

одной-единственной комической маски, но кино звуковое требовало постоянного диалога, взаимодействия масок. Дуэтам комиков вроде Лорела и Харди или Пата и Паташона поэтому было намного проще перейти к звуку, чем любому из «великой тройки» (Чаплин – Китон – Ллойд). Звук же в свою очередь породил несколько комических пар: Уильям Клод Филдс и Честер Конклин, Берт Вилер и Роберт Вулси, Эббот и Костелло, а Китона на протяжении первой половины 1930-х все пытались «свести» с Джимми Дюранте (получилось не очень). Но особым успехом пользовались не дуэты, а трио, вроде братьев Маркс или «трех балбесов» (Ларри Файн, Мо и Керли Ховард). По одной простой причине: три – это уже множество, и только множество оказывается способно в эпоху звука воспроизводить в эксцентрической гэговой комедии необходимый градус абсурда. Так что появление пятерых братьев Маркс в кинематографе было предрешено (один брат, правда, так и не добрался до съемок в игровом кино, оставшись исключительно театральным актером).

Свои маски-амплуа братья Маркс начали разрабатывать еще будучи водевильными актерами в середине 1910-х. Добившись некоторого успеха в многочисленных выступлениях по всей

Америке, они сменили песенные номера на комические (в которых, как правило, оскорбляли зрителей и импровизировали на различные темы), после чего оказались на Бродвее, где достигли такого триумфа, что билеты на спектакли раскупались на месяцы вперед (Эйзенштейн, не сумевший добыть билеты на один из их спектаклей, тому свидетель). Каждое новое шоу Марксов вызывало ажиотаж, каждое было наполнено двусмысленностями, каламбурами, бесконечными абсурдными перепалками и стычками между братьями. С приходом в кино звука продюсеры кинокомпаний отчаянно искали пригодных к нему звезд, и братья Маркс стали одним из наиболее важных приобретений студии *Paramount* (не менее важным, чем Мэй Уэст и Марлен Дитрих). Уже вскоре после этого их имена стали связывать с самим возникновением «звуковой комической» как таковой. Заключив контракт на пять фильмов, они при помощи бесценных для них в то время драматургов Джорджа С. Кауфмана и Морри Рискинда первым делом перенесли на экран свои главные бродвейские хиты – «Кокосовые орешки» и «Воры и охотники».

За этим последовали оригинальные, написанные специально для кино «Обезьяньи проделки» и «Лошадиные перья». Каждый из них становился хи-

том проката, на них ходили по несколько раз, расхватывали на цитаты, а персонажи (в основном Граучо Маркса) нередко входили в словесный лексикон в качестве имен нарицательных. «Утиный суп» должен был стать вершиной их кинокарьеры – юбилейным пятым фильмом, созданным в рамках подписанного со студией контракта. И тут обычно в текстах о фильмах неудавшихся и провальных (а именно таким оказался «Утиный суп») принято писать всяческие «но» и «затем что-то пошло не так».

К «Утиному супу» все это также применить при желании можно, но все же судьба его особая. Фильм задумывался еще во время съемок «Лошадиных перьев» в 1932 году, и первоначально к «приготовлению» «Супа» был причастен Герман Манкевич, только что написавший сценарий «Ножек за миллион долларов» – комедии с Филдсом, действие которой происходило в вымышленной стране. На первой стадии проект, в будущем превратившийся в «Утиный суп», назывался «У-ля-ля», затем «Фейерверки» (оригинальное *Firecrackers* было созвучно одному из предыдущих фильмов Марксов *Animal Crackers*), затем «Ананасы», а под конец года название сменилось на «Треснувший лед». Ставить же фильм должен был никто иной как главный специалист по комедиям о вымышленных странах



Эрнст Любич. После многочисленных переписываний сценарий «Треснувший лед» в январе 1933 года был запущен в производство, обзавелся датами съемочного периода. И тут началось: «...в день предполагаемого начала съемочного процесса «Треснувшего льда» избранный президент Рузвельт чудом избежал покушения. Сразу после вступления в должность 4 марта 1933 года Рузвельт объявил четырехдневный выходной день. Несколько студий заявили, что не могут выплачивать заработную плату; некоторые руководители выступали за полное закрытие производства. К тому времени Манкевича сняли с «Треснувшего льда», который был переименован в «Кузнечики» и теперь лежал на полке. *Paramount* объявила о банкротстве в середине марта. Месяц спустя, когда Гильдия сценаристов была возрождена, а руководители студий начали массово сокращать зарплаты всем, кроме себя, братья Маркс подали иск против *Paramount* и объявили о создании независимой продюсерской компании *The Marx Brothers, Inc.*<sup>1</sup>

Цепь этих событий привела к длительному простоя в производстве фильма, сами съемки которого на протяжении полугода были под большим вопросом. Но все наладилось ближе к лету 1933 года: Марксы согласились продол-

жать сотрудничать с *Paramount*, хотя речь о новом контракте пока не шла. Во время создания своей собственной компании они обратили внимание на бродвейскую пьесу «О тебе я пою», написанную их бывшими сподвижниками Кауфманом и Рискиндом. Актуальная сатира, коей была проникнута эта пьеса, оказалась Марксам близка, поэтому они планировали перенести ее действие на экран сразу после создания компании. Сейчас уже сложно точно узнать, насколько сильно отличались сценарии «У-ля-ля» и «Треснувшего льда» (первоначальные варианты сценариев не сохранились), но, судя по всему, после возвращения Марксов в *Paramount* они привнесли в новый вариант сценария фильма под названием «Утиный суп» определенные черты и мотивы пьесы «О тебе я пою». В качестве режиссера комики потребовали взять Лео МакКери – к началу 1930-х уже вполне сложившегося и не обделенного вниманием режиссера многочисленных короткометражных комических фильмов Чарли Чейза, Лорела и Харди, Макса Дэвидсона, а также хита 1932 года – «Малыша из Испании» с Эдди Кантором в главной роли. Казалось бы, «Утиный суп» и правда должен был получиться самым выдающимся из всей тогда еще немногочисленной фильмографии братьев Маркс – идеальный

актерский состав (к братьям вновь вернулась Маргарет Дюмон, их давний партнер по сцене и первым киноопытам, которая всегда играла воплощение здравомыслия); большой бюджет, позволивший создать внушительные по размерам декорации дворца; не раз переписанный – в том числе самими братьями – сценарий, подогнанный под них и во многом развивший их уже несколько застоявшиеся маски. Однако по выходу фильма в прокат его ожидал оглушительный провал. Критиковали его все: противники – за маловразумительный и слишком взрывоопасный, подчас сомнительный юмор, поклонники – за отход от уже сложившегося к этому времени канона «марксистской» комедии (в отличие от предыдущих фильмов здесь нет ни второстепенных романтических линий, ни сцен шоу-стопперов, где Харчо и Чико играют на музыкальных инструментах).

Фильм, действительно, во многом отличался от всех предыдущих работ братьев Маркс: если раньше в их фильмах повествование было (в полном сочетании с их абсурдистским «скоростным» юмором) непоследовательным, скачкообразным, то в «Утином супе» оно внезапно приобрело цельность и логическую стройность. Необычность этого фильма, невозможность вписать его ни в какие жанровые рамки и от-

нести его к каким-либо канонам сюжетного построения во многом стала причиной его неудачи в прокате, хотя некоторые исследователи видят и прямо противоположную причину: «Утиный суп», все действие которого происходит в вымышленной стране Фридонии, выходит как раз в разгар моды на подобные фильмы о сказочных царствах и комичных королях стран с невообразимыми названиями (появлялись такие фильмы в основном в Европе, но и в США их тоже было немало). Как бы там ни было, вслед за провалом в прокате «Утиный суп» спустя десятилетия стал не только самым известным фильмом братьев Маркс, но и одним из самых известных и значимых фильмов «эпохи *pre-Code*». После окончания Второй мировой он постепенно начал приобретать статус культового фильма благодаря повторному прокату и показам в студенческих городках в 1960-х. Подрывной, нигилистичный юмор братьев Маркс, вкупе с бесконечной вереницей арабесок замысловатой бессмысленности, придали «Утиному супу» по-настоящему анархистский кураж, не утрачивающийся со временем. И анархизм этого фильма настолько чистый и первозданный, что никакие ярлыки к нему не прикрепить, как ни старайся.

Андрей Икко

<sup>1</sup> Hoberman J. BFI Film Classics: "Duck soup", British Film Institute, 2021, p. 32.



# ГРЕХ НОРЫ МОРАН / THE SIN OF NORA MORAN

США, Majestic Pictures Corp., 1933 г., ч/б, 7 ч., 1709,9 м, 63 мин., английский язык. ВЭ 13.XI.1933.

**Авторы сценария:** У. Максвелл Гудхью, Фрэнсис Хайланд

**Режиссер:** Фил Голдстоун

**Оператор:** Айра Х. Морган

**Художник:** Ральф Оберг

**Композитор:** Хайнц Рёмхельд

**В ролях:** Цита Йохан (Нора Моран), Джон Мильян (Паулино, укротитель львов), Алан Дайнхарт (Джон Грант, окружной прокурор), Пол Кэвэна (Дик Кроуфорд, губернатор), Клер Дю Бри (миссис Эдит Кроуфорд), Сара Падден (миссис Уоттс, надзирательница), Генри Б. Уолтхолл (отец Райан, священник), Харви Кларк (мистер Моран), Эджи Херринг (миссис Моран), Кора Сью Коллинз (Нора Моран в детстве) и др.

*По рассказу «Всесожжение» У. Максвелла Гудхью.*

*Эдит Кроуфорд, вдова покончившего с собой губернатора Дика Кроуфорда, обнаруживает среди его вещей анонимные любовные письма. Ее брат, окружной прокурор Джон Грант, убеждает вдову ничего не предпринимать. Он показывает имя отправительницы, напечатанное в газете. Нора Моран – молодая женщина, казненная за убийство. Грант рассказывает историю Норы. Сюжет фильма «собирается» как калейдоскоп из рассказа Гранта и воспоминаний Норы, ожидающей приговора в тюремной камере. Она сирота, ее удочеряют, но приемные родители погибают, и девушка, оставшись в одиночестве, устраивается ассистенткой к укротителю львов Паулино. Вскоре тот насилует ее. Сбежав от Паулино в Нью-Йорк, Нора становится танцовщицей и знакомится с Диком Кроуфордом,*

кандидатом в губернаторы штата. Она живет в его загородном доме пока не узнает, что Кроуфорд женат. Нора собирается расстаться с ним, но Паулино выслеживает ее и начинает шантажировать любовников. Кроуфорд убивает укротителя, девушка берет вину на себя, содействует этому Грант. Финал предопределен: Нору отправляют на электрический стул, а Кроуфорд стреляется в вечер казни.

Нетрудно понять, что «Грех Норы Моран» создан до подписания кодекса Хейса, для этого достаточно синопсиса. Бремя страстей человеческих – от изнасилования до убийства, от адюльтера до лжесвидетельства – сваливается на героиню, которую окружающей прокурор при знакомстве без экивоков называет «обычной дешевой проституткой». Нора Моран представляет множество таких обычных женщин, пытающихся выжить во времена Великой депрессии. Разбитые мечты и мытарства по Штатам в поисках работы, дрянные шоу, насилие, постыдные сожителства и, наконец, веселые ночные клубы Нью-Йорка, куда иногда заходят важные господа, чтобы выпить контрабандного алкоголя и найти куколок для своих красивых загородных вилл. Но связь танцовщицы Норы Моран и женатого кандидата в губернаторы Дика Кроуфорда оказывается не интрижкой, а любовью, так что хеппи-энда тем более не будет.

Но Голливуд начала 1930-х – это не только щекотливые темы, которые вскоре попадут под за-

прет. Подписание кодекса самыми влиятельными продюсерами окончательно закрепит власть так называемой «большой восьмерки» студий, что и обеспечит возможность цензуры. *Majestic Pictures* – студия маленькая и нищая. Ее владелец и ведущий продюсер, режиссер «Греха Норы Моран» Фил Голдстоун, продвигал такие шедевры, как «Белый зомби» или, например, «Вампир – летучая мышь». Исполнительница главной роли, бродвейская актриса Цита Йохан, темноглазая немка родом из центрально-европейской глуши, только что блеснула на *Universal* в роли экзотической красавицы в «Мумии». Но роль Моран так и останется вершиной ее скромной кинокарьеры. А сам «Грех Норы Моран» – эталонным примером дерзкой голливудской бедности. Последние годы Голливуда до кодекса – время свободы, которой дышали и дешевые фильмы.

Стиль раннего звукового голливудского кино здесь изумительно отчетлив, а структура весьма экспериментальна. Безработице и прочим ужасам за-

дан джазовый ритм монтажных фраз, объединяющий женские ножки, полные рюмки и палочки чернокожего ударника в плясе ночного города. Оператор выбирает весьма занятные ракурсы для съемки девушек из кордебалета. Свет любовных сцен между танцовщицей и политиком сменяется контрастами ночи, пока танцовщица с прокурором перевозят в машине труп. От лихорадки страсти на лице героини, бредящей в тюремной камере, проступает холодный пот. Через весь фильм проходит двусмысленный образ огня в камине: он – мечта, он же – агония.

В то время в рекламных кампаниях фильма «Сила и слава»

(1933), снятого по первому сценарию Престона Стёрджеса, появилось слово *narratage*: так компания *Fox* презентовала технику повествования, когда история рассказана не хронологически, а при помощи череды флешбэков. В «Грехе Норы Моран» этот прием доведен до предела. Рассказ Гранта обрамляет историю, но субъекты повествования меняются. В одной из сцен Моран бредит в камере и видит, как над ней, лежащей в гробу, священник читает молитву, а Грант рассказывает Кроуфорду, как именно проходила казнь, и предлагает ему убедиться в этом, ведь «они сделают это снова сегодня вечером». Героиня отвечает на



видение безумным шепотом: «Я не мертва». Фильм предвосхищает и революционную структуру «Гражданина Кейна», и фатализм нуара, и будущий расцвет продукции «категории Б». Когда он выйдет на ТВ в 1949-м, то будет называться «Голос из могилы».

Это один из самых мрачных фильмов классического Голливуда. В первые пять минут мы узнаем, что Моран – единственная женщина, приговоренная к смертной казни в своем штате за последние двадцать лет, за следующий час – как она получила приговор, к финалу – что она невиновна, но все равно уже мертва. Как и Кроуфорд. В час

казни он все-таки решит сознаться, но опоздает и пустит себе в голову пулю. Джон Грант, поборник приличий и настоящий политик, выступает обвинителем и адвокатом в одном лице. Он готов отправить невинную женщину на электрический стул не только по ее воле, но и во имя собственных политических амбиций, а затем рассказать о ее судьбе и сжечь в камине все следы. Все, что остается от мечты Норы о «прекрасном доме с работающими вещами», – чужой огонь, сжигающий ее любовные письма.

В кинотеатры на мелодраму, которую можно было бы счесть критическим выпадом против

смертной казни, заманивали постеры с картиной Альберто Варгаса, где страдающая пинап красотка скрывала лицо за пышными золотыми локонами. Женщина на афише ни капли не походила на Циту Йохан, но это было неважно. Ведёшься на одну красотку – а потом смотришь, как мучают другую. Даже когда про

сам фильм почти забудут – этот постер останется культурным феноменом и одной из самых известных работ Варгаса между портретами Олив Томас и Мэрилин Монро. Афишей самой эпохи, когда создавался фильм «Грех Норы Моран».

*Алина Рослякова*







# КОРОЛЕВА КРИСТИНА / QUEEN CHRISTINA

США, Metro-Goldwyn Mayer, 1933 г., ч/б, 11 ч., 2725 м (копия ГФФ – 2681,1 м, 98 мин.), английский язык. ВЭ 26.XII.1933.

**Авторы сценария:** Гарольд М. Харвуд, Залка Фиртель, Бен Хект, Рубен Мамулян

**Режиссер:** Рубен Мамулян

**Оператор:** Уильям Х. Дэниелс

**Художники:** Эдгар Дж. Улмер, Александр Толубофф

**Композитор:** Херберт Стотхарт

**В ролях:** Грета Гарбо (Кристина, королева Швеции), Джон Гилберт (Антонио, испанский посол), Иэн Кит (граф Магнус Габриэль Делагарди), Льюис Стоун (Аксель Оксеншерна, риксканцлер), Элизабет Янг (графиня Эбба), С. Обри Смит (Оге), Реджинальд Оуэн (Карл X Густав), Жорж Ренавент (Шаню, французский посол), Дэвид Торренс (архиепископ), Густав фон Сейффертиц (генерал), Аким Тамиров (Педро), Кора Сью Коллинз (Кристина в детстве) и др.

*XVII век. Шведская королева Кристина – идеальный монарх: она заботится о подданных, стремится к миру, состоит в переписке с Декартом и чутко улавливает новейшие веяния гуманитарной мысли; в ее властности нет тирании, в ее миролюбии – безволия. Государственные заботы и научные штудии оставляют ей мало времени и желания романтических увлечений, и она чурается разговоров о браке, несмотря на настоятельную, согласно ее советникам, необходимость подарить стране наследника трона. Но однажды во время прогулки королева встречает дону Антонио, нового испанского посла, который как раз направляется к ее двору и еще не знает ее в лицо; застигнутые непогодой, они проводят две ночи на постоялом дворе – и без памяти влюбляются друг в друга. Придворная клика во главе с графом Магнусом, некогда претендовавшим на сердечную привязанность*

*королевы, недовольна таким ее выбором. В конфликте между долгом и чувством после тяжких размышлений побеждает чувство: Кристина отрекается от трона в пользу своего кузена, героя войны, с тем, чтобы улечь со своим любимым в его далекий заморский замок. Но, прибыв на корабль, она обнаруживает его смертельно раненым на дуэли с графом Магнусом. И отплывает на родину Антонио одна.*

Бытует мнение, что «Королева Кристина» – лучший (что бы это ни значило) из звуковых фильмов Гарбо; что ж, если так, то обязан он этим исключительно ей самой. Пожалуй, ни один голливудский фильм после «Ветра» Шёстрёма не был настолько авторским проектом главной звезды. Именно Гарбо, по истечении контракта с *MGM*, поехав отдохнуть в родную Швецию и прочитав там сценарный набросок, сделанный ее подругой Залкой Фиртель, загорелась ролью настолько, что поставила выпуск «Королевы Кристины» главным условием перезаключения контракта. Именно Гарбо, посмотрев рабочий монтаж «Песни песней», лично утвердила Рубена Мамуляна режиссером. И именно Гарбо настояла, вопреки всему, чтобы ее партнером вновь стал Джон Гилберт, к 1933 году уже практически списанный со счетов.

Каждый из этих пунктов сохранил в себе немало риска. Из того немногого, что к началу XX века помнили о шведской королеве времен Тридцатилетней войны, едва ли не главным была

ее нетрадиционная ориентация, а на изображение подобного и до полного введения цензурного кодекса в Голливуде вряд ли кто отважился бы; по счастью, Тальберг как раз посмотрел «Девушек в униформе» и, согласно легенде, изрек нечто вроде: «Ну вот, можно же, если со вкусом». (Джозеф Брин, который через год как раз и установит полную власть цензурного кодекса, впрочем, останется глух к этому доводу: от первого просмотра «Королевы Кристины» его, по слухам, чуть не хватит апоплексический удар, после чего он изречет не менее легендарное: «Мисс Гарбо должна держаться как можно дальше от постели».) Репутация Мамуляна, еще недавно безупречная, оказалась подмочена кассовым провалом той самой «Песни песней» («Королева...», к слову сказать, в американском прокате тоже провалится). Наконец, многолетняя личная, мягко говоря, враждебность Луи Б. Мейера по отношению к Гилберту делала его кандидатуру почти что невозможной. На роль дона Антонио пробовались многие,

а специально выписанный из Англии Лоуренс Оливье даже успел несколько недель сниматься, – но он, по его собственным словам, был настолько подавлен величием партнерши, настолько по-щенячьи робел от каждого ее жеста и взгляда, что оказался решительно неприемлем. Съёмки остановились, продюсер рвал и метал, Гарбо цепенела от ярости и беспомощности; тогда-то Мамулян и привел на площадку Гилберта – поначалу даже не как партнера, а просто «чтобы помочь Гарбо расслабиться». И Гарбо ожила, и Гилберт был нанят, и дело пошло.

На первый взгляд, Мамулян в «Королеве Кристине» сделал с Гарбо то же, что только что в «Песни песней» проделал с Дитрих: «очеловечил» звезду-богиню, расширив ее диапазон реакций и действий. Дитрих у него заулыбалась и заплакала, Гарбо же – и вовсе расхохоталась. Снимая сцену, где карета дона Антонио попадает в яму и застревает, Мамулян подговорил Гилберта и Тамирова, и те, стоя за камерой, принялись корчить Гарбо уморительные зверские рожи; так за шесть лет до «Ниночки» Мамулян обнаружил, что главному сфинксу Голливуда не чуждо чувство смешного. А в другой сцене, где взбудораженная толпа врывается в королевский дворец, королева вскидывает властный взгляд –

и им одним умирляет толпу (мизансцена, которую десять лет спустя в точности повторит Эйзенштейн в первой серии «Ивана Грозного»). Это не просто столь же непривычное для экранной Гарбо действие, как и хохот (просто с другого конца диапазона), – оно еще и найдено по тому же рецепту: развернуть реакцию вовне, подменив фирменную магнетическую истому звезды, все притягивающую и все вбирающую, резким экстенсивным жестом.

Однако Мамулян сделал с Гарбо и другое, прямо противоположное, – то, к чему в случае с Дитрих у него не было нужды: довел ее киногоению до высшего предела. Несмотря на всю мастеровитость Брауна, Гоулдинга или даже Фейдера, Гарбо в Голливуде так и не обрела «своего Штернберга» – то есть того, кто, попросту говоря, вывел бы идеальную формулу звездной киногоении, подчинив ей все прочие элементы фильма. Мамулян в «Королеве Кристине» делает именно это. Начиная с гениально найденного парика (Эйзенштейн повторит и его тоже), он решает каждую деталь и каждый эпизод, исходя из специфики лицевого строения актрисы и пластики ее жестов. С драматургической точки зрения «все вбирающий магнетизм» Гарбо, превращающий ее лицо-маску в нечитаемый текст (базовый трюк ее киногоении),

отчетливее всего развернут в сцене, в которой королева покидает комнату на постоялом дворе, где она обрела счастье любви. Она обходит комнату, запечатлевая каждый предмет в своей памяти. «Эта сцена должна быть построена как сонет», – сказал Мамулян и включил актрисе метроном, выровняв по ритму все ее жесты и взгляды. Методичность впечатывания образов в память обретает здесь сущностно кинематографическую природу; взгляд и лицо Гарбо оказываются подобны пленке, что способна сохранять подлинную память об увиденном за счет технологической ровности своего движения.

С точки зрения декоративно-изобразительной столь же точную рецептуру содержит сцена в тронном зале в ночь накануне отречения: героиня, оставшаяся наедине с собой, чтобы принять самое важное решение в жизни, дана в абсолютно пустом пространстве и поддержана лишь высоким, в человеческий рост, престольным трёхсвечником, чье ровное пламя разглаживает лицо в маску. Для канонической для той эпохи оппозиции «Гарбо – Дитрих», возможно, нет иллюстрации нагляднее, чем сравнение этих ночных свечей в «Королеве Кристине» с мерцающим, мечущимся, конвульсивным



пламенем свечи в сцене свадьбы из «Багряной императрицы».

Но главным свершением фильма становится – и останется вовек – его последний кадр, наезд на сверхкрупный план лица Гарбо, сделанный на пределе технических возможностей операторского цеха *MGM*; самый великий наезд камеры за всю историю кинематографа. Антонио умирает на руках королевы; она проходит по палубе к носу корабля, становясь его галеонной фигурой; паруса надуваются ветром, и корабль якобы отплывает, хотя на самом деле декорация, конечно, не двигается, двигается лишь камера, словно бы притягиваемая лицом Гарбо, или, что то же самое – это лицо и эта фигура двигают корабль вперед. Перед съемкой Мамулян объясняет актрисе, что такое *tabula rasa*: ничего не надо играть, точнее – надо играть «ничто», ему нужно лицо как чистый лист, в который каждый зритель будет «вчитывать» свои трактовки, ожидания и мечты. Здесь уже не столько формула киногении Греты Гарбо, сколько формула киногении как таковой: 1) лицо «отождествляется» одновременно с парусом и с полотном киноэкрана, 2) невидимый ветер (тот, что за парусами, и тот, что по ту сторону телесного, – то есть, вероятно, душа) создает – отождествленные между собою – на-

<sup>1</sup> Kenneth Tynan, "Garbo", *Sight and Sound*, April 1954, p. 187.

тяжение полотна и движение кинокамеры, 3) и те реализуются как движение корабля, ведомого звездой, оно же – движение кинокамеры, магнетически притягиваемой лицом звезды и порождающей, как говорил Эпштейн, «душу кино» – крупный план. Финал «Королевы Кристины» – высшая точка голливудской алхимии; и когда Кеннет Тайнен напишет, что суть этой роли Гарбо – «пребывать в трансе от экстаза существования»<sup>1</sup>, то недаром, хоть и ненароком, тем самым сформулирует сверхзадачу кинематографа как такового.

Алексей Гусев



# ПЛАН ЖИЗНИ (СЕРЕНАДА ТРЕХ СЕРДЕЦ) / DESIGN FOR LIVING

США, Paramount Pictures, 1933 г., ч/б, 11 ч., 2588 м (копия ГФФ – 2433,6 м, 90 мин.), английский язык. ВЭ 29.XII.1933.

**Автор сценария:** Бен Хект

**Режиссер:** Эрнст Любич

**Оператор:** Виктор Милнер

**Художник:** Ханс Драйер

**Композитор:** Джон Лейполд

**В ролях:** Фредрик Марч (Томас Чэмберс), Гэри Купер (Джордж Кертис), Мириам Хопкинс (Джильда Фарелл), Эдвард Эверетт Хортон (Макс Планкетт), Франклин Пэнгборн (мистер Дуглас, театральный критик), Изабель Джуэлл (стенографистка), Джейн Даруэлл (домработница), Уиндэм Стэндинг (дворецкий) и др.

*По одноименной пьесе Ноэла Кауарда.*

*Париж. Карикатуристка Джильда Фарелл знакомится в поезде с драматургом Томом и художником Джорджем, американцами, ищущими славы в Европе. Вскоре их взаимная симпатия превращается в любовный треугольник. Троица заключает «джентльменское соглашение»: Джильда будет критиковать и продвигать творения мужчин, между ними будет только дружба – и «никакого секса». До поры все идет хорошо. Затем пьесу Тома принимают к постановке в Лондоне, и он уезжает. Джильда остается с Джорджем наедине. Последний пункт соглашения они нарушают. Но когда Том возвращается, он тоже застаёт Джильду одну, так как в отъезде уже Джордж. Ситуация *tépage à trois* становится все щекотливее. Чтобы разрешить ее, Джильда сбегает и выходит замуж за Макса Планкетта, своего друга и босса в рекламном агентстве. Джордж и Том*



уезжают в дальние страны. Но спокойствие длится недолго: друзья возвращаются к Джильде, и она уходит от мужа.

В 1920-е энергии, которыми бурлил послевоенный мир, успешно прорваться на американские экраны. До этого голливудские фильмы были невыносимо пуританскими, но с наступлением «века джаза» они запенились сексом, точно шампанским. А в мрачные времена Великой депрессии все запретные инстинкты совсем сорвались с цепи.

Как удачно, что Эрнст Любич, автор «Мадам Дюбарри» и «Куклы», в середине 1920-х как раз прибыл из Германии в Штаты. В своих голливудских фильмах он отказался от тяжеловесного немецкого стиля, начиная с «Брачного круга» окончательно оформился его режиссерский почерк, то самое *the Lubitsch Touch* (прикосновение Любича), и каждый следующий фильм искрил эротизмом, как легким током. Но «План жизни» провокационен даже по меркам 1933 года.

Почти каждый кадр и каждая реплика в «Плане жизни», начиная с шуточек про Леди Годиву на велосипеде, – триггеры для офиса Хейса. Любовь на троих здесь побеждает (в отличие от того, как это было в «Третьей Мещанской», советской фантазии о *ménage à trois* эпохи НЭПа). А брак с поря-

дочным мужчиной оказывается дурацкой ошибкой. Кажется, эта картина – идеально любичевское высказывание на тему полов. Но наэлектризованность фильма – результат сотрудничества еще одного экстравагантного многоугольника.

Великий и прекрасный Ноэл Кауард, автор пьесы, оказался в роли обманутого папочки. «План жизни» он написал в 1932-м для себя, Линн Фонтэнн и Альфреда Ланта, чтобы втроем прославиться на Бродвее. Постановка произвела фурор. Богемные любовники Джильда, Отто и Лео блистали в «экстраординарных разговорах», в шокирующем словесном пинг-понге, жонглировали высококлассной иронией, неумеренным пафосом и вульгарными словечками, делали выпады против Бога, брака и общества, наслаждались моментом и, наконец, истерически хохотали под занавес. Но в сценарии от скандального оригинала остались имя главной героини и одна строка – тост: «За наши бессмертные души!» Остальной текст сценарист Бен Хект переписал с чистого листа.

Сначала Любич предлагал работу Самсону Рафаэльсону, сво-

ему привычному сценаристу, но тот не взялся адаптировать пьесу. А Хект, знаток по части гангстерского «подполья», взялся и переделал «План жизни» с тем же драйвом, с каким только что написал «Лицо со шрамом». Герои пьесы, утонченные художники, острые на язык, сверкающие и циничные, превратились у Хекта в артистов-хулиганов. У Кауарда они пьют херес, сухой, «как выбеленная солнцем кость», у Хекта – лопают сосиски из бистро. У Кауарда иронизируют, говоря о «любви среди творцов», у Хекта – шутят про «первую базу» и размышляют, как приударить за усатой прачкой ради чистой рубашки. Когда Джильда сбегает от страсти в законный брак, мужчины врываются в ее новую жизнь как вихрь. Но у Кауарда они разгоняют приличное общество неприличным зубоскальством, а у Хекта – дерутся с деловым партнером мужа Джильды. У Кауарда она острит, что пьесе «не мешало бы накачать мышцы». У Хекта рявкает: «Плохо!» Чтобы мальчишки не зазнавались, пока она их продвигает. Дружба их начинается с открытия: «Удивительно, как оскорбления за два часа сближают людей!»

Страсть между героями пьесы была не только праздником, но и войной. Но в фильме главную роль сыграла Мириам Хопкинс, и когда Джильда в ее исполнении

сравнивает свой выбор с примеркой шляпок или нарушает «джентльменское соглашение», падая на диван со словами «я – не джентльмен», – это так дружелюбно, что почти не сексуально. До того Хопкинс сыграла неумную воровку в «Неприятностях в раю» Любича и проститутку, жертву чужой животной страсти, в «Докторе Джекилле и мистере Хайде» Рубена Мамуляна. В ней есть азарт и даже виктимность. Но в «Плане жизни» она влюбляет в себя игрой в «своего парня», и даже у самого обиженного мужчины не повернется язык бросить ей реплику: «Я истратил на вас слишком много дружеских чувств».

Изначально на главные мужские роли Любич приглашал Рональда Колмана и Лесли Хауарда, не обделенных английской элегантностью. Но Колман захотел много денег, а Хауард не пожелал соперничать с бродвейским составом. На роль Тома пришел Фредрик Марч, главная звезда «Доктора Джекилла и мистера Хайда», темный романтический идеал. В пару к Марчу поставили Дугласа Фэрбенкса-младшего, но он заболел пневмонией. Тогда роль Джорджа досталась Гэри Куперу – идеалу романтическому в совсем другом смысле, звезде «Прощай, оружие!» и герою чистых девичьих грез. И их любовный треугольник с Хопкинс,

такой земной и прямолинейной, вышел совсем забавным.

В пьесе герои – «необычные существа», «уродцы в цирке», достаточно умные, чтобы притворяться чистейшими идиотами, а Джильда разочарована в человечестве, не придумавшем, как утихомирить их мятущиеся души. Но герои Купера, Марча и Хопкинс – обычные люди в необычных обстоятельствах. Очень непохожие, но одинаково увлеченные, смешливые, обидчивые, немного грубияны, талантливые и слишком неутомимые, чтобы развратиться из-за успеха или разочароваться в человечестве. До мозга костей американцы, даже когда воркуют по-французски в Париже, споря, можно ли рисовать Наполеона в нижнем белье от «Каплан и МакГуайер». Как в «Докторе Джекилле и мистере Хайде», из героев рвется подавленное желание. Как и там, ножка Хопкинс становится источником соблазна. Но последствия комичны, и в конце все живы, задорны и немного печальны. Ведь это фильм Любича.

В любовной игре Джильды, Джорджа и Тома есть неловкость, как в мантре «никакого секса», сопровождающей дружеский поцелуй. Но нечто подлинное в их любви все время выбивается из жесткости гэгов. В первой же сцене, в раскадровке встречи в купе, в том, как расположились

мужские ноги и женские ножки, можно увидеть всю коллизию фильма. А потом рука дремлющего Джорджа случайно касается ножки Джильды, и он видит это, точно сладкий сон. С самого начала близость означает легкий перевес, сбой в игре, а значит, потом героям будет не только смешно и приятно, но еще и больно. С Джорджем Джильда впервые нарушит правила дружбы. И для Тома запоздалая любовная встреча будет уже с привкусом горечи, когда в руках Джильды сломанная каретка его печатной машинки делает «дзынь», и Джильда скажет: «Все еще звенит». Любовь здесь не праздник и не война, а случайное касание, пыль, поднимающаяся с дивана, когда нельзя, и тихое «дзынь», когда почти поздно. А остальное – дружба трех артистов-хулиганов.

Четвертый участник событий, тоже не похожий на своего сценического прототипа Эрнеста, – Макс, влюбленный друг и босс Джильды, сыгранный комическим актером Эдвардом Эвереттом Хортоном. Самый нелепый персонаж, чье наставление – «Может, аморальность – это для вас шуточки, но ничто не заменит абсолютной добродетели и сытого желудка» – становится репликой сатирической пьесы Тома. Джильда сбегает к нему, но потом не выдерживает брака, скучного, как замер крова-

ти. Их брак начинается с самого жесткого в фильме гэга. Том и Джордж присылают из Китая подарок к свадьбе: два тюльпана в одном горшочке. Джильда пинает его перед брачной ночью, но потом собирает, а Макс пинает наутро. Трудно представить более непристойный и одновременно хрупкий знак любви и разочарования. В финале пьесы Эрнест убежал в ужасе под хохот бывших друзей, воссоединившихся на его кровати. Но в фильме они слишком простодушны, чтобы напугать, и бранятся с Максом по-дружески. Макс остается дома, тем, кто он есть, просто снова без Джильды.

Почти незаметно, что Любич и Хект не всегда ладили в процессе работы: Любич противился грубости Хекта, а тот, наоборот, считал любичевский взгляд слишком «бархатистым». Но фильм «План жизни» – результат компромисса. Между первым «джентльменским соглашением» и финальным столько переживаний, а поменяется только одно: Джильда в финале поцелует мужчин не в лоб, а в губы, повторив: «Никакого секса». И все начнется сначала, по тому же плану, но горечь уже не исчезнет из смеха.

Проблемы с цензурой у «Плана жизни» возникли сразу. Его все же выпустили, но позже Легион приличия запретил фильм, а в 1934-м офис Хейса в лице

Джозефа Бриана отказал ему в ревыпуске. Любич к концу 1930-х приноровился к новым правилам и даже снял эротическую комедию «Восьмая жена Синей Бороды», где героиня Клодетт Кольбер цепляет героя Купера тем, что после свадьбы не спит с ним. В подцензурном Голливуде будет достаточно секса без секса. Но «План жизни» – осколок ушедшей эпохи не только потому, что четверо из четырех героев добрались до «первой базы». Просто вскоре будет невозможно так по-человечески неловко совмещать прямо-ту с нежностью.

*Алина Рослякова*



# РЕЗНЯ / MASSACRE

США, First National Pictures, 1933 г., ч/б, 7 ч., 1883,7 м (копия ГФФ – 1567,8 м, 58 мин.), английский язык. ВЭ 20.I.1934.

**Авторы сценария:** Ральф Блок, Шеридан Гибни

**Режиссер:** Алан Кросленд

**Оператор:** Джордж Барнс

**Художник:** Джон Хьюз

**Композитор:** Бернхард Каун

**В ролях:** Ричард Бартелмесс (Джо Громовой Конь, сын вождя племени), Энн Дворжак (Лидия), Дадли Диггес (Элиу П. Киссенберри, агент правительства), Клер Додд (Норма), Генри О'Нилл (Дж. Р. Дикинсон, глава Бюро по делам индейцев), Роберт Бэррат (Доусон), Артур Хол (доктор Тёрнер), Сидни Толер (Томас Шенкс, гробовщик), Уильям В. Монг (Грэнди, адвокат), Кларенс Мьюз (Сэм, помощник Джо), Чарльз Миддлтон (шериф Скаттерс), Тулли Маршалл (Джейк), Агнес Нарча (Дженни, сестра Джо) и др.

*По мотивам книги Роберта Гесснера «Резня: исследование жизни современных американских индейцев».*

*Сын вождя индейского племени сиу Джо Громовой Конь с детства воспитывался вне резервации, и спустя десятилетия, проведенные вне дома, он потерял с родными местами, со своим племенем всякую личную, духовную связь. Повзрослев, он устраивается работать в шоу о Диком Западе, где становится звездой. Несмотря на известность Джо, его этническая принадлежность постоянно становится поводом для расистских шуток, а богатая белая любовница выставляет Джо перед друзьями как экспонат из этнографического музея. Однажды Джо узнает о болезни отца и решает отправиться вместе со своим камердинером Сэмом в родную резервацию. Там он видит, в каком ужасном состоянии находится его дом: племя живет в полной нищете, а коррумпированные чиновники и правительственные агенты не только наживаются на жителях резервации, но и относятся к ним,*

как к животным. Местный гробовщик насилует Дженни, сестру Джо, и молодой человек решает действовать. Дженни похищают, а его самого похитители ранили из пистолета. Но при помощи местной девушки Лидии, камердинера Сэма и членов своего племени он добивается справедливого суда над продажными чиновниками. Правосудие торжествует, чиновников арестовывают, и Джо после выздоровления назначается новым агентом по делам индейцев.

Фильм «Резня» Алана Кросленда существует как будто вопреки всему. Он не вписывается в фильмографию самого Кросленда – мастера средней руки, который стал известен благодаря комедиям («Флаппер»), авантюрно-историческим мелодрамам («Любимый плут», «Капитан Гром») и остался в истории кино в основном только благодаря постановке первых звуковых картин («Дон Жуан», «Певец джаза»). Не вписывается и в фильмографию Энн Дворжак, исполнившей в «Резне» роль храброй и ласковой девушки-индианки, но известной, прежде всего, по ролям страстных хищниц, элегантных красавиц из высшего света или доведенных до отчаяния героинь, соскальзывающих во мрак зияющей перед ними пропасти. Не вписывается «Резня» и в общепринятую, расхожую версию истории кинове-

стерна – принято считать, что первым фильмом, с состраданием показывающим жизнь индейцев, был «Маленький большой человек» Артура Пенна, вышедший в 1970-м. «Резня» появляется на свет в самом начале 1934 года<sup>1</sup> – года введения обновленной версии Кодекса, раз и навсегда изменившего историю голливудского кинематографа, разделившего его на «до» и «после». И хоть до введения ужесточений с момента выпуска фильма остается пять месяцев, тем не менее в нем заметны признаки «рубежности», «пограничности».

«Резня» снята на основе научно-популярного исследования (что само по себе уже необычно для классического Голливуда) Роберта Гесснера – писателя, киноведа, фотографа, в будущем основателя факультета кинематографии в Нью-Йоркском уни-

<sup>1</sup> То, что «Резня» выходит незадолго до принятия нового варианта кодекса Хейса, во многом делает ее последним фильмом 1930-х, в котором коренные жители Америки показываются в положительном ключе. Формирование вестерна в 1930-х пошло по совершенно другому пути, превратив «краснокожих» в дикарей, не имеющих ни голоса, ни моральных ценностей. Однако стоит упомянуть, что в немом кино в большом количестве фильмов индейцы изображались честными, отважными и надежными, к примеру: «Взгляд краснокожего» (1909), «Преданность Белой Оленихи» (1910) – один из немногих фильмов, снятых индейским режиссером, «Исчезающий американец» (1925) и «Краснокожий» (1929), из которого сценаристы «Резни» позаимствовали многие драматургические ходы.

верситете. Посвящена его работа не столько антропологическому описанию и анализу быта индейских резерваций, сколько многочисленным проблемам, с которыми ежедневно сталкиваются их жители, – голод, насилие, отсутствие (или плохая организация) работы органов здравоохранения («здравозахоронения» по Майклу Муру), рабский, малооплачиваемый труд, принудительный уход детей из резерваций для обучения в школах «белых». Предваряют повествование (от главы к главе все глубже погружающее читателя в омут беззакония и несправедливости) два эпиграфа, с лихвой описывающие основную концепцию исследования: посвящение Первому конгрессу, «который искренит то, что Линкольн семьдесят лет назад называл “проклятой системой”»<sup>2</sup> и цитаты Бенджамина Франклина: «Посмотрите на свои руки! Они окрашены кровью ваших близких!»<sup>3</sup> Заканчивается же книга на не менее «оптимистической» ноте. Гесснер в последней главе подробно рассказывает историю бойни на ручье Вундед-Ни, во время которой погибло около 300 невинных жителей лагеря индейцев народности лакота. И затем, сравнивая эту трагедию с сегодняшними условиями жизни индейцев (называет он их не иначе как «медленной мучительной резней»<sup>4</sup>), прихо-

дит к неутешительному выводу, что лучше быть мертвым, чем влачить существование, наполненное презрением, унижением и нищетой.

Очевидно, что продюсеры Warner Bros. – студии, девизом которой в это время служило выражение Гарри Уорнера «сочетание активной гражданской позиции и качественного развлечения» (только спустя десятки лет девиз сменится на «то, из чего сделаны мечты»), – не могли пройти мимо книги Гесснера. Ее почти макабрически мрачный характер, воинственный призыв к борьбе против латентного геноцида коренного населения Америки казались подходящим материалом для очередной социальной драмы – они часто появлялись на киноэкранах времен Великой депрессии и имели внушительный успех у кинозрителей. К 1934 году Warner Bros. уже прославилась острыми, жесткими и в высшей степени реалистичными фильмами, пропитанными пессимизмом и отчаянием: «Я – беглый каторжник» (1932), «Мэр ада» (1933), «Дикие мальчики с дороги» (1933); но даже по сравнению с ними (не говоря уже о поточной продукции первой половины 1930-х) «Резня» выглядит настолько гнетущей и зловещей, что поверить в то, что этот фильм вообще мог быть снят, подчас довольно сложно.

<sup>2</sup> Gessner R. Massacre A Survey of Today's American Indian. Jonathon Cape and Harrison Smith, New York, 1931, p. 5.

<sup>3</sup> Ibid., p. 7.

<sup>4</sup> Ibid., p. 418.



Беря за основу работу Гесснера, выстраивая все повествование вокруг описанных в ней проблем и бедствий индейцев, сценаристы Шеридан Гибни (автор сценария к еще одному по-настоящему жуткому фильму «Я – беглый каторжник») и Ральф Блок рассказывают историю мести простого невинного человека власти имущим, которая не просто кажется вынужденной, но без которой мир в принципе лишился бы всяческих ориентиров – до такой степени она представлена уместной и попросту необходимой.

Опираясь на возникшую в начале 1930-х тенденцию к изображению замкнутых, вызывающих у зрителя чувство клаустрофобии, пространств пенитенциар-

ной системы правосудия (тюрьмы, исправительные колонии), сценаристы создают ее вывернутую наизнанку версию в виде резервации, что находится посреди прерий, на усталой и мертвой земле. Она открыта простору, в ней нет никаких стен и ограждений от мира, но тем не менее все индейцы племени сиу, живущие на ее территории, оказываются не меньшими узниками, рабами системы, чем заключенные в тюрьмах. Главный герой фильма – сын вождя племени по имени Джо Громовой Конь – после многих лет, проведенных вдали от родного дома, возвращается в резервацию из-за болезни отца и с ужасом понимает, что местные чиновники и правительственные



агенты управляют резервацией как своей собственной рабовладельческой фермой. Поначалу они кажутся лишь прохвостами, но вскоре предстают в своем истинном свете – мелкими тиранами, наживающимися на жизнях и даже на смертях членов племени: находя дорогие гробы для похорон умерших, они помещают плату за них в «фонд племени», по сути, являющийся их собственностью, к которой ни один человек из племени не имеет доступа.

Джо выучился в престижном чикагском колледже, стал звездой в шоу на ярмарке с саркастически-ироничным названием «Век прогресса», завел себе любовницу среди богатых «белых» (у нее, правда, обнаруживается явный сексуальный фетишизм ко всему, что связано с индейской культурой), но после приезда домой он резко меняется, наблюдая последствия произвола чиновников – нищету, болезни, голод, насилие. Из звезды аляповатого шоу, избалованного «цивилизацией» и утратившего связь с родной землей, из гостя в своем собственном доме и безмолвного свидетеля творящегося в резервации беззакония он превращается в голос и волю народа, ступок справедливой мести и ненависти.

Начинается путь к мести с весьма интересной и симптоматичной детали: Джо после возвращения едет по резервации на роскошном автомобиле и внезапно встречает группу кинематографистов, занятую съемками

рекламы «индейского лекарства». Видя, как представители его племени негативно относятся к актеру, играющему вождя сиу, Джо, сам еще недавно изображавший на шоу вождя племени (по сути, самого себя), срывает с него венец из перьев и приказывает остановить съемку, на которой должны были нажиться местные чиновники. После этого – одно за другим – начинают происходить события, приведшие Джо и все племя к восстанию против системы. Похороны, проведенные по запрещенным индейским обычаям, вызывают гнев чиновников, но Джо они начинают воспринимать действительно всерьез после того, как тот избивает местного доктора, отчасти виновного в смерти вождя, а затем протаскивает на привязанной к машине веревке гробовщика Шенкса, изнасиловавшего 15-летнюю сестру Джо Дженни во время поминальной службы по его отцу. За этим последует арест героя и смехотворный суд над ним с подкупленными судьями и адвокатом, сразу после начала разбирательства признавшим вину подсудимого. К счастью, в ночь после суда Джо помогают сбежать из полицейского участка верный слуга Сэм и девушка Лидия, живущая в резервации. Он пускается в бег и, скрываясь от преследования, едет на товарняке в сторону Вашингтона.

И вот тут начинаются серьезные проблемы не только у героя, но и у повествования. Фильм, все это время казавшийся,

вероятно, одной из самых жестких, стремительных и неистовых социальных драм, внезапно начинает буксовать, приобретая черты пропагандистские и ура-патриотические. Там, где еще год-два назад герой самостоятельно или при поддержке своего племени начал бы борьбу за возвращение земель индейцам, за искоренение системы регулирования жизни резерваций правительственными чиновниками (поводов всех и не перечесть), он сам решает положиться на правительственную организацию «Бюро по делам индейцев», и лишь благодаря содействию комиссара этого бюро ему удается привлечь к суду чиновников, управляющих его племенем.

Книга Гесснера – это душераздирающий крик о помощи, посланный правительству; фильм Кросленда – сочетание удушающей атмосферы бесправия, постепенно затухающей к финалу ярости и восхваления праведности вашингтонских судей и чиновников. И дело тут не в том, что пропаганда в любом виде плоха для любого вида кино, но в том, что как только появляется светлый лик комиссара по делам индейцев, роль которого исполняет Генри О’Нилл (актер второго плана, известный прежде всего по ролям священников, юристов и докторов), то дальше можно уже не смотреть – главным героем теперь становится он, а не Джо, фильм катится по накатанной колее, и становится понятно, что предречен ему неумолимый

счастливый конец. Воплощая собой Новый курс Рузвельта (отсылку к нему можно заметить в кадре с первым появлением Джо в Вашингтоне), этот герой становится покровителем, заботливым отцом по отношению и к Джо, и к жителям его резервации. Поэтому вторая половина «Резни» напоминает не проторевизионистский вестерн, коим фильм являлся в первой половине, а скорее «Гавриила над Белым домом» – в нем также властные структуры выглядели непререкаемыми и сверхъестественно мудрыми.

Снимался фильм по голливудским меркам долго. Виной тому весьма специфический рекламный ход: для привлечения прессы и зрительского внимания было объявлено, что Энн Дворжак, исполнившая достаточно условную и не слишком большую роль Лидии, во время съемок в прерии укусила змея. На самом деле никакого укуса не было, но Дворжак была вынуждена провести какое-то время на больничном. К сожалению, это не помогло ни продвижению фильма, ни ее дальнейшей карьере, к этому времени уже постепенно угасающей. Не помог этот ход, как и сам фильм, актерской карьере и главной звезды «Резни» – Ричарду Бартелмессу (несмотря даже на то, что фильм рекламировался как его юбилейный – пятидесятый – фильм). К началу 1930-х Бартелмесс – звезда все еще первой величины. Обладавший редкой для актеров привилегией в виде контроля над выбором ролей и сце-

нариев, он на протяжении всех 1920–1930-х стремился выбирать только самые благодатные для любого актера роли – сложных, противоречивых персонажей. О его амплу, существующем как будто вне голливудской системы четко очерченных, раз и навсегда заданных актерских образов, однажды написал советский сценарист и киновед Владимир Недоброво: «Есть в Америке киноактеры, которые строят свою работу не только на психофизиологических и анатомических особенностях своего типа. Этим самым они выпрыгивают из трафарета. Они создают образ органически. <...> Их мастерство – в исключительном качестве изображения самых разнообразных человеческих типов. <...> Типам Бартельмеса чужда статика. Они пронизаны единым энергетическим началом – целеустремленностью. Они целиком – в овладении преград по пути к поставленной цели»<sup>5</sup>. И далее: «Эволюция его образов происходит от толчка к толчку. Каждая драматическая ситуация раскрывает образ до другой драматической ситуации»<sup>6</sup>.

Последним «толчком» в «Резне» становится похищение правительственными агентами Дженни, сестры Джо, которая должна дать показания на суде и рассказать об изнасиловании. Герой Бартелмесса отправляется на поиски, пытается одного из соратников агентов, чтобы узнать

ее местонахождение. Но после того как он ее находит, его ранит из пистолета один из подопсевших похитителей. И если бы фильм вышел в 1931–1932 годах, то на этой трагической ноте он бы и заканчивался, но история, как известно, не терпит сослагательного наклонения. «Резня» разрешается, как и большинство фильмов, созданных в эпоху кодекса Хейса, счастливым и радостным финалом: Джо выздоравливает и решает бросить шоу-бизнес ради новой жизни с Лидией и карьеры добросовестного представителя правительства США по делам индейцев. Этот финал кажется настолько выделяющимся из всего строя фильма, что создается полное ощущение его ненужности. К счастью, у цензоров за пределами Голливуда тоже возникало, по-видимому, это же ощущение, так как в копии Госфильмофонда, переданной некогда в фонд на хранение, данная «приклеенная» концовка была полностью удалена, благодаря чему фильм приобрел большую цельность и не растерял остатки своей гнетущей и пессимистичной атмосферы.

*Андрей Икко*

<sup>5</sup> Недоброво В. Бартельмес. М.: Кинопечать, 1927. С. 11.

<sup>6</sup> Там же. С. 12.

# 1933 ГОД: АНИМАЦИЯ

*Независимая от таких классических ограничений, как драматическое единство, и даже от таких естественных условий, как закон притяжения, здравый смысл и физические свойства материи, анимация представляет собой единственный художественный язык, который действительно «свободен».*

Крэйтон Пит

Обычно, когда говорят и пишут о кодексе Хейса, прежде всего касаются его влияния на игровое и документальное кино, забывая о том, что и с анимационными фильмами у него была не менее длинная и драматичная история взаимоотношений. Еще в середине 1920-х офис Хейса не раз поднимал вопрос о пригодности фильмов для различных возрастных групп киноаудитории, особо заботясь о самой младшей из них (дети до 16 лет). Однако в эпоху немого кино у детей был довольно большой выбор фильмов для просмотра – на экраны выходила масса приключенческих, комедийных, остросюжетных картин,

предназначенных для любой аудитории – от мала до велика. Все изменилось с наступлением Великой депрессии – кинематограф резко повзрослел, и на протяжении нескольких лет, вплоть до середины 1930-х, детям, по сути, оказалось нечего смотреть. Обеспокоенные социологи и цензоры в начале 1930-х провели несколько исследований посещаемости детьми кинотеатров, в ходе которых выяснилось, что маленькие зрители ходят на совершенно неподходящие для них фильмы, вроде мюзиклов, изобилующих откровенными нарядами и фривольными сюжетами, и гангстерских драм (даже Аль Капоне в свое

время высказал опасение по этому поводу). В 1933 году сами кинопрокатчики написали письмо Хейсу с требованием повлиять на сложившуюся ситуацию. Один из них – владелец кинотеатра в Джорджии – написал в газете *Film Daily* и о вредном влиянии «взрослой» анимации на детей: «Самые большие нарекания мы получаем в связи с непристойностью в мультфильмах. Их смотрят преимущественно дети, и родители часто сетуют на грязные двусмысленности, которыми напичканы эти фильмы и которые не делают эти фильмы смешнее»<sup>1</sup>. В кодексе, уже действующем к этому моменту, прямо не говорилось о необходимости создания игровых картин или анимации для детей, но косвенно это угадывалось между строк – не зря наиболее прозорливые журналисты писали после его прочтения, что фильмы, удовлетворяющие запросам двенадцатилетнего ребенка, могут быть неприемлемы для взрослого человека, которому после ужесточения цензурного кодекса часто придется терпеть прогрессирующую инфантилизацию кинематографа.

Анимация же, издавна считавшаяся материалом чисто «детским» (что вовсе не так или так, да не совсем), неоднократно становилась объектом пристального внимания цензоров. И если

в 1920-е к анимации придирались нечасто, то в 1930-е она оказалась благодатным полем для ограничений, так как рассчитана была по большей части на взрослую аудиторию. Многое может об этом сказать хотя бы то, что одним из главных секс-символов эпохи являлся мультипликационный персонаж Дейва Флейшера Бетти Буп – девушка с большой головой, округлыми бедрами и неизменным декольте, из фильма в фильм сбегавшая от домогательств гротескных начальников и других причудливых героев (в их числе были даже доисторические чудовища).

Дейв Флейшер и его брат Макс вообще были фигурами, на которых у цензоров был зуб, – в отличие от Диснея, с самого начала своей кинокарьеры создававшего эскапистские, развлекательные и сказочные мультфильмы для детей, Дейв Флейшер, ответственный за режиссуру (Макс же был по большей части продюсером), снимал мультфильмы, порожденные реальностью времен Великой депрессии – откровенные, чувственные, наполненные скрытыми и не слишком скрытыми сексуальными намеками и язвительным юмором на грани фола. Полной противоположностью Флейшер по отношению к Диснею был и в самой стилистике анимации: если Дисней был знаменит тем, что повествование в его

<sup>1</sup> Молтин Л. О мышах и магии. История американского рисованного фильма. М.: Киноведческая артель 1895.io, 2018. С. 156.

мультфильмах, как и действие в пространстве кадра, было плавным и упругим, то у Флейшера все выглядело нарочито неправильным – рваный ритм рассказа, частое отсутствие фабулы и связей между сценами, несколько угловатые, пусть и вполне жизнеподобные движения. Фильмы Диснея реалистичны, искрометны и жизнерадостны, фильмы Флейшера – абстрактны, абсурдны и грубы. К этому сравнению можно добавить слова Молтина о том, что «Дисней оперирует детскими страхами, тогда как Флейшер возбуждает взрослые инстинкты и эмоции»<sup>2</sup>. И если Дисней чем дальше, тем больше тяготел к совершенству формы, ее рафинированности, то Флейшер все время (даже после ужесточений кодекса) насыщал свои мультфильмы некоей «грязью» и «шершавостью» – ненужными, кажущимися странными и излишними деталями, наличие которых привносило элемент анархизма или – в зависимости от материала фильма и зрительского взгляда на него – сюрреализма.

Творчество Диснея и братьев Флейшер во многом предстают в истории анимации явлениями полярными, и труд всех остальных современных им режиссеров-аниматоров можно рассматривать как промежуточные стадии между этими полюсами (исключение, возможно, составляет

Аб Айверкс, снимавший мультфильмы, превосходящие по непристойности даже ленты Флейшера). Однако, если во второй половине 1930-х Диснею многих удалось своим мастерством околдовать и заманить к себе на работу (после чего последует повальная «диснеевизация» всей индустрии), то в начале 1930-х внушительная часть анимации скорее тяготела к абсурдистским, «взрослым» фильмам Флейшеров. Но, как и в случае с игровым кино, все резко изменилось в судьбоносном 1934 году.

Строго говоря, в «Производственном кодексе» Хейса – Бриана про анимацию нет ни единого слова. И тем не менее сразу после введения ужесточений анимация стала подвергаться не менее жестким (и жестоким по отношению к режиссерам-аниматорам и героям их творений) правкам, чем игровое кино.

И все же, и все же... Вопреки всему вышесказанному в анимации этого времени внезапно можно обнаружить массу мультфильмов, так или иначе нарушающих или изысканно и изобретательно обходящих его «устои». Если в игровом кино на протяжении второй половины 1930-х ограничения были достаточно ощутимы, то в анимации тех лет неоднократно могли попадаться и реплики, высмеивающие сам цензурный кодекс, и вполне

вульгарное поведение персонажей (вспомнить хотя бы Волка из фильмов Текса Эйвери), и рискованный черный юмор. Все это в большинстве случаев оказывалось возможным благодаря «эффекту белой собачки», что применялся художниками на протяжении веков для отвлечения внимания цензоров с помощью яркого, слишком вычурного объекта. Так, к примеру, упомянутый Эйвери, а также Боб Клэмпетт использовали идентичный этому трюк, позволявший обойти цензуру: они подбрасывали несколько неуместных шуток, которые цензоры могли отсечь, лишь для того, чтобы остальной пикантный материал прошел мимо них незамеченным. Благодаря этому сейчас немалая часть анимации и второй половины 1930-х, и всех 1940-х смотрится на удивление свежо и актуально. И хотя анимация этого времени подвергалась тотальной «диснеевизации», постепенно превращаясь в «продукт», предназначенный исключительно для детей, но при пристальном взгляде в ней, пусть и не всегда, но часто сохранялась та степень свободы, которой она обладала в «эпоху *pre-Code*».

В подборку анимационных фильмов, отобранных для показа в рамках программы «1933 год: последнее лето “Фабрики грёз”», вошли произведения выдающихся режиссеров-аниматоров: Дейва Флейшера, Берта Джиллетта, Фрица Фрилинга, Рудольфа

Айсинга и других не менее талантливых авторов (особо хочется отметить Тома Палмера, чей мультфильм «Я спою факельную песню», пожалуй, способен по степени абсурдности, насыщенности визуального потока и стремительности действия превзойти любой фильм братьев Флейшер). Так как в подборке присутствуют в чем-то родственные друг другу фильмы, то их описание было решено сгруппировать, а отдельно поместить более подробные тексты о мультфильмах, что не вписываются ни в какую категорию и являются для своего времени событием или важным, или в высшей степени несвойственным, – «Уверенность в завтрашнем дне», в котором внезапно кролик Освальд становится спасителем своей животноводческой фермы благодаря президенту Франклину Делано Рузвельту (в фильме, к слову, возникает один из самых мрачных образов всей программы – пугающего вида дух Великой депрессии); «Я таков, каков я есть» – первый фильм о моряке Попае, а также «Баззи Буп на концерте», где на место постепенно исчезающей с экрана Бетти Буп Флейшеры попытались ввести в качестве нового постоянного персонажа ее племянницу Баззи. Фильм долгое время считался утраченным, но несколько лет назад был атрибутирован в Госфильмофонде.

Андрей Иско

<sup>2</sup> Там же. С. 152.



# АНИМАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ-ПЕСНИ

Возникновение звука повлияло не только на игровое кино, но оказало огромное влияние и на анимацию. Мир немых мультфильмов представляет собой завораживающую картину юмора, изобретательности и артистизма. Этот мир наполнен безумными фантазмагориями и превращениями, причудливыми, зачастую совершенно нереалистичными персонажами. Приход же звука, а затем ужесточения цензурного кодекса и повальная стандартизация американской анимации во многом лишили ее той степени вседозволенности, что была ей присуща в эпоху немого кино. Также со временем стала уходить в небытие и аттракционность анимации, ее способность оживать все что угодно – если раньше любой предмет на экране (будь то дерево, кружка или солнце)

мог внезапно ожить и повлиять на развитие сюжета, то ко второй половине 1930-х подобные метаморфозы возникали уже все реже, лишая тем самым анимационный мир некоей хаотичности и абсурдности существования.

Процесс постепенного «приземления», «очеловечивания» анимации можно хорошо проследить по фильмографиям двух персонажей, бывших популярными в 1910–1920-е, – Крэйзи Кэта и кота Феликса. К примеру, Крэйзи Кэт, начиная с первых мультфильмов, для перемещения использовал транспорт. Кот Феликс же, ворвавшийся в анимацию несколько лет спустя, вместо транспорта использовал собственный хвост, который у него в принципе мог трансформироваться во все что угодно. Феликс был для анимации немого

периода иконой, законодателем и самым известным персонажем. Фильмам с ним была свойственна высокая степень сюрреализма, в них все было пронизано игрой, все насыщено упомянутыми метаморфозами. Возможно, именно поэтому Феликс – в отличие от значительно более реалистичного Крэйзи Кэта – не смог преодолеть барьер звука, тогда как фильмы с Крэйзи выходили на протяжении 1930-х, хоть и не пользовались значительной популярностью.

И все же, несмотря на то, что некоторые режиссеры анимации с неохотой встретили приход звука, работа с ним продемонстрировала различные стороны анимации, ранее не известные. С его появлением больше не было нужды вставлять тормозящие действие облачка с репликами героев, что уже к началу 1930-х позволило увеличить темп повествования, самого визуального потока. Пришествие звука совпало с расширением спектра сюжетов анимации, с возникновением новых режиссеров-аниматоров и порожденных их фантазией героев, с формированием анимационных студий (в эпоху немого кино анимацией занимались, как правило, кустари-одиночки и небольшие группы энтузиастов, но уже к концу 1920-х и особенно в 1930-е производить анимацию стали конвейерным способом).

Все это значительно преобразило анимацию, оказало благотворное воздействие на ее становление как индустрии развлечений. Во многом способствовала этому и музыка, коей были наполнены если не все, то большинство мультфильмов 1930-х.

В своей статье о Диснее – одной из самых важных и глубоких работ по анимации – Сергей Эйзенштейн рассматривает ее существование на периферии между рационально-логическим и чувственным. Для него анимация (говорит он только про Диснея, но это можно отнести и к творчеству множества других режиссеров-аниматоров) является примером воплощения чистоты искусства, а ее «божественное всемогущество» позволяет преодолевать оковы разума, реального мира и достигать пределов воображаемого. В самом искусстве – и в анимации в частности – он видит «двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления»<sup>1</sup>. И, как кажется, к самому чистому, также существующему на границе между рациональным и нерациональным, виду искусства можно отнести и музыку.

Возникновение звука привнесло как в игровое кино, так

<sup>1</sup> Эйзенштейн С. Дисней. М.: Ад Маргинем Пресс. 2014. С. 6.

и в анимацию большую степень привязки к реальности, однако там, где игровое кино стало постепенно утрачивать беспримесность формы (сохранившуюся в основном только в авангардном кино), анимация именно благодаря музыке, а также и песням, по-прежнему на протяжении 1930-х могла сохранять былую, хотя и постепенно утрачивающуюся способность к текучести, постоянной изменчивости изображаемых персонажей, вещей, что, по Эйзенштейну, отсылает нас при просмотре анимации к прагматическому мышлению, которому свойственно одушевление всех окружающих предметов. Для определения обозначенной выше способности анимационного мира к метаморфозам он вводит термин «плазматичность», так как «...существо, изображенное на рисунке, существо определенной формы, существо, достигшее определенного облика, ведет себя подобно первичной протоплазме, еще не имеющей “стабильной”-формы»<sup>2</sup>. Музыка в свою очередь не только поддерживает, но и увеличивает данную способность визуального потока. Эйзенштейн прямо проговаривает это: «Микки распевает, сложив пальцы с пальцами рук. Руки вторят музыке так, как мелодии вторить только у Диснея. И вот, взвившись

на высокой ноте вверх, рисунок рук разбежится далеко за пределы изображения их. В тон музыке они вытягиваются далеко за положенные им пределы. Так же тянутся шеи его удивленных лошадей, удлиняются в беге их ноги. Им вторят шеи страусов, хвосты коров, не говоря уже обо всех атрибутах зверей и растений, занятых в *Silly Symphonies* тем, чтобы хлопотливо извиваться в тон и мелодию музыки. И здесь, как видим, будто та же игра “в другое”, “в невозможное”. Но здесь она – глубже и шире»<sup>3</sup>. Таким образом, сочетание музыки, песен и анимационного изображения порождает некий единый и неделимый организм с отлаженным ритмом и синхронизированными движениями всех частей.

Но было бы неверно говорить о том, что только с появлением звука все это оказалось возможно. Начиная с 1929 года выходят серии «Экранные песни» (*Screen Songs*) Дейва Флейшера, «Забавные симфонии» (*Silly Symphonies*) Уолта Диснея, с 1931 – «Веселые мелодии» (*Merrie Melodies*), созданные на студии *Warner Bros. Pictures*, а с 1934-го – и «Счастливые гармонии» Хью Хармана и Рудольфа Айсинга. И все они будут иметь неизменный успех у зрителей на протяжении 1930-х. Однако первой серией мультфильмов, введшей сочетание музыки и анима-

ции, по праву считается серия с «прыгающим мечом» (*bouncing ball*) – хорошо известным по караоке приемом, при котором на изображение накладывается текст, а небольшой мячик одновременно с движением музыки перемещается по нему. Разработали этот прием большие выдумщики и изобретатели братья Флейшер.

Серия мультфильмов с мячом, не имеющая общего названия, впервые возникла в 1924 году, еще в эпоху немого кино, и выходила вплоть до 1927-го (участвовали в ней все основные персонажи Флейшеров – клоун Коко, пес Фитц и многие другие). Уже в 1926 году ее начала смещать более изобретательная серия «Поющие мультики» (*Song Car-Tunes*), созданная Флейшерами при сотрудничестве с доктором Ле Ди Форестом, экспериментировавшим со звуком в кино и снявшим несколько так называемых «фонофильмов». Для этой серии уже не нужен был тапер, как для предыдущей, – здесь вместо живой музыки звук записывался заранее на отдельную дорожку и синхронно воспроизводился во время демонстрации мультфильмов. Первым из них стал «Мой старый дом в Кентукки», и помимо новаторского использования музыки в этом же фильме впервые в одном из эпизодов происходит диалог со зрителем. Леонард Молтин

описывает его следующим образом: «“Мой старый дом в Кентукки” был спет квартетом Метрополитен с Джимми Флора за органом. Пес играл “Хор наковальни”, постукивая по зубам деревянным молоточком, потом исполнял песню “Мой старый дом в Кентукки” на тромбоне. Наконец, он поворачивался к зрителям и говорил: “Следите за мячом и присоединяйтесь, все вместе!”»<sup>4</sup>. Как отмечает Молтин далее: «...артикуляция губ анимирована очень тщательно, и строка записана на звуковой дорожке довольно четко, но в сохранившихся копиях синхронность несколько нарушена (в отличие от “Хора наковальни”)»<sup>5</sup>.

Обе эти серии насыщены живой образностью, интересными и захватывающими воображение визуальными гэгами. В них, как и во множестве других фильмов братьев Флейшер, частые изменения форм и размеров (любой предмет или персонаж тут мог внезапно стать музыкальным инструментом и начать подхватывать мелодию) порождают ощущение тотальной свободы экранного анимационного мира. В 1929 году Дейв Флейшер выпускает серию «Экранные песни», где разовьет свои эксперименты по совмещению анимации и реальных актеров (в основном звезд радио и эстрады). Но наибольший

<sup>2</sup> Там же. С. 34.

<sup>3</sup> Там же. С. 26.

<sup>4</sup> Молтин Л. О мышах и магии. История американского рисованного фильма. М.: Киноведческая артель 1895.ю. 2018. С. 141.

<sup>5</sup> Там же.

успех получит следующая серия – вероятно, самая важная в творчестве Флейшера – серия мультфильмов с Бетти Буп, где главная героиня и окружающие ее герои постоянно исполняют известные в те годы шлягеры. Компанию же им часто составляют важнейшие звезды джаза – Луи Армстронг, Дон Редман и Кэб Кэллоуэй.

В подборку мультфильмов, представленную на фестивале, вошел один из фильмов из не слишком сейчас известной серии «Экранные песни» – «Бу-буу, пой!», выпущенный специально в преддверии Хэллоуина (он вышел за десять дней до фильма «Безумные привидения» о злоключениях Крэйзи Кэта в старом страшном доме). В «Бу-буу, пой!» в свойственной для Флейшера манере один абсурдный, сюрреалистический (а здесь еще и жутковатый) гэг сменяется другим без какой либо логики. Действие разворачивается на некоей заброшенной фабрике, где производится напиток, содержащий газ, масло, кислоту и тротил. Руководит производством огромный черный паук, в первой сцене исполняющий музыку на органе из костей и висячей конструкции с нанизанными друг на друга черепами. Затем он начинает вести прямую радиотрансляцию и вместе с ожившим микрофоном отправляется в цех. Работают там поначалу только призраки различных животных (паучки и черепахи бросают все в огромные

котлы, а за поступающими на конвейер бутылками с готовым варевом следит стервятник), но вскоре к ним присоединяются летающие человеческие призраки, которые, впрочем, настолько ленивы, что просто летают по цеху и ничего не делают (видимо, из-за этого рассерженный босс-паук начинает засасывать призраков в пылесос).

Тем временем микрофон оказывается рядом с поющим джазовый мотивчик скелетом. Тот зовет своих друзей из гроба, и вскоре на сцене начинает играть настоящий джаз-банд, полностью состоящий из скелетов (в этой сцене возникает особо «тонкий» расистский гэг – в какой-то момент все скелеты из белых превращаются в черных). Как и во всех остальных выпусках серии «Экранные песни», анимационное изображение здесь прерывается вставкой с живыми певцами, чье исполнение трех, как правило, песен сопровождается «прыгающим мечом». В «Бу-буу, пой!» этими «вставными» музыкантами становятся *The Funnyboners* – певческое трио (Дэйв Грант, Гордон Грэм и Банни Кофлин), известное переделками современных джазовых хитов и различных композиций. В других же выпусках «Песен» можно было увидеть таких известных исполнителей, как Лилиан Рот, Руди Валле, Этель Мерман, Кэб Кэллоуэй, братья Миллс и сестры Босвелл.

«Бу-буу...», возможно, самый мрачный мультфильм из серии и один из самых изощренных по форме. Уже в первой сцене возникает чрезвычайно интересный верхний ракурс играющего на органе паука, после чего происходит наезд «камеры» на него. Подобных хитро придуманных трюков в фильме будет мало, но они многого стоят: например, призраки, самостоятельно отчищающие свою одежду (то есть простыни) от грязи и прыгающие под пресс для разглаживания, или уже упомянутый огромный пылесос, с которым носится паук, чтобы засосать в него нерадивых рабочих. И хотя фильму не достаёт озорства и абсурдистского хулиганства многих работ Флейшера (особенно свойственных серии о Бетти Буп), но и этот фильм служит прекрасным примером того, насколько изобретательным может быть анимационный фильм-песня.

Ни в этом, ни в других «Экранных песнях» Флейшер не создавал анимационных «двойников» приглашенных музыкантов (в отличие от серии с Буп, где не раз Кэб Кэллоуэй превращался в различных танцующих и поющих существ). Том Палмер же в своем мультфильме «Я спою факельную песню», наполненном искрометным юмором и бесшабашной выдумкой, создает целый сонм карикатур на музыкантов и голливудских актеров. Правда, нужно сразу оговориться, что принадлежит

мультфильм к той разновидности пародий, что могут быть совершенно не понятны зрителю XXI века, да и современникам в нем наверняка были понятны отнюдь не все шутки. Фильм представляет собой забавный взгляд на увлечение радио- и кинозвездами, которые меж собой, к слову, тогда всю конкурировали (1930-е в США вообще были эпохой не только и не столько кино, сколько радио).

В пародийном ключе в фильме один за другим возникает ряд портретов известных личностей (певцов, актеров, политических деятелей, вроде Муссолини, скачущего на игрушечной лошадке, писателей, вроде Бернарда Шоу, вместо боксерской груши использующего глобус). В одном из ключевых эпизодов режиссер изображает Бинга Кросби (превратив его в Кроса Бингсби), исполняющего песню «Почему эта ночь не может продолжаться вечно?» и сидящего при этом в наполненной пеной ванне; в других скетчах появляются карикатуры на людей из мира музыки – дирижера Леопольда Стоковского, руководителя оркестра и радиоведущего Бена Берни, знаменитое трио сестер Босуэлл, а также на Джимми Дюранте, чье изображение нет на экране, но в гэгге с танцующей и поющей статуей Свободы легко можно узнать фирменный для Дюранте припев «ха-ча-ча-ча-ча».

Фильм начинается с того, что по всему миру любители радио

включают приемники и слушают утренние передачи – заботливый отец укачивает под музыку детей, некое семейство делает зарядку, один брокер тоже упражняется, но вместо ремней для растяжки пользуется лентой котировок, а чуть позже арабский шейх прогоняет свою наложницу, танцующую танец живота, лишь бы она не мешала слушать радиотрансляцию «Эймоса и Энди». Описывать дальнейшее происходящее в фильме веселое безумие особого смысла не имеет: Вселенная кружится в такт музыки, и каждые 20-30 секунд возникают новые гэги, новые вставные номера (каннибал готовит обед из комиков Уиллера и Вулси, Джеймс Кэгни и Джоан Блонделл дерутся во время эфира). Все это выглядит подчас неровно, хаотично, но музыка и песни сшивают разрозненные фрагменты и придают фильму цельность (то же самое можно сказать и о «Бу-буу, пой!»). Заглавная же песня, в честь которой и названа картина, возникает только ближе к концу. Эта песня – «Я спою факельную песню» – была взята Палмером из коллекции студии *Warner Bros. Pictures* (впервые она прозвучала в фильме «Золотоискатели 1933 года» и к моменту выпуска мультфильма считалась уже шлягером). Леон Шлезингер при создании «Веселых мелодий» вообще, судя по всему, во многом опирался на эту коллекцию и брал из нее исключительно хиты (что выгодно

отличало его от Диснея, который не мог пользоваться подобными коллекциями и был вынужден ориентироваться на классическую музыку).

Но как именно получилось, что Палмер – в недавнем прошлом один из многих аниматоров диснеевских «Забавных симфоний» – сразу после перехода в штат студии *Warner Bros.* стал работать в качестве режиссера над мультфильмом по одной из самых известных в то время песен, остается загадкой. (Параллельно с этим фильмом Палмер также разработал для *Looney Tunes* нового персонажа Бадди, пришедшего на смену Боско.) В фильме Палмер «доверяет» исполнение «Я спою факельную песню» именитому трио сестер Босуэлл, но уже спустя мгновение их сменяет три звезды киноэкрана – Грета Гарбо, Зазу Питтс и Мэй Уэст. Всех троих озвучивает одна и та же актриса Норин Гэммилл, но анимация каждой отличается: плавная и грациозная Гарбо, плохо прорисованная Питтс с пальцами, которые выглядят резиновыми, а о том, что третья карикатура отсылает к Мэй Уэст, можно догадаться разве что по наряду и по голосу, так как внешне изображение мало напоминает настоящую Уэст. Но эти и некоторые другие недочеты в анимации, как и абсурдность всего происходящего на экране, делают «Я спою факельную песню», вероятно, одним из самых сюрреалистичных

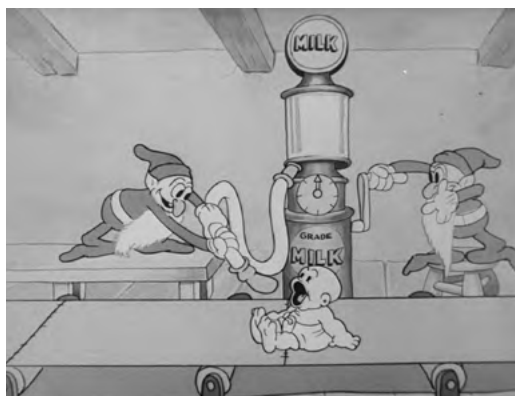
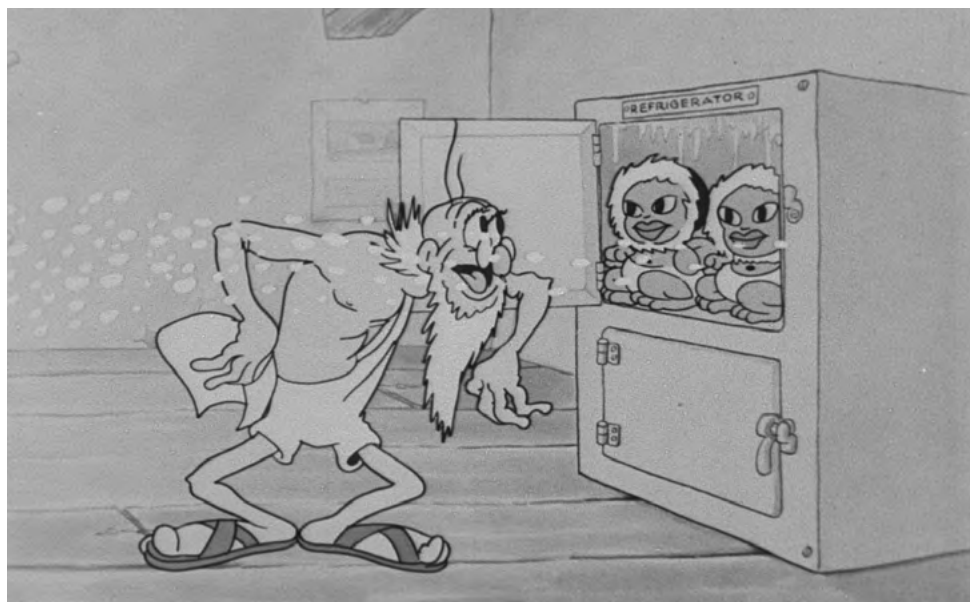
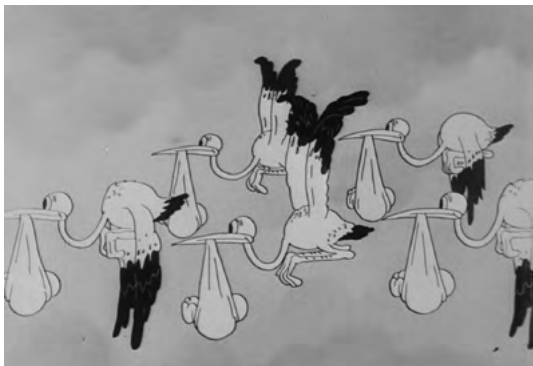
и безумных мультфильмов не только из серии «Веселых мелодий», но и всей анимации 1930-х. Мультфильм, правда, ожидаемо провалился в прокате и среди коллег не пользовался успехом (так же как и предыдущий фильм Палмера «Выходной день Бадди»). После его завершения Палмера уволили. Он продолжил свою карьеру режиссера анимации на других студиях (в том числе и у Диснея), но ничего подобного фильму «Я спою факельную песню» больше не создал.

Если «Бу-буу, пой!» и «Я спою факельную песню» относятся скорее к взрослой анимации, то «Поезжай-ка в Баффало» и тем более «Убежала миска с ложкой» ориентированы на детскую аудиторию. В них действие разворачивается в измышленном пространстве: в «Поезжай-ка в Баффало» это небесный конвейер младенцев, которых распределяет и посылает на Землю некий седовласый дед, а в «Убежала миска с ложкой» – огромная кухня в кафе, где оставленная без присмотра посуда оживает и начинает куролесить. Как и фильм «Я спою факельную песню», оба мультфильма относятся к «Веселым мелодиям» и представляют собой (в отличие от фильма Палмера) вполне стандартные, традиционные примеры этой серии – анимация здесь на высоком уровне, присутствует достаточно подробная проработка деталей, повествование хоть и не все время ровное,

но в нем есть четкая последовательность и просматривается подобие сюжета. Однако, если во второй половине 1930-х «Веселые мелодии» уже будет сложно отличить от «Забавных симфоний» (разве что по персонажам), то в 1933 году в серии Шлезингера еще присутствует и некоторый не всегда уместный «взрослый» юмор, и довольно грозные персонажи, вроде монстра из ожившего теста. Оба песенных анимационных фильма берут за основу один из самых популярных шлягеров того года – песню Гарри Уоррена и Эллы Дубина «Поезжай-ка в Баффало», впервые использованную в фильме «42 улица» (вероятно, в главном мюзикле 1933 года). Песню, которая в дальнейшем, благодаря быстрому темпу и задорной мелодии, появится еще в десятках других анимационных картинах. Эта традиция серии «Веселые мелодии», основанной на музыкальном портфолио студии *Warner Bros.*, называть мультфильмы в честь оригинальных песен продолжится еще всего несколько лет – до конца 1930-х, когда наступит закат и для самого жанра анимационных фильмов-песен.

Андрей Икко



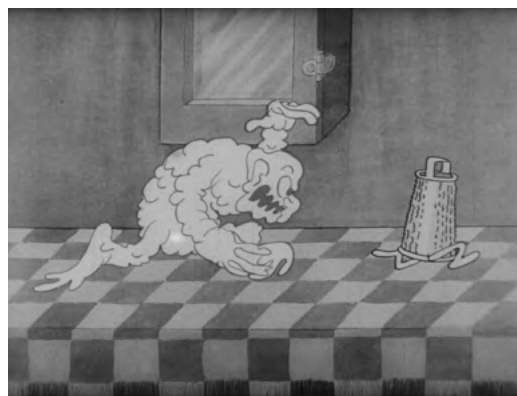
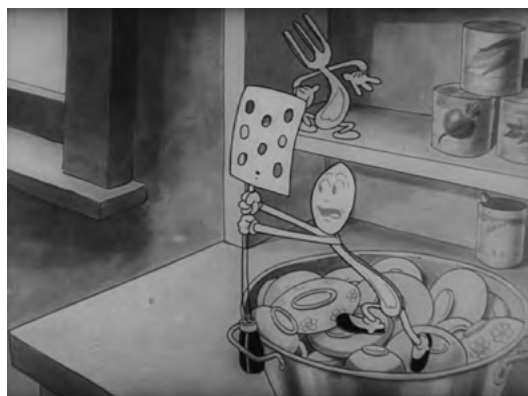
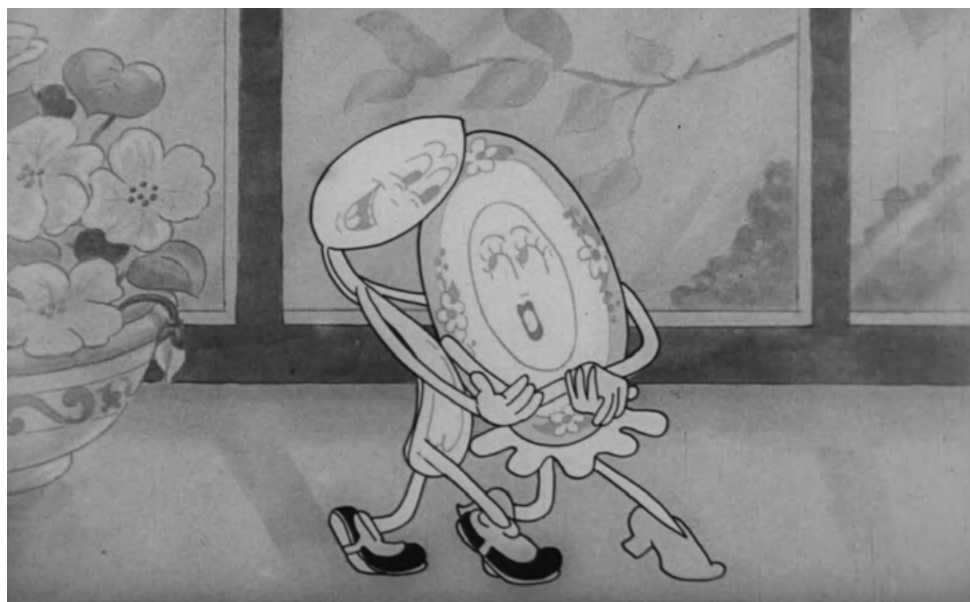
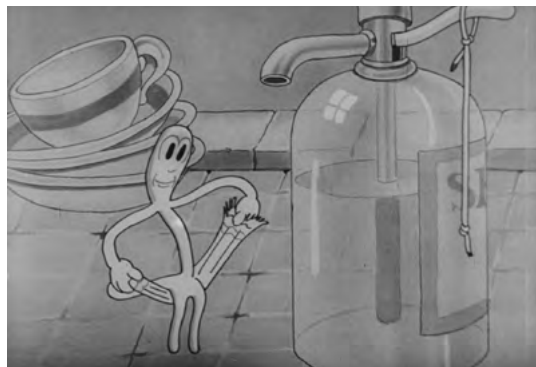


# ПОЕЗЖАЙ-КА В БАФФАЛО / SHUFFLE OFF TO BUFFALO

США, Leon Schlesinger Studios, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 183,5 м, 7 мин.,  
английский язык. ВЭ 08.VII.1933.

**Режиссеры:** Фриц Фрилинг, Рудольф Айсинг  
**Художники-мультипликаторы:** Пол Смит, Фриц Фрилинг  
**Композитор:** Фрэнк Марсалес.

*В некоей конторе на небесах проходит распределение детей для всех родителей на Земле. Старик, занимающийся распределением, корпит над бухгалтерской книгой, отвечает по телефону на многочисленные звонки: то у него просят выслать близнецов для Нанука с Севера, то приходит запрос на поиск младенца еврейского происхождения. Оказавшись в руках старика, маленький еврей начинает петь заглавную песню «Покидая Баффало». Во время танца он устремляется в соседнюю комнату, где находится цех по подготовке младенцев к выдаче. Тут их стирают в машинах, сушат, присыпают пудрой и пеленают, а после отправляют на Землю в клювах аистов. Дети внезапно начинают кричать и требуют «Кантора». Один из гномов, работающих в цехе, снимает маску и оказывается знаменитым певцом Эдди Кантором. Все вместе начинают вновь петь заглавную песню.*



# УБЕЖАЛА МИСКА С ЛОЖКОЙ / THE DISH RAN AWAY WITH THE SPOON

США, Leon Schlesinger Studios, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 203,5 м, 7 мин.,  
английский язык. ВЭ 05.VIII.1933.

**Режиссер:** Рудольф Айсинг

**Художники-мультипликаторы:** Роллин Гамильтон, Боб МакКинсон

**Композитор:** Фрэнк Марсалес.

*Однажды ночью на кухне кафетерия посуда устраивает большую помывку. Тарелки резвятся, купаются в раковине и отогреваются после этого в тостере, ложки и вилки принимают души, одна щетка играет на столовых приборах, как на рояле. Все поют веселые песни и танцуют. Но внезапно оживает тесто и, выпив кружку дрожжей, превращается в жуткого монстра, который пугает всех вокруг. Однако вскоре сам монстр вынужден убежать, так как его начинают закидывать консервами и попкорном. Во время погони хитроумные ложки прокатываются по нему скалкой, а затем и вовсе запекают его во фритюрнице. Все жители кухни празднуют победу и вновь начинают радостно танцевать.*



# Я СПОЮ ФАКЕЛЬНУЮ ПЕСНЬ / I'VE GOT TO SING A TORCH SONG

США, Leon Schlesinger Studios, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 178,2 м, 6 мин.,  
английский язык. ВЭ 23.IX.1933.

**Режиссер:** Том Палмер

**Художник-мультипликатор:** Джек Кинг

**Композиторы:** Бернард Б. Браун, Норман Спенсер

**Звукооператор:** Бернард Браун.

*Мультфильм состоит из серии скетчей, действие которых происходит на радиостанции и в разных экзотических странах. Слушатели всего мира (Китая, Африки, Арктики, Ближнего Востока и пр.) настраивают свои радиоприемники, чтобы послушать музыку и передачи: одна семья под музыку начинает заниматься гимнастикой, в другой отец укачивает детей, а богач, только проснувшись, тут же начинает читать котировки акций на бирже. События разворачиваются на разных континентах: шанхайские полицейские изо всех сил пытаются заснуть на работе, в это же время каннибал настраивает радио на кулинарное шоу во время приготовления супа из туристов, эскимос ловит кита на крючок, а султан вместо того, чтобы смотреть на танец живота, включает радиоспектакль Эймуса и Энди. Все напевают, пританцовывают под музыку. Сама Вселенная начинает кружиться под ее задорные ритмы. В скетчах в пародийном ключе изображено множество знаменитостей: Джеймс Кэгни, Джоан Блонделл, Бен Берни, Гай Кибби, Берт Уиллер и Роберт Вулси, сестры Босвэлл, Грета Гарбо, Засу Питтс, Мэй Уэст, Эд Винн, Джордж Бернард Шоу, Леопольд Стоковский, Бенито Муссолини и Бинг Кросби, исполняющий заглавную песню мультфильма, сидя в ванной.*



# БУ-БУУ, ПОЙ! / BOO, BOO, THEME SONG

США, Fleischer Studios, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 195,9 м, 7 мин.,  
английский язык. ВЭ 13.X.1933.

**Режиссер:** Дейв Флейшер

**Художники-мультипликаторы:** Уиллард Боуски, Майрон Уолдмен

**В ролях:** трио The Funnyboners (Дэйв Грант, Гордон Грэм и Банни Кофлин).

*На мрачной заброшенной фабрике призраки и различные угрожающего вида животные изготавливают некое вариво, которое содержит газ, масло, кислоту и тротил в качестве ингредиентов. Управляет фабрикой большой черный паук, играющий на органе и на черепахе. Подпевают ему скелеты и окружающие животные. Чтобы проверить действие варива, паук выливает его в рот пойманной мышке, те тут же умирают, а из их тел выпрыгивают маленькие белые души. Вскоре скелеты объединяются и начинают петь, играть на музыкальных инструментах и танцевать. Вдруг на фабрику прилетают перепачканные призраки. Чтобы очиститься, они моются, сушатся с помощью пресса для одежды и мечутся по всему помещению. Паук, рассерженный их поведением, подманивает их и засасывает всех в пылесос. По радио он рекламирует производящееся на фабрике вариво, и на него тут же падает гора писем.*



# АНИМАЦИОННЫЕ ФИЛЬМЫ-ПАРОДИИ

У анимационных фильмов-пародий история более длинная и насыщенная, чем у анимационных фильмов-песен. Если последние возникают только в 1920-е годы, то пародийные мультфильмы появляются уже в момент зарождения экранного рисованного мира. Когда именно выходит первая анимационная пародия, проследить невозможно – если фильмы-песни можно легко отличить по характерным признакам (использование песенного текста, музыки (записанной или в живом исполнении), чье движение совпадает с движениями героев), то с пародиями все намного сложнее, ведь пародия не является жанром и пародийными элементами могут быть наполнены любые произведения, даже весьма далекие от сатирического

изображения действительности. Так, к примеру, элементы пародии можно заметить уже в лентах Джеймса Стюарта Блэктона – родоначальника американской анимации, создавшего в начале 1900-х годов при помощи покадровой съемки несколько мультфильмов, в которых нарисованные на доске лица оживают и начинают всю гримасничать и бедокурить.

Происхождение анимационных пародий связано с карикатурами, шаржами (Блэктон, к слову, задолго до прихода в кино был художником-карикатуристом), но главным образом с комиксами, которые в принципе историками кино рассматриваются как протокинематографический материал. Не зря Эмиль Коль и Уинзор Маккей, как и Блэктон, являющи-

еся изобретателями и первыми режиссерами анимации, начинали свой путь как авторы газетных комиксов – в дальнейшем этот опыт работы над сериями рисунков, над прорисовкой последовательности движений помог им при создании своих анимационных фильмов. Пародией, гротеском наполнены многие из них, но первым, кто систематически использовал приемы комической стилизации, был Владислав Старевич. Его «Прекрасная Люканида» – пародия на исторический фильм из жизни аристократов прошлых веков, а «Месть кинематографического оператора» – весьма язвительная пародия на модные в начале XX века салонные мелодрамы. В дальнейшем Старевич уйдет от полноценных пародий в сторону экранизаций известных басен, сказок, но и в них неизменно будет присутствовать в той или иной степени высмеивающая все и вся стилизация.

Первой звездой анимационных пародий является никто иной, как Чарли Чаплин. Этот великий комик начнет свою карьеру в кино в начале 1914 года и после нескольких фильмов станет звездой. Прославивший его образ Бродяги окажется настолько привлекательным и любимым зрителями, что спустя всего год кинокомпания *Movca Film Service* начнет выпуск серии мультфильмов

о злоключениях этого персонажа (всего их будет 17, но к концу 1910-х мультфильмы, использующие персонажа Чаплина, будут выходить и на других студиях. Интересно, что в одном из них Чаплин появляется вместе с котом Феликсом, черты и повадки которого, как считается, списали именно с Чаплина). Правда, тут нужно сделать небольшую оговорку: в мультфильмах с Бродягой, как и во множестве подобных серий фильмов и сериалах с анимированными известными актерами (как правило, комиками, вроде Лорела и Харди, братьев Маркс, Джерри Льюиса), пародирования как такового не так много – в основном эти мультфильмы лишь эксплуатируют узнаваемых актеров и их персонажей, пусть и придают им зачастую некий утрированный, преувеличенно гротескный вид. Поэтому, возможно, первой полноценно пародийной серией анимационных фильмов стоит считать «Анимированные волосы» (*Animated Hair*), созданной карикатуристом Маркусом. Эту серию при сотрудничестве с Эдвином Майлзом Фадиманом будет, начиная с 1924 года, в качестве продюсера выпускать Макс Флейшер. В ней не показывающийся на экране художник (мы видим только его руки) рисует на бумаге портрет знаменитой личности, затем при помощи покадровой съемки тот начинает

изменяться, волосы, брови и усы меняются местами, и вскоре портрет одного известного человека оказывается портретом совершенно другой – не менее известной – персоны. В выпуске 1925 года изображение Чаплина сменяется изображением Китона, а лицо писателя Джорджа Бернарда Шоу превращается в лицо юриста Кенесо Маунтина Лэндиса. Старики здесь превращаются в юношей, политики в спортсменов или актеров, женщины в мужчин, а мужчины в женщин, и, несмотря на вполне академический стиль рисунка (пожалуй, даже благодаря ему), все эти трансформации знаменитостей выглядят тонкой и весьма изощренной пародией.

Серия Маркуса просуществовала всего четыре года (с 1924 по 1927-й) и имела успех у зрителей, но активно развиваться анимационная (американская) пародия стала только после прихода звука, в начале 1930-х. Постепенное увеличение производства, открытие новых возможностей анимации, эксперименты над расширением дозволенного в ней, привели к тому, что анимация уже многое о себе знала и, не зацикливаясь на репрезентации самого рисованного мира (как это часто было в 1920-е), начала чутко реагировать на явления мира реального, попутно их, конечно же, преображая и пародируя. Во

многом поэтому золотой век американской анимации, пришедший на 1930–1940-е, совпадает с золотым веком анимационных пародий. Перечислять их все бессмысленно, так как за данный период их вышло великое множество, но назовем хотя бы несколько для примера.

Вероятно, самым популярным и распространенным видом анимационной пародии в это время были пародии на признанную литературную классику. Так, одним из самых известных мультфильмов Бетти Буп является «Белоснежка» (1933), полная избретательных гэгов и абсолютно лишённая всяческого жизнеподобия, а заодно и сюжета. В фильме возникают основные линии персонажей из сказки – злая королева пытается избавиться от юной и красивой девушки, но той помогают семь гномов, затем ее спасают из заточения в хрустальном (в мультфильме – ледяном) гробу – но все они насыщены таким количеством метаморфоз предметов, что к середине уже забываешь, что, собственно, ты смотришь. Королева в фильме оборачивается то яичницей на сковородке (в момент ярости), то ведьмой на метле, то драконом; клоун Коко, служащий при дворе королевы в качестве стражника, попав в пещеру с гробом Белоснежки, начинает исполнять песню Кэба Кэллоуэя, и тут же его размеры, форма в такт

музыки преображаются до неузнаваемости.

В вольной экранизации «Красной Шапочки», вышедшей под названием «Головокружительная Красная Шапочка», Флейшер и вовсе создает мир, где любое существо или предмет способны ожить, спеть и станцевать. Так, вынутая из холодильника рыба исполняет пару строчек песни перед тем, как попасть в желудок влюбленного в Бетти Буп (Красную Шапочку) Бимбо. Подхватывают строчки песни и окружающие деревья, и цветы, и даже дом бабушки, а под конец герои располагаются на висящем в небе месяце, и развеселившиеся деревья, взяв изумленный месяц за края, начинают раскачивать его как гамак. Спустя десять с небольшим лет выйдет самая знаменитая пародия на эту сказку – «Горячая Красная Шапочка» (1943) Текса Эйвери, действие в которой будет полностью перенесено в современность (персонажи в начале мультфильма откажутся играть в очередной «классической» экранизации), милую невинную девочку по прозвищу Красная Шапочка заменит безымянная привлекательная рыжая певица из ночного клуба, бабушка превратится в светскую львицу, а Волк предстанет в виде хлыща и дамского угодника.

В подборку анимационных фильмов, подготовленную для

фестиваля, вошла не менее интересная, хотя и незаслуженно подзабытая пародия на самую печальную на свете повесть. «Ромео и Джульетта» Фрэнка Мозэра, вероятно, являет собой идеальный пример «средней» анимации – в фильме нет изысканности Диснея или сюрреалистичности Дейва Флейшера, но Мозэр – один из создателей серии *Terrytoons* – создает уютный и достаточно детализированный мир, коему присущ легкий налет безумства. Мышка Ромео тут катается по дворцу среди стражников, прицепив на ноги два куса мыла, мышка Джульетта, раздосадованная тем, что отец не дает ей видеться с возлюбленным, запирается, как полагается настоящему подростку, от родителей в ванной и решает выпить бутылочку яда (благо, что в ванной их целый шкаф). Но самой забавной и интересной оказывается сцена боя между Монтекки и Капулетти: то отряд из замка Монтекки обстреливает замок врага досками от забора, то один из нападавших начинает ездить по полю на огромном пылесосе и засасывать в него тела павших, а сам Ромео в какой-то момент ловит с помощью шпаги пущенные в него ядра и отправляет их обратно. Фильм Мозэра несовершенен по форме, он как будто все время спешит и пытается обогнать себя же, из-за чего некоторые гэги кажутся не до конца

проработанными. И тем не менее фильм полон заразительного задора, использованная в нем музыка красива и хорошо оркестрована, да и сама анимация пусть порой и выглядит схематичной и немного примитивной, но благодаря этой простоте обретает некое собственное очарование.

Другим, в чем-то родственным «Ромео и Джульетте» по «темпераменту», фильмом из подборки является «Красавчик Боско» Фрица Фрилинга и Хью Хармана. Однако если творение Мозера пародирует всем известное литературное произведение, то мультфильм Фрилинга и Хармана в комическом ключе воспроизводит элементы современной ему истории приключений солдат Иностранного легиона, частично заимствованной из фильма Герберта Бренона «Красавчик Жест» (1926) (сейчас более известен его ремейк 1939 года, а также высмеивающая его комедия с Лорелом и Харди «Воздыхатели», 1931). К фильму Бренона, впрочем, как и к книге, по которой он снят, мультфильм имеет весьма косвенное отношение: в нем пародируется не столько «Красавчик Жест», сколько сам жанр колониального фильма.

Этот жанр ко второй половине 1930-х станет уже вполне самостоятельным и распространится не только в США, но и по всей Европе. «Красавчик Боско»

повествует о незадачливом солдате легиона в «исполнении» Боско. Однажды он опаздывает на утренний сбор и получает задание поймать разбойника Али Упа (чье имя отсылает к аллей-упу – приему атакующей игры в баскетболе). Несчастный герой отправляется на его поиски, влюбляется во встреченную на улице девушку (этого персонажа обычно в фильмах про Боско зовут Хани), тут же натывается на разбойника, но с помощью смекалки, конечно же, побеждает его. Для Боско этот фильм – один из последних, созданных на студии *Leon Schlesinger Studios*, и один из последних вообще в его не слишком большой фильмографии (всего с ним успели выпустить 39 мультфильмов, но один не вышел в прокат). Боско был первым говорящим анимационным героем в истории, популярность его фильмов в начале 1930-х соперничала с успехом Микки Мауса, но со временем она стала спадать, а уход со студии Шлезингера его создателей Хью Хармана и Рудольфа Айсинга и вовсе привел к закату карьеры этого персонажа. «Красавчик Боско», как и последующий фильм Хармана «Боско-мушкетер», насыщен действием и немного грубым и неловким, но остроумным юмором. Авантюрный сюжет в обоих фильмах умело совмещается с элементами пародии (в первом – на жанр колониаль-

ного фильма, во втором – на жанр «плаща и шпаги» и роман Дюма), а анимация выгодно отличается хорошо прописанными деталями и фоном.

«Под русским соусом» Мэнни Гулда и Бена Харрисона, в свою очередь, сложно отнести к какой-либо разновидности пародии. Он не комикует ни над книгами, ни над фильмами, но представленный в нем мир пронизан такой иронией и сатирой, что не назвать его пародийным сложно. Как можно догадаться по названию, речь в нем идет о России, но это Россия, выполненная в стиле «развесистой клюквы» – стиле, довольно популярном в Голливуде в начале 1930-х (вспомнить хоть «Мир и плоть», 1932; или «Распутную императрицу», 1934). В этой в высшей степени измышленной России в кабаках танцуют гопаки, под окнами возлюбленной исполняют в качестве серенады «Очи черные» (что же еще?), бородатые балалаечники поют «Эй, ухнем», злобные казаки в виде свиней все норовят устроить переворот и взорвать хоть что-нибудь (лучше всего, конечно, дворец императора). Главным героем фильма оказывается Крэйзи Кэт, что очень необычно, так как Крэйзи, как в комиксах, так и в их экранизациях, был преимущественно американским «гражданином». Этого персонажа придумал карикатурист Джордж Херри-

ман, и комиксы про Крэйзи впервые вышли еще в далеком 1913 году. В 1916-м Крэйзи очутился на киноэкране, но пробыл там всего год с небольшим. В 1920-е его вновь попытались вернуть в новой серии анимационных фильмов, но большой популярностью она не пользовалась. В ней облик Крэйзи подверстали под кота Феликса, а в начале 1930-х переделали уже под нового кумира – Микки Мауса. С 1927 года над серией фильмов с этим персонажем начали работать Гулд и Харрисон, но серия с Крэйзи по уровню признания зачастую уступала фильмам Феликса, а потом и Микки Мауса. В то же время для читателей комиксов он был звездой номер один – его любили и писатели, вроде Т.С. Элиота и Вудхауза, и политики, и художники. Комиксы Херримана казались до такой степени абсурдными, что их относили то к дадаизму, то к сюрреализму. На данный момент в сети доступно не так много мультфильмов с Крэйзи, но с уверенностью можно сказать, что «Под русским соусом» лучше всего передает дух непрекращающегося безумства и игры, свойственные оригинальному творению Херримана.

Если «Красавчик Боско» пародировал жанр, а «Под русским соусом» прежде всего стиль, то фильм «Гала-премьера Микки» Берта Джиллетта, снятый на

студии Уолта Диснея, выглядит как «парад» пародий и карикатур на голливудских знаменитостей и на сам Голливуд в целом. Подобные «парады» в 1930-е были не редкостью: наполнены (и даже переполнены) гротескными изображениями звезд «Я спою факельную песнь» Тома Палмера, «Голливуд отдыхает» Текса Эйвери, «Охотник за автографом» Джека Кинга и «Матушка Гусыня едет в Голливуд» Уилфреда Джексона. Но, пожалуй, такого количества голливудских актеров, как в фильме Джиллетта, не сыщется нигде. Звезды и раньше попадали под сатирический прицел аниматоров – в 1920-е не только Чаплин, но и некоторые другие актеры появлялись в мультфильмах, в пародийном ключе изображающих обитателей «Фабрики грез» (так, в «Феликсе в Голливуде» есть короткие гэги с участием Уильяма Харта, Бена Тёрпина). И все же золотой век подобных пародий начинается только в 1930-е – в эпоху становления студийной – а вместе с ней и «звездной» – системы. В «Гала-премьере Микки» рассказывается о грандиозном премьерном показе нового мультфильма Микки Мауса, что проводится в «Китайском театре Граумана» – главном кинотеатре Голливуда. Съезжаются на премьеру все основные кинозвезды: на шикарных автомобилях прибывают Уоллес Бири, Мари Дресслер,

Лайонел Бэрримор (в образе Распутина) вместе с другими представителями актерской династии Бэрриморов – Этель и Джоном, следом появляются Лорел, Харди, братья Маркс.

Начинается радиотрансляция, и проходящие мимо микрофона актеры один за другим пропевают в него несколько слов задорной приветственной песенки – Мориса Шевалье, Эдди Кантора, Джимми Дюранте сменяет трио из Джин Харлоу, Джоан Кроуфорд и Джанет Гейнор, напоминающее сестер Брокс или Босвелл, за ними – квартет, состоящий из Гарольда Ллойда, Кларка Гейбла, Эдварда Дж. Робинсона и Адольфа Менжу. Последующее за этой короткой сценкой продвижение звезд в сторону зала описывать не имеет смысла – звезд на «небосклоне» кинотеатра так много, что только их перечисление заняло бы еще полстраницы.

Но особо изобретательно и забавно в момент прохода в зал показаны два актера: среди шествующих можно заметить проползающего по полу Бродягу (Чарли Чаплина), по-видимому, не имеющего денег на билет, а вскоре за ним в помещение вальяжно вливается Мэй Уэст, произносящая на крупном плане фразу, что навсегда закрепится за ее образом (здесь от нее в трепет и смущение придет директор кинотеатра): «Почему бы тебе не прийти как-нибудь

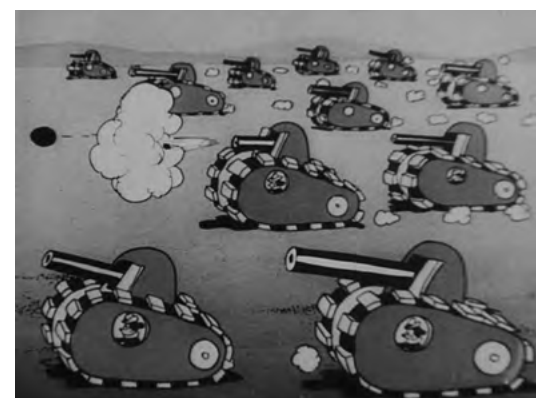
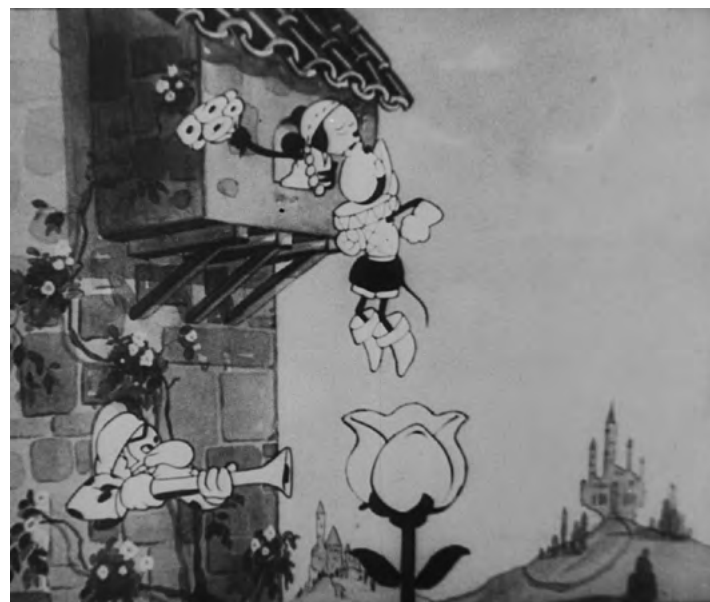
и не увидеться со мной?» Фразу, которая станет своеобразной визитной карточкой не только для Уэст (она повторит ее в трех фильмах), но и для ее анимационных карикатур, спорадически возникающих на протяжении 1930–1960-х. Сами же виновники торжества – Микки и Минни Маус в сопровождении друзей – приезжают последними. Затем следует просмотр мультфильма, и мы можем видеть, как изображение злоключений экранного Микки Мауса чередуется с показом реакции сидящих в зале зрителей. Мультфильм вызывает фурор и повальный хохот, после просмотра все обступают Микки и поздравляют его, но под конец оставшиеся на сцене актеры постепенно отступают, завидев Грету Гарбо, подобно приведению скользкую в сторону главной звезды вечера. Гарбо обхватывает Микки длинными руками, целует, и тут настоящий Микки просыпается – его облизывает Плутто, а весь торжественный вечер оказывается причудливым сном.

Такого рода концовка, по сути, во многом нивелирует пародийную составляющую фильма Джиллетта, лишает его весьма едкий юмор остроты. Может возникнуть подчас ощущение, что фильм делали два разных человека – вставной мультфильм и облагораживающий финал «написаны» явно рукой Диснея (или

его единомышленника), а вот все остальное – масса затейливых шуток и гротескных карикатур – выполнено как будто совершенно другим аниматором, которому, как кажется, ближе творчество Флейшера, нежели Диснея. И хотя на самом деле художнику Джо Гранту, нарисовавшему почти все карикатуры к «Гала-премьере Микки», так понравилось работать на Диснея, что он останется на студии еще на 17 лет, все же это не отменяет некоей двойственности созданного при его участии мультфильма. «Гала-премьера» сейчас выглядит не просто выделяющейся из всей продукции Диснея, но и почти антидиснеевской – уж слишком много в ней мрачности, актуальности и хаотичности. Куда ближе к стилистике Диснея оказывается следующая картина с Микки в окружении голливудских звезд – «Микки Маус и команда по игре в поло», где «парад» знаменитостей будет подан уже с такой симпатией, задором и любовью, что не останется и тени сомнения в авторстве Диснея.

*Андрей Икко*





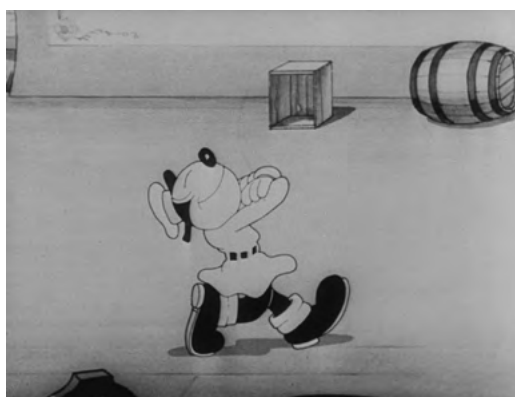
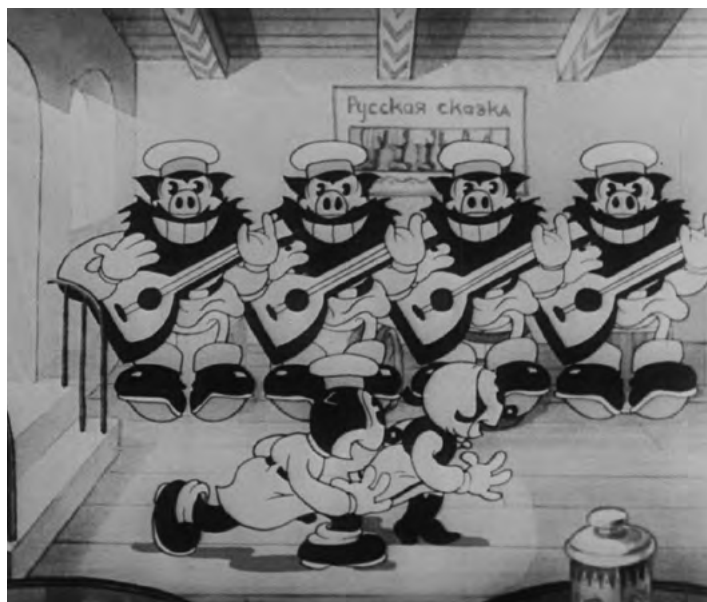
# РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА / ROMEO AND JULIET

США, Terrytoons, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 155,3 м, 6 мин., английский язык. ВЭ 16.IV.1933.

**Автор сценария:** Пол Терри  
**Режиссер:** Фрэнк Мозер.

*По мотивам одноименной пьесы Уильяма Шекспира.*

*На следующее утро после прошедшего во дворце карнавала мышь Ромео не может проснуться. Птица, выскакивающая из часов в качестве «живого» будильника, пытается его разбудить, но получает в ответ только ряд тумаков, а после одного из ударов и вовсе теряет голову. Ромео принимает ванну и отправляется на свидание с мышкой Джульеттой к замку Капулетти. Во время свидания их застаёт отец Джульетты и стреляет в Ромео из ружья. Тот, улетев далеко, вызывает на подмогу армию из своего замка. В это время расстроенная Джульетта, запершись от отца в ванной, решает выпить бутылку яда. Прибывшая кавалерия атакует замок Капулетти, осажденные отвечают градом ядер. Во время битвы весь замок разрушается. Очнувшись, Джульетта прыгает из окна прямо в руки Ромео. Отец, нехотя благословляет брак влюбленных, связав их хвостами.*

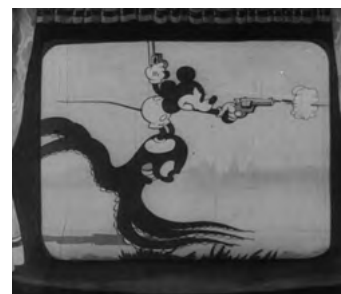
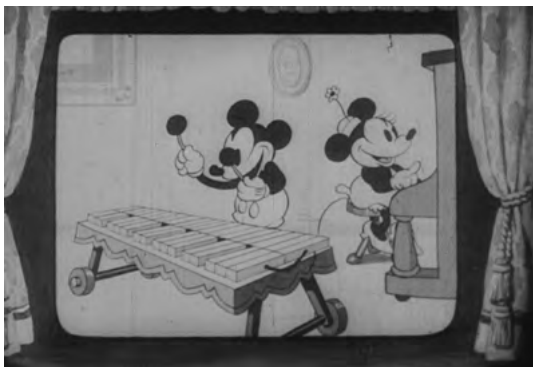


# ПОД РУССКИМ СОУСОМ / RUSSIAN DRESSING

США, Columbia Pictures, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 174,8 м, 6 мин.,  
английский язык. ВЭ 01.V.1933.

**Режиссеры:** Мэнни Гулд, Бен Харрисон  
**Художники-мультипликаторы:** Эл Роз, Гарри Лав  
**Композитор:** Джо ди Нэт.

*Крэйзи Кэт, распевая песни, скачет на лошади на встречу со своей возлюбленной. Во время свидания влюбленные оказываются в таверне, где начинают танцевать гопак. Один из посетителей – кабан с внешностью закоренелого преступника – подзывает к себе Крэйзи Кэту и, угрожая расправой, приказывает ему взорвать дворец. Крейзи сопротивляется, но кабан его принуждает. Крейзи выбегает из таверны с черной бомбой наперевес и пытается избавиться от нее, швыряя в ямы или подальше от себя, но окружающие животные и птицы отбрасывают ее обратно. Кабан хочет заставить Крэйзи продолжать путь к дворцу. Между ними завязывается потасовка, и бомба взрывается прямо в руках кабана. Он сбегает, а Крейзи и его возлюбленная продолжают праздновать, исполняя гопак посреди улицы и радостно целуясь.*

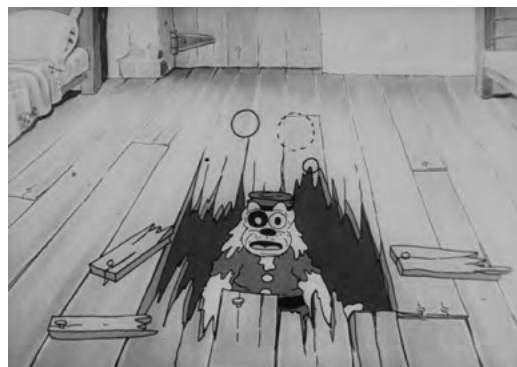


# ГАЛА-ПРЕМЬЕРА МИККИ / MICKEY'S GALA PREMIER

США, Walt Disney Productions, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 104,6 м, 4 мин.,  
английский язык. ВЭ 09.VI.1933.

**Режиссер:** Берт Джиллетт  
**Композитор:** Фрэнк Черчилль.

*В «Китайском театре Граумана» в Голливуде проходит премьера «Галопирующего романа» – нового мультфильма с Микки Маусом в главной роли. Множество голливудских знаменитостей прибывают на это мероприятие на лимузинах. Среди них и Минни Маус, Микки и Плуто, приехавшие на показ вместе с друзьями – Горацием Хорсеколларом и Кларабель Кау. В мультфильме, который смотрят гости, рассказывается об очередных злоключениях Микки: злобный Черный Пит похищает Минни, и Микки преследует его, сидя на панцире у черепахи или голове осьминога, а то и вовсе в сумке кенгуру, в финале Микки спасает Минни, злодей Пит наказан. Все в зале хохочут во время просмотра, а после окончания показа вытаскивают Микки на сцену и поздравляют. И тут Микки просыпается...*



# КРАСАВЧИК БОСКО / BEAU BOSKO

США, Leon Schlesinger Studios, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 185,6 м, 7 мин.,  
английский язык. ВЭ 01.VII.1933.

**Автор сценария:** Фриц Фрилинг

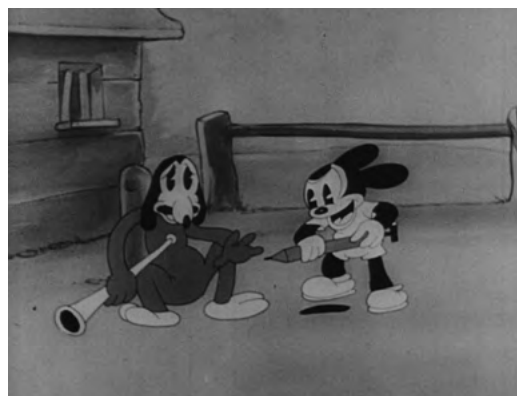
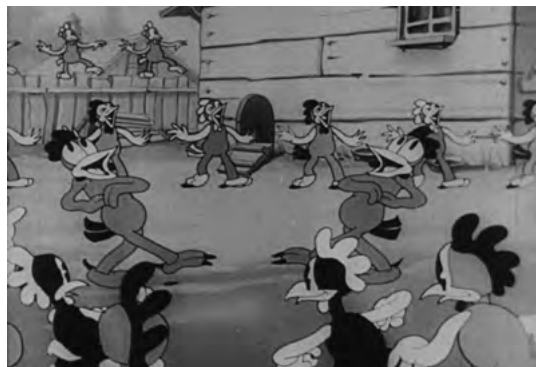
**Режиссеры:** Фриц Фрилинг, Хью Харман

**Художники-мультипликаторы:** Роллин Гамильтон, Норм Блэкбёрн

**Композитор:** Фрэнк Марсалес.

*В форте посреди пустыни расположился полк Иностранного легиона. На рассвете сержант пытается разбудить солдат, но никто не хочет вставать. В ответ на его ругань солдаты набрасываются на него и колошматят. Боско – один из солдат легиона – просыпает утренний смотр войск, но успевает прийти как раз перед появлением генерала. Генерал подзывает его к себе и дает задание: поймать разбойника Али Упа. Боско нехотя отправляется в город на его поиски. Случайно он встречает на улице красивую девушку и флиртует с ней. Внезапно в город врывается банда разбойников под предводительством Али Упа. Завидев Боско, Али кидает в него охапку ножей, другие бандиты начинают стрелять из ружей. В ответ Боско стреляет из всего, что подвернется под руку, и чудом побеждает. Вскоре он вместе с девушкой уезжает, везя за собой в повозке плененного Али.*





# УВЕРЕННОСТЬ В ЗАВТРАШНЕМ ДНЕ / CONFIDENCE

США, Walter Lantz Productions, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 165,8 м, 6 мин.,  
английский язык. ВЭ 31.VII.1933.

**Автор сценария:** Уильям Нолан

**Режиссеры:** Уильям Нолан, Уолтер Лэнц

**Композитор:** Джеймс Дитрих.

*Кролик Освальд – фермер, на его ферме все живут беззаботно и весело. Внезапно на весь окружающий мир опускается тьма – это дух Великой депрессии пролетел над страной. Животные Освальда заболевают, и он решает отправиться в Вашингтон для встречи с президентом Франклином Д. Рузвельтом. По дороге в столицу кролик видит сцены всеобщей паники: кто-то пытается прятать деньги под матрас, толпы неистовствуют у биржи и на улицах города. Президент встречает Освальда в Белом доме, выслушивает его и дает лекарство. Вернувшись домой, Освальд вкальывает лекарство каждому питомцу, и все вновь начинают радоваться жизни.*

Есть известная ирония судьбы в том, что в фильме «Уверенность в завтрашнем дне» прививку от Великой депрессии, полученную из рук президента США Франклина Д. Рузвельта, вкалывает апатичным жертвам финансового вируса именно Удачливый Кролик Освальд (Oswald the Lucky Rabbit), который сам был одной из главных анимационных жертв капитализма и порядков, царивших в американской кинематографической среде.

Успех серии фильмов о приключениях неунывающего кро-

лика, созданного в 1927 году продюсером Уолтом Диснеем и его художником Абом Айверксом, привел к тому, что их дистрибьютор – прокатная компания Маргарет Уинклер и Чарльза Минца – в какой-то момент решил попросту украсть популярного героя и обойтись без услуг его авторов. Благо это позволило условия договора со студией Диснея, который неосмотрительно передал права на Освальда конторе Уинклер. Когда в 1928 году Дисней предложил своему дистрибьютору увеличить бюд-



жет новых серий (прежняя цена в 2500 долларов за выпуск уже не позволяла его студии успешно развиваться и совершенствовать качество мультипликата), ему объявили, что заберут персонажа, если он сам не согласится снизить их стоимость до 1800 долларов. И что еще хуже, в случае отказа продюсер Чарльз Минц угрожал переманить всех ведущих аниматоров Диснея.

Дисней до последнего не верил, что останется без команды специалистов, в развитие которых постоянно вкладывал силы, время и деньги, но для американской анимационной индустрии 1920-х с ее постоянной текучкой кадров это было привычное явление. Аниматор Аб Айверкс остался единственным верным Диснею и в короткие сроки придумал нового персонажа на замену (гигантскую мышь по имени Микки, похожую на прежнего Освальда своими движениями, жестами и мимикой). Для будущего руководителя самой успешной анимационной студии мира это был хороший урок: как утверждает американский историк кино Леонард Молтин, именно тогда Дисней твердо решил никогда не передавать никому право собственности на свои фильмы и свои идеи. В 1929 году студия *Universal Pictures*, решив создать собствен-

ный цех анимации под руководством Уолтера Ланца, провернет такой же трюк с продюсером Чарльзом Минцем, что, возможно, даст Диснею повод для злорадства.

Оставшись «анимационной сиротой», Освальд с каждым годом все сильнее отдалялся от образа, разработанного Айверксом, и терял свою индивидуальность. Попав в руки других аниматоров, характер кролика-оптимиста изменился и стал менее резким и эксцентричным, а его эластичная вытянутая фигура, позволявшая придумывать нестандартные гэги, уменьшилась в пропорциях и в целом стала более приземистой, «мышьиной». Если первые диснеевские мультфильмы о его приключениях делались с оглядкой на кота Феликса, героя самого успешного сериала середины 1920-х, то создателям обновленного Освальда приходилось помнить о существовании нового рисованного короля экрана – Микки Мауса. «Где бы ни показывали фильмы Диснея, мы ходили смотреть их, чтобы позаимствовать идеи или трюки»<sup>1</sup>, – вспоминал Гарри Лав, один из сотрудников студии Чарльза Минца.

Сменившие их работники студии Уолтера Ланца, который вскоре получил авторские права на Освальда, тоже ушли

<sup>1</sup> Молтин Л. О мышах и магии. История американского рисованного фильма. М.: Киноведческая артель 1895.ю. 2018. С. 272.

недалеко: несмотря на то, что там работал Уильям Нолан (мастер, открывший в анимации метод панорамирования) и начинал свою карьеру гений анимации Тэкс Эйвери (будущий создатель Даффи Дака, Багза Банни и множества других легендарных персонажей), у Кролика Освальда по объективным экономическим причинам было мало шансов стать кинозвездой уровня Микки. Студия *Universal* требовала от команды Ланца работать в изматывающем темпе и делать по 26 выпусков сериала об Освальде в год. Разумеется, в таких условиях у аниматоров оставалось мало времени на художественные эксперименты и творческие поиски, которые поощрялись в компании Диснея (для сравнения: в СССР в то же десятилетие неоднократно предпринимались безуспешные попытки внедрить конвейерный метод работы в анимации, но даже в годы наивысшего расцвета советской мультипликации (1960–1980), стандарт производственного периода для десятиминутного мультфильма составлял девять месяцев).

«Ланц не был новатором, не открывал новые пути, – описывает стратегию продюсера Леонард Молтин в своей книге «О мышях и магии». – Но он и не был душителем нового. Единственное, чего

он хотел, – делать фильмы как можно лучше в пределах выделяемых средств. Он нанимал людей, отвечающих этим условиям, и радовался, когда у них получалось. Если нет – бесстрашно давил на них. Только так он и выжил»<sup>2</sup>. Молтин считает, что, несмотря на все ограничения, фильмы о Кролике Освальде того периода все равно были достаточно разнообразны по стилю, так как держались на трех составляющих – трюках, комедийных ситуациях и музыке: «На студии Ланца считалось приемлемым все, что могло заполнить фильм в положенные сроки в рамках установленного сюжета»<sup>3</sup>.

Конечно, на фоне продукции студии Диснея «Уверенность в завтрашнем дне» не кажется шедевром, но в этом симпатичном фильме достаточно как трюков (полет Освальда на ведре-вертолете в Вашингтон, падение на пол государственного секретаря с ворохом бумаг, возвращение Кролика на каменном парике со статуи одного из отцов-основателей США и др.), так и комедийных ситуаций (сцена утешения Освальдом расстроенной курицы, которая перестала нести яйца, паникующие обыватели, прячущие сбережения под матрасом, доктор Пилюлькин (*Pill*), указывающий Кролику на настоящего врача – Рузвельта)

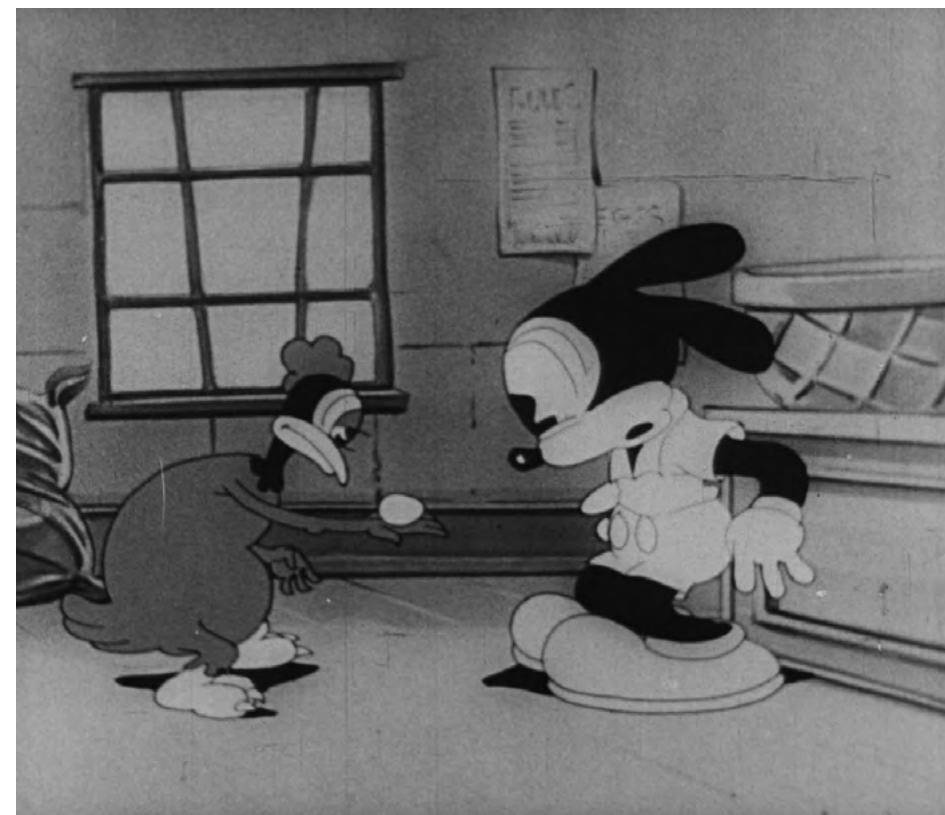
<sup>2</sup> Там же. С. 217.

<sup>3</sup> Там же. С. 222.

и, конечно, музыки. Да, анимации здесь не хватает выразительности, а ритму ленты недостает энергии и четкости, но за счет сюжета, на который здесь сделан упор, фильм прекрасно справляется со своей терапевтической задачей – успокоения избирателей, возложивших свои надежды на будущее на нового президента и его «Новый курс» («Уверенность в завтрашнем дне» вышла на экраны через пять месяцев после избрания Рузвельта). Простые зрители могли не сомневаться: у американского ка-

питализма все будет хорошо, а Великая депрессия, которая здесь персонифицирована в образе зловещего духа, наводящего страх и уныние на всех встречных, уже не вернется. В отличие от Кролика Освальда, который спустя почти восемь десятилетий «вернулся» в родную семью, когда в 2006 году корпорация «Дисней» выкупила права на фильмы 1927–1928 гг. с его участием у студии *Universal*. Вот ведь удачник.

Станислав Дединский





# Я ТАКОЙ, КАКИМ УРОДИЛСЯ / I YAM WHAT I YAM

США, Fleischer Studios, 1933 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 127,7 м, 5 мин,  
английский язык. ВЭ 29.IX.1933.

**Автор сценария:** Элзи Крайслер Сегар

**Режиссер:** Дейв Флейшер

**Художники-мультипликаторы:** Сеймур Нейтел, Уильям Хеннинг.

*Моряк Попай путешествует по морю в маленькой лодке вместе с Олив Ойл и другом Уимпи. Начинается шторм, но Попай невозмутимо продолжает плыть, напевая песенку «Я такой, каким уродился». Когда рядом с ним пролетает молния, он хватается за нее и бросает в воду. Тучи пугаются такой силы и сбегают, после чего погода сразу улучшается. И все же лодка вскоре тонет, и герои оказываются на некоей неизвестной земле. Моряк тут же сооружает дом, но уже спустя мгновение его начинают незаметно окружать индейцы. Попай после поисков пропитания возвращается к дому и спасает друзей от стрел индейцев. Съев банку консервов со шпинатом, он становится непобедимым и одним ударом побеждает целое племя. Когда же против него выходит самый рослый индеец, Попай бьет его, и тот превращается в Махатму Ганди. Олив Ойл обнимает Полая, который вновь начинает петь свою песенку.*

Возникновение тех или иных персонажей в истории анимации – явление довольно стихийное и нестабильное: одни персонажи, вроде Матта и Джеффа, кота Феликса или Крэйзи Кэта, появлялись сначала в комиксах и после их успеха оказывались на киноэкране, другие рождались только благодаря фантазии режиссеров-аниматоров, но могли со временем – от фильма



к фильму – изменяться до неузнаваемости (вроде Бетти Буп), а иногда, как в случае с мальчиком Бадди, пришедшим на смену Боско, персонаж мог показаться лишь в нескольких мультфильмах, после чего в силу различных обстоятельств о нем забывали и больше не воскрешали. Моряк Попай же, ставший в дальнейшем одним из самых известных персонажей американской анимации и во многом воплощением самой американской нации, впервые возник в мультфильме Флейшера о Бетти Буп, но уже в нем эту легендарную героиню перерисовывали таким образом, чтобы выдвинуть Полая на первый план, показав, что именно он является главным героем. Произошло это в фильме «Моряк Попай», который изначально назывался «Моряк Попай с Бетти Буп». В нем Бетти появляется в совершенно нетипичном для себя образе гавайской девушки, исполняющей хулу, да и появляется она только в этой сцене танца. Попай же – известный в начале 1930-х персонаж комиксов Элзи Крейслера Сегера – в начале фильма предстает в заголовках газет как кинозвезда (что весьма прозорливо, учитывая последующую «кинокарьеру» героя). Все остальное в мультфильме не имеет никакого отношения к серии о Буп, хотя официально он относится к ней – другие персонажи, присутствующие в нем, взяты из комиксов о Попае (тут и Олив Ойл, и злодей Блутто), да и сама анимация мало чем напоминает стилистику серии с Буп.

Следующим и первым самостоятельным фильмом для Полая становится вошедший в нашу программу «Я такой, каким уродился». Фильм этот во многом не вписывается в фильмографию моряка Полая, но скорее свидетельствует о том, что в его создание много своего видения вложил режиссер Дейв Флейшер. Уже в самом начале картины наш герой вместе с друзьями Олив и Уимпи плывет по океану на уютной лодочке, вокруг них ураган и молнии, и вдруг Попай, стоящий на носу лодки и распеваящий свою знаменитую песенку «Я Попай, моряк», хватает одну из молний и бросает ее в воду. Та тонет и жалобно зовет на помощь, тучи пугаются сверхъестественной силы моряка и убегают подобру-поздорову, но лодка продолжает плыть и причаливает у некоей земли, где вскоре обнаруживается племя индейцев. Стычки и драки с индейцами, наполненные изобретательными и забавными гэггами, составляют всю оставшуюся часть мультфильма, и как раз она вполне в духе всей серии о Попае. Исключение, правда, составляет один небольшой неожиданный гэг: Попай ударяет самого рослого индейца, который оказывается вождем, тот улетает в небеса, но вскоре приземляется на землю уже в виде полуобнаженного медитирующего Махатмы Ганди, а его одежда падает прямо на плечи Полая и Олив Ойл.

Серии с этим героем будет в последующем присущ достаточно мягкий юмор и – за редким исключением – вполне земная и де-

тализированная городская обстановка, но здесь шутки еще грубоваты, а действие разворачивается во вполне абстрактном пространстве, где возможны и ожившие тучи, и драки с молниями. Подобная сюрреалистическая стилистика была больше присуща серии с Буп, и в серии с Попаем она не получит никакого развития. Вместо странных существ начала 1930-х в серии с Попаем Флейшер будет вводить уже в основном только человеческих персонажей или узнаваемых мифических и сказочных существ, как в серии о встрече Полая с Синдбадом-мореходом или в «Стране громил». Да и сам Попай оказывается намного ближе к реальности, чем Бетти Буп, – если Буп с самого начала обладал непропорционально большой головой, а сам ее образ в первых фильмах был больше похож на собаку и лишь со временем приобрел человеческие черты, то Попай изначально каким был, таким и оставался – моряком средних лет с уникальной манерой изъясняться нечленораздельными высказываниями, вставными песенными куплетами или речью, изобилующей проглоченными буквами, мускулистыми предплечьями с двумя татуировками с якорями, редкими волосами, неизменной трубкой, издающей при необходимости пароходный гудок, а также обладающим невероятной силой, вызывающей сравнение с Геркулесом, Самсоном и даже ядерной бомбой. Вероятно, как раз из-за своей «приземленности» Попай безболезненно пере-

шел рубеж 1934 года, и цензурные ограничения сказались лишь на интонации мультфильмов с ним и на степени остроты юмора, но не изменили ни его добрый, пусть и немного сварливый нрав, ни некоей свободы режиссеров серии в обращении с формой, ведь все что угодно можно было списать на нечеловеческую мощь главного героя.

Фильмам с Попаем суждено было стать одним из самых продолжительных по времени сериалов. В 1930-е Попай уже конкурировал с Микки Маусом по популярности, и в последующие десятилетия серии мультфильмов с ним умирали и возрождались еще множество раз, тем самым превратив его в одного из самых «пожилых» анимационных героев. На данный момент с этим героем вышло порядка 620 мультфильмов, а в 1980 году именно благодаря ему миру был явлен гений тогда только начинающего комика Робина Уильямса, исполнившего роль Полая в не слишком удачном фильме Роберта Олтмена, который называется просто и ясно – «Попай».

*Андрей Икко*



# БАЗЗИ БУП НА КОНЦЕРТЕ / BUZZY BOOP AT THE CONCERT

США, Fleischer Studios, 1938 г., мульт., рис., ч/б, 1 ч., 205 м, 7 мин., английский язык. ВЭ 16.IX.1933.

**Режиссер:** Дэйв Флейшер

**Художники-мультипликаторы:** Гарольд Уолкер, Томас Джонсон, Лилиан Фридман, Мирон Уолдман.

*Бетти Буп приводит свою племянницу Баззи на концерт «Мадам Визг, самое высокое сопрано». Баззи сразу же хочется сбежать с концерта в кино. Когда шоу начинается, она выражает полное отсутствие интереса топаньем ног. На сцену выходит концертмейстер. Когда он приступает к игре на рояле, то от его ударов инструмент чуть не разваливается. Вскоре появляется сама мадам Визг, под которой по мере ее продвижения по сцене прогибаются доски. Она начинает петь, и тут же все зрители, включая Бетти, засыпают. Баззи же мучается от пения Визг, не находит себе места от разочарования и гнева. Чтобы развеселиться самой и растормошить публику, она проникает через суфлерскую будку на сцену и исполняет зажигательный танец в стиле свинг. Мадам Визг, поначалу негодуя, все же подпевает девочке. Вся публика оживает, пританцовывает в такт музыки, а после окончания номера весело аплодирует Баззи и мадам Визг. Баззи запрыгивает на спину певицы, и та уносит ее за кулисы.*

Бетти Буп, главная анимационная звезда студии братьев Флейшер первой половины 1930-х, стала терять свою привлекательность уже к 1934 году. Чулочные подвязки, короткая юбка и декольте, являвшиеся неотъемлемой частью соблазнительного образа Бетти, вскоре уступили место закрытому длинному платью ниже колена. Пожалуй, Бетти пострадала от студийной цензуры сильнее, чем многие другие анимационные персонажи тех лет: если диснеевских рисованных коров аниматоры просто одели в платья, чтобы прикрыть им вымя, то Бетти вместе со старым нарядом утратила большую часть своей неповторимой индивидуальности. Певица Хелен Кейн, которая в 1930 году безуспешно судилась со студией Флейшеров, обвиняя братьев в плагиате и незаконном копировании ее эстрадного образа, могла торжествовать: из сомнительной певицы с характером, присущим взбалмошным киногероиням Клары Боу, Бетти Буп превратилась в среднестатистическую незамужнюю девушку, совершенно не интересующуюся мужчинами, – учительницу, продавщицу, конторскую служащую...

«Фактически Бетти была героиней из 1920-х годов, девушкой, которая могла флиртовать и драз-

нить, оставаясь при этом чистой и невинной. Не имея других индивидуальных черт, она продержалась на плаву многие годы за счет необычности подобного образа для анимации»<sup>1</sup>, – объясняет причины утраты популярности Бетти Буп американский историк кино Леонард Молтин в своей книге «О мышах и магии. История американского рисованного фильма».

На смену песенкам Бетти о том, что она никогда не отдаст очередному развратнику свой загадочный *boop-boop-a-doop*, во второй половине 1930-х пришли «Блюз домашней уборки» и разнообразные гимны доброте, прославляющие, например, гуманное отношение к животным. А вместе с персонажами, которые воцелели Бетти Буп, из этой серии фильмов исчезло большинство сюрреалистических и странных существ, которые выгодно отличали анимацию Флейшеров от конвейерной продукции других студий. Чтобы поддержать популярность серии, братья постоянно вводили новых героев, способных оживить потускневший мир Бетти. Среди них был и неунывающий старичок-изобретатель Грэмпи, и очаровательный песик Пуджи, и озорная Баззи Буп, которая мелькнула всего лишь в двух

мультфильмах 1938 года – «Баззи Буп» и «Баззи Буп на концерте».

Последний долгое время считался утраченным, пока в 2018 году не был обнаружен в Госфильмофонде благодаря публикации в России упомянутой выше книги Леонарда Молтина в переводе Федора Савельевича Хитрука, знаменитого советского и российского режиссера-аниматора, автора «Винни Пуха», «Каникул Бонифация», «Фильм, фильм, фильм» и многих других мультфильмов.

Внимание Хитрука к опубликованной в 1980 году книге Молтина – одному из первых масштабных исследований по истории американской рисованной анимации – было обусловлено не только его профессиональным интересом. Летом 1935 года, когда в Москве проходил первый международный кинофестиваль, семнадцатилетний советский студент-искусствовед Федор Хитрук впервые увидел на большом экране несколько короткометражных лент студии Уолта Диснея («Три поросенка», «Микки-дирижер» и «Странные пингвины») и на всю жизни влюбился в искусство анимации, в частности в искусство американской индустриальной рисованной анимации. Познакомившись с исследованием Молтина и не сумев добиться его издания в СССР, Хитрук, который рабо-

тал переводчиком с немецкого во время и после Великой Отечественной войны и также знал английский, начал в 1990-е переводить книгу самостоятельно и в дальнейшем использовал ее для работы со своими студентами. После смерти мастера в 2012 году рукопись перевода попала в руки участников «Киноведческой артели 1895.io» и спустя несколько лет была опубликована на русском языке.

И вот осенью 2018 года, изучая пленки с американскими мультфильмами 1920–1930-х годов из коллекции Госфильмофонда, отобранными для показа на презентации книги в кинотеатре «Иллюзион», историки кино Станислав Дединский, Наталья Рябчикова и Екатерина Семенова поняли, что одна из лент атрибутирована неверно (в картотеке она значилась как «Бетти Буп на концерте»). Так в России была обнаружена единственная сохранившаяся копия мультфильма о Бетти Буп, который до сих пор считался утраченным, – та самая «Баззи Буп на концерте». Это один из двух фильмов из серии о Бетти Буп (всего между 1930 и 1939 годом было выпущено 90 лент), которые долгое время считались утраченными. Другая лента, «Честная любовь и правда», также снятая в 1938 году, была атрибутирована несколько лет назад в Нидерландах и показана на кинофестивале

<sup>1</sup> Молтин Л. О мышах и магии. История американского рисованного фильма. М.: Киноведческая артель 1895.io, 2018. С. 151.

Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе в 2017 году.

Как отмечает в своей книге Молтин, с появлением новых персонажей Бетти часто оттеснялась на второй план, появляясь лишь в эпизодической роли. Так произошло и в «Баззи Буп на концерте», где ее внешность вновь была изменена и еще сильнее приближена по своим параметрам к обычной человеческой анатомии. Каноническая Бетти Буп, с непомерно большой головой, отсутствием шеи, маленьким торсом при утрированно крутых

бедрях и крупных ляжках, отошла в прошлое. С другой стороны, бывшей анимационной звезде здесь отведено так мало экранного времени, что ее более вытянутую, чем прежде, высокую фигуру можно и не заметить. К слову, похожая история произошла на студии Уолта Диснея с Микки Маусом, непропорционально огромной мышью, которую во второй половине 1930-х потеснили новые популярные персонажи – соразмерные друг другу Дональд Дак, Плуто, Гуффи, Корова Кларабелла и т. д.



Все внимание в фильме уделено Баззи, пластика движений которой напоминает Олив Ойл (подругу новой главной звезды студии Флейшеров – морячка Поппая), а сюжет сводится не столько к конфликту заскучавшей девочки, предпочитающей кинематограф всем остальным искусствам, с обладательницей «превосходного сопрано» мадам Визг (*Madam ShriII*), сколько к давнему противостоянию «низкой» и высокой культуры, джаза и классической музыки. Противостоянию, в котором энергичный джаз, как обыч-

но, побеждает, увлекая весь зрительный зал в танец в стиле свинг. Ставка на джаз, точнее на свинг, станет для серии фильмов о Бетти Буп последней надеждой на возвращение былой популярности: в своем последнем появлении на экране в фильме «Ритм в резервации» (1939) Бетти ездит на кабриолете с надписью *Betty Boop's Swing Band* и знакомит всех встречаемых со свинг-музыкой. Но поздно: место Бетти больше не на сцене, а в зрительном зале.

*Станислав Дединский*



## СОДЕРЖАНИЕ

Приветственное слово .....	2
Программы .....	10
Бегущие по рельсам (куратор Наталья Мокрушина).....	10
Леди исчезает / The Lady Vanishes (1938).....	14
Большое ограбление поезда / The great train robbery (1903).....	18
Железный конь / The iron horse (1924) .....	20
Звенигора (1927).....	26
Человек-зверь / La Bête humaine (1938).....	30
Франческа Бертини – первая и последняя дива (куратор Тамара Шведюк).....	34
Трубадур / Il trovatore (1910).....	38
Ассунта Спина / Assunta Spina (1915) .....	42
Моя малышка / My little baby (1916).....	46
Тоска / Tosca (1918) .....	48
Дебюты (куратор Светлана Мелентьева).....	50
Парамон и Аполлинария (1981).....	56
Ангел мой (1980).....	57
Неизвестная (1988) .....	62
Колька-опера (1978).....	66
На слезы Лауры (1979).....	70
Багряная трава (1982).....	74
Крейзи (1989).....	78
Катафалк (1990) .....	82
Киностолица: Ленинград (куратор Евгений Марголит).....	86
Катька – Бумажный ранет (1978).....	90
Возвращение (1940) .....	94
Пять дней отдыха (1969).....	98
О любви (1970).....	102
Мама вышла замуж (1969) .....	106
Странные мужчины Семеновы Екатерины (1992).....	110
Счастливый неудачник (1993).....	116
Актерские кинопробы (куратор Анастасия Вознесенская).....	120

Дачники (1966).....	124
Живые и мертвые (1966).....	128
Илья Муромец (1956).....	130
Мичман Панин (1960).....	132
Одни (1966) .....	136
Полустанок (1963) .....	140
Председатель (1964) .....	142
Человек без паспорта (1965).....	146
Олег Жаков. Советский чужой (куратор Александра Терещенко) .....	148
Моя Родина (1933) .....	154
Мы из Кронштадта (1936).....	158
Семеро смелых (1936).....	164
Депутат Балтики (1936).....	168
Великий гражданин (1939) .....	172
Нашествие (1945).....	178
Культурный обмен, реставрации и находки (куратор Тамара Шведюк).....	182
Отравительница / L'empoisonneuse (1906/1907).....	184
Дети века (1915) .....	188
Игра без риска / Play safe (1927) .....	194
Глупые жены / Foolish wives (1922).....	198
Шуша / Sciuscià (1946).....	204
Уральский киноказ: 80 лет Свердловской киностудии (кураторы Александра Устюжанина и Кирилл Власкин) .....	208
Лучшие дни нашей жизни (1968) .....	216
Графика Якутии (1984).....	220
Госпожа Тундра (1986) .....	224
И взмах послушного крыла (1988).....	230
Почин (1983).....	234
Надо снимать резко: киностудия «Центрнаучфильм» – расцвет (1960– 1970) (куратор Виктор Беляков).....	238
Первые крылья (1950) .....	242
Будущее начинается сегодня (1957) .....	246
Педагогические раздумья (1964).....	250

Битва в Миорах (1964) .....	252
Чукоккала (1969).....	256
Час ученичества (1974) .....	260
Пятый Международный (1974) .....	264
Полеты во сне и наяву (куратор Ольга Деревянкина).....	268
Крылья холопа (1926) .....	270
Голубой портрет (1976) .....	276
Примите телеграмму в долг (1979) .....	280
Взлет (1979).....	284
День Икара (1966).....	290
Икар и мудрецы (1976).....	292
1933 год: последнее лето «Фабрики грез» (куратор Андрей Икко).....	294
Уродцы / Freaks (1932).....	302
Гавриил над Белым домом / Gabriel Over the White House (1933).....	308
Охотник за фотографиями / Picture snatcher (1933).....	314
Песнь песней / The song of songs (1933) .....	322
Утиный суп / Duck soup (1933).....	328
Грех Норы Моран / The sin of Nora Moran (1933) .....	336
Королева Кристина / Queen Christina (1933). .....	342
План жизни (Серенада трех сердец) / Design for living (1933).....	348
Резня / Massacre (1933).....	354
Поезжай-ка в Баффало / Shuffle off to Buffalo (1933).....	374
Убежала миска с ложкой / The dish ran away with the spoon (1933).....	376
Я спою факельную песнь / I've got to sing a torch song (1933) .....	378
Бу-буу, пой! / Boo, Boo, theme song (1933) .....	380
Ромео и Джульетта / Romeo and Juliet (1933).....	390
Под русским соусом / Russian dressing (1933).....	392
Гала-премьера Микки / Mickey's gala premier (1933).....	394
Красавчик Боско / Beau Bosco (1933).....	396
Уверенность в завтрашнем дне / Confidence (1933) .....	398
Я такой, каким уродился / I uam what I uam (1933).....	404
Баззи Буп на концерте / Buzzy Boop at the concert (1938) .....	408
Указатель фильмов.....	417

## УКАЗАТЕЛЬ ФИЛЬМОВ

Ангел мой (1980).....	57
Ассунта Спино / Assunta Spina (1915) .....	42
Багряная трава (1982).....	74
Баззи Буп на концерте / Buzzy Boop at the concert (1938) .....	408
Битва в Миорах (1964) .....	252
Большое ограбление поезда / The great train robbery (1903) .....	18
Бу-буу, пой! / Boo, Boo, theme song (1933) .....	380
Будущее начинается сегодня (1957) .....	246
Великий гражданин (1939) .....	172
Взлет (1979).....	284
Возвращение (1940) .....	94
Гавриил над Белым домом / Gabriel Over the White House (1933).....	308
Гала-премьера Микки / Mickey's gala premier (1933).....	394
Глупые жены / Foolish wives (1922).....	198
Голубой портрет (1976) .....	276
Госпожа Тундра (1986) .....	224
Графика Якутии (1984).....	220
Грех Норы Моран / The sin of Nora Moran (1933) .....	336
Дачники (1966).....	124
День Икара (1966).....	290
Депутат Балтики (1936).....	168
Дети века (1915) .....	188
Железный конь / The iron horse (1924) .....	20
Живые и мертвые (1966).....	128
Звенигора (1927).....	26
И взмах послушного крыла (1988).....	230
Игра без риска / Play safe (1927) .....	194
Икар и мудрецы (1976).....	292
Илья Муромец (1956).....	130
Катафалк (1990) .....	82
Катка – Бумажный ранет (1978).....	90

Колька-опера (1978).....	66
Королева Кристина / Queen Christina (1933) .....	342
Красавчик Боско / Beau Bosco (1933).....	396
Крейзи (1989).....	78
Крылья холопа (1926) .....	270
Леди исчезает / The Lady Vanishes (1938).....	14
Лучшие дни нашей жизни (1968) .....	216
Мама вышла замуж (1969) .....	106
Мичман Панин (1960).....	132
Моя малышка / My little baby (1916).....	46
Моя Родина (1933) .....	154
Мы из Кронштадта (1936) .....	158
На слезы Лауры (1979).....	70
Нашествие (1945).....	178
Неизвестная (1988) .....	62
О любви (1970).....	102
Одни (1966) .....	136
Отравительница / L'empoisonneuse (1906/1907).....	184
Охотник за фотографиями / Picture snatcher (1933).....	314
Парамон и Аполлинария (1981).....	56
Педагогические раздумья (1964).....	250
Первые крылья (1950) .....	242
Песнь песней / The song of songs (1933) .....	322
План жизни (Серенада трех сердец) / Design for living (1933).....	348
Под русским соусом / Russian dressing (1933).....	392
Поезжай-ка в Баффало / Shuffle off to Buffalo (1933).....	374
Полустанок (1963) .....	140
Почин (1983).....	234
Председатель (1964) .....	142
Примите телеграмму в долг (1979) .....	280
Пятый Международный (1974) .....	264
Пять дней отдыха (1969).....	98
Резня / Massacre (1933).....	354

Ромео и Джульетта / Romeo and Juliet (1933).....	390
Семеро смелых (1936).....	164
Станные мужчины Семеновы Екатерины (1992).....	110
Счастливый неудачник (1993).....	116
Тоска / Tosca (1918) .....	48
Трубадур / Il trovatore (1910).....	38
Убежала миска с ложкой / The dish ran away with the spoon (1933) .....	376
Уверенность в завтрашнем дне / Confidence (1933) .....	398
Уродцы / Freaks (1932).....	302
Утиный суп / Duck soup (1933).....	328
Час ученичества (1974) .....	260
Человек без паспорта (1965).....	146
Человек-зверь / La Bête humaine (1938).....	30
Чукоккала (1969).....	256
Шуша / Sciuscià (1946).....	204
Я спою факельную песню / I've got to sing a torch song (1933) .....	378
Я такой, каким уродился / I yam what I yam (1933).....	404

**Авторы текстов**

Алексей Гусев  
 Виктор Беляков  
 Михаил Богин  
 Кирилл Власкин  
 Анастасия Вознесенская  
 Станислав Дединский  
 Ольга Деревянкина  
 Дмитрий Долинин  
 Семён Дымшиц  
 Андрей Икко  
 Сергей Каптерев  
 Сергей Лаврентьев  
 Ирина Марголина

Евгений Марголит  
 Наталия Мокрушина  
 Павел Пугачев  
 Алина Рослякова  
 Максим Семёнов  
 Артём Сопин  
 Александра Устюжанина  
 Тамара Шведюк  
 Александр Шпагин

**Редактор**

Тамара Сергеева

**Корректор**

Наталья Югина

Подписано в печать: 02.10.2023

Формат: 170x220 мм

Тираж: 75 экз.

Издатель: ООО «Райдо»

123007, г. Москва, Хорошевское ш., д. 42, эт. 3, пом. VII, ком. 31