

война



на экране

МОСКВА «МАТЕРИК» 2006



ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО
ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КИНОИСКУССТВА

Война на экране

МОСКВА «МАТЕРИК» 2006

Составители
М. Зак, Ю. Михеева

B61 **Война на экране.** — М.: Материк, 2006. — 224 с.
ISBN 5-85646-171-1

Предлагаемый сборник посвящен 60-летию Победы. Первый раздел состоит из материалов научно-практической конференции «Вторая мировая война: история и мифология», проведенной в НИИ киноискусства 25 апреля 2005 года. Завершается этот раздел списком военных фильмов, созданных в период с 1942 по 2004 год. Второй раздел сборника включает в себя стенограмму творческой дискуссии «Советская художественная кинематография в 1944 года», состоявшейся с 13 по 15 февраля 1945 года в Московском доме кино. В третьем разделе представлены отзывы иностранной прессы 1942—1946 годов на некоторые советские военные фильмы, которые впервые публикуются в данном сборнике.

ББК 85.373(2)

ISBN 5-85646-171-1

© НИИ киноискусства, 2006

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

«Так далеко, так близко...» Этими словами, ставшими названием известной кинокартины, можно описать то, что отзывается, наверно, внутри каждого при слове «война». Текут десятилетия, размывающие в своем потоке четкие границы осознания: где свой и где враг, где место ненависти и мести — и где место преодолению и подвигу. Суровая черно-белая графика войны закрашивается многоцветьем мирной жизни. Порой мы не задумываемся о том, какая это роскошь — просто жить и воспринимать жизнь в тонких нюансах, говорить о том, что волнует нежнейшие фибры души, ловить на лету недоговоренности и загадки современного искусства, вести головокружительные интеллектуальные споры... Только почему-то война возвращается. Снова и снова бьет набатом по черствющей памяти, не давая забыть. «Звезда». «В августе 44-го». «Кукушка». «Свои». «Штрафбат». Это мы сегодняшние — опрокинутые в прошлое, выкинувшие из себя все лишнее и пустое, оставшиеся один на один с трагедией бытия. Да, мы видим все теперь немного по-другому. У нас есть холодное «надвидение», неизбежно привносимое объективным знанием и свободой мысли. Но у нас есть и горячее «внутричувствование», оставленное в наследство предками. Когда мы читаем выступления Л. Арнштама и М. Ромма в дискуссии 60-летней давности, мы слышим живые голоса людей спорящих, отстаивающих свою правоту в принципиальном вопросе: что важнее сейчас — доброта, гуманизм как основополагающий жизненный принцип — или ненависть и месть как способ выживания и возрождения к этой самой жизни? С высоты прошедших лет мы видим философскую суть обсуждаемых вопросов, поражаемся бескомпромиссной требовательности художников к себе и глубине проблем, ставившихся перед искусством военного времени. И не только ставившихся, но и получавших грандиозное по силе воздействия воплощение на экране. Мощные волны жестокой правды о войне, представляющей на экране, прокатывались не только по всей стране, но и переворачивали души зрителей во всем мире. Сви-

дательство тому — отзывы иностранной прессы на советские военные фильмы, увиденные во многих странах. Некоторые из этих рецензий запечатлели не только потрясение зрителей, но и отразили бурные споры, интеллектуальные баталии, вызванные нашими фильмами. А споры были, по сути, о том же: о добрे и ненависти, жалости и мести, правде и лжи — о всем том подлинно человеческом, что вскрывало и бередило наше искусство в людских душах. Как все это живо на пожелтевших от времени страницах...

Мы можем спорить и возмущаться, удивляться и восторгаться, каяться и скорбеть.

Но главное — мы не забудем.

Материалы
научно-практической конференции
«Вторая мировая война:
история и мифология»

25 апреля 2005 г., г. Москва, НИИ киноискусства

Участники конференции:

ЗАК Марк Ефимович, *доктор искусствоведения*

РОШАЛЬ Лев Моисеевич, *доктор искусствоведения*

ФОМИН Валерий Иванович, *доктор искусствоведения*

ШЕМЯКИН Андрей Михайлович, *кандидат филологических наук*

ТЮРИН Юрий Петрович, *кандидат искусствоведения*

САЛЫНСКИЙ Дмитрий Афанасьевич, *доктор искусствоведения*

ИЗВОЛОВ Николай Анатольевич, *кандидат искусствоведения*

МОСКВИНА-ЯЩЕНКО Татьяна Викторовна, *киновед*

МИХЕЕВА Юлия Всеволодовна, *кандидат философских наук*

ЛАНДСМАН Адольф Исаакович, *ветеран Великой Отечественной войны*

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Мы каждый год собираемся под знаком различных тем. Обычно наша тематика не выходит за пределы цеховых интересов: кино, киноведение. Напомню, что в прошлый раз это была «История кино: современный взгляд». Выступления превратились в статьи, статьи превратились в сборник, который вызвал некий резонанс в кинематографической общественности.

Сегодня у нас несколько другое обстоятельство. Наша тематика — и внутрицеховая, киноведческая, и общегражданская — совпадает с очень серьезными событиями в жизни нашего общества. Мы обозначили тему конференции «Вторая мировая война: история и мифология».

Думаю, что все слова, которые нужно сказать по поводу 60-летия Победы — возвышенные, трагические, исторические, горькие, — уже сказаны. Обратимся непосредственно к нашей теме.

Я лично полагал, что весь этот праздник пройдет в эпических тонах, с возвышенными мотивами в словах, поступках, в тональности исторически эпохального события. Оказалось, не так. Вдруг, а может не вдруг, гальванизировались острые политические страсти: от берегов Балтики до Тихого океана, когда по улицам Риги шествовали бывшие эсэсовцы, а китайцы протестовали против учебника, изданного японцами, где преуменьшена их роль в злодеяниях во время оккупации. Слово «учебник» произнесено. Это уже имеет отношение к нам, а не только к берегам Балтики или Тихого океана. Мы тоже пишем учебники, как, например, большой том в 30 авторских листов «История российского кино».

Итак, об учебниках. Вы знаете эту старинную формулу: искусство — учебник жизни. Не знаю, как она звучит сейчас. Во всяком случае, эти скромные страницы, как видите, оказываются ристалищем весьма серьезных, злободневных, об-

щегражданских страстей. Сматря телевизор, читая газеты, невольно вспоминаю многократно обруганную формулу школы Покровского: «История — это политика, опрокинутая в прошлое». Сейчас она приобрела неожиданную актуальность. Страсти не утихают и на страницах газет с весьма знакомыми людьми. Совсем недавно Гавриил Попов напечатал несколько статей в «Московском комсомольце», где пристранно доказывал на основе зарубежных источников, что Советская Армия вошла в Европу как армия мародеров, насильников, грабителей и пр. и пр. Ему ответил в «Литературной газете» Андрей Нуйкин, хорошо знакомый в нашем институте как бывший заместитель директора и неоднократно выступавший в этом зале. Странно это или нет, но «разоблачительная» тенденция в этом вопросе, я бы сказал, крепнет. Полемика входит в наш кинематографический контекст.

Небезызвестная Ольга Кучкина напечатала статью, «разоблачающую» В. Богомолова, автора повестей «Иваново детство» и «В августе 44-го». Кучкина доказывает, что Богомолов — вовсе не автор этих произведений, а плагиатор; что «Иваново детство» написано с судьбы некоего мальчика Котьки, а «В августе 44-го» вообще написана на основе присланных ему писем. Идея разоблачения торжествует. Конечно, Кучкиной ответили в открытом письме писатели, драматурги, сценаристы. Но здесь важна не сама полемика, а усиливающаяся страсть к переписыванию истории, людских судеб, выход за некие устоявшиеся творческие позиции.

Обращаясь непосредственно к теме нашей встречи, хочу отметить два следующих обстоятельства. Первое — это грандиозность художественного материала, относящегося к теме войны. Среди нас присутствует участник Великой Отечественной войны Адольф Исаакович Ландсман, составивший по собственной инициативе фильмографию фильмов о войне. В ней около 370 игровых только картин. Объять в анализе такой материал, конечно, не представляется возможным. Встает проблема выбора, и здесь при всех полемических раздражениях, антиюбилейных тенденциях предстает ряд фильмов, которые я бы назвал «эстетическими бастионами». Попробуйте сегодня пересмотреть и «разоблачить» «Балладу о солдате», «Судьбу человека», «Иваново детство», «Летят журавли». У меня ощущение, что при всем желании некоторых оголтелых журналистов и политиков это не удастся. В нашей кипучей

жизни эти картины остаются как неприступные крепости, которые для нас могут стать объяснением и прошлого, и настоящего, и даже будущего. Почему так происходит? Потому ли, что они точно отражали события войны, или все они художественно непогрешимы? Мне кажется, здесь нужно отметить и другие мотивы.

Напомню о двух картинах, созданных совершенно разными художниками. Возможно, я невольно столкну их. Это «Радуга» Марка Донского и «Восхождение» Ларисы Шепитько. Что между ними общего? Казалось бы, ничего. Но вот что любопытно: Марк Семенович однажды произнес такую фразу о своей картине, слышанную мной лично: «Я снимал украинскую Мадонну». Когда вспоминаешь кадры совершенно евангельской композиции, где Олена Костюк (в исполнении Натальи Ужвий) идет с ребенком, принесенным в жертву ради спасения других, начинаешь думать, что это действительно так. Хочу также напомнить необыкновенную монтажную композицию, когда одинокая Олена, которую гоняют по снегу, вдруг оказывается в кольце односельчан, смотрящих на нее сквозь проравленные окна. Непосредственно они не окружают ее и не соприкасаются с ней. Это чисто монтажная кольцевая композиция, очень похожая на опыт немого кино. И слово слышится с экрана: «Великомученица».

И «Восхождение» Шепитько. Картина, снятая по очень серьезной повести Василя Быкова о партизанах. Недавно в «Киноведческих записках» было опубликовано воспоминание одной из участниц съемок. Она говорила, что фильм снимался по двум источникам: по повести Быкова и Евангелию. Действительно, евангельское восхождение на Голгофу явно просматривается в сцене шествия на казнь. И лицо Сотникова (актер Плотников) утончается до лика. Недаром Адамович назвал эту ленту «неопрятча».

О чем все это говорит? С моей точки зрения, об очень важном. О том, что фильмы о войне есть одновременно фильмы об общечеловеческом, что находит выражение, в частности, в религиозных мотивах. Материал этих фильмов расширяется до очень серьезных масштабов. В этом их крепость и непреходящее значение.

Мы знаем также, что в создании фильмов о войне большую роль играла поэтическая традиция. Казалось бы, страшный материал — кровь, грязь, смерть — а поэзия жива. Не только в стихотворении Симонова «Жди меня». Мне вспоминаются

строки: «Его зарыли в шар земной», «Горит и кружится планета»... Оператор Вадим Юсов, снимавший картину «Они сражались за Родину», говорил: «Мы много снимали землю». Но поэтическая традиция поднимает этот конкретный «земной» материал, связанный с боями, стрельбой, танками, до планетарных масштабов. В этом фильме есть съемки земли как будто из космоса. Земной шар входит в сознание сначала художника, а затем — зрителя. Потом мы видим солдат, утаптывающих окоп; лицо, прижавшееся к земле. Это сочетание макро- и микровзгляда камеры придает особый масштаб картине.

Известно, что Александр Петрович Довженко умел кратко и афористично определять свои взгляды в искусстве, и не только в нем. Многократно цитирована его фраза: «Сегодня придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве». Сказанная в 1942 году, она не раз в дальнейшем появлялась в статьях, книгах. Но у него есть и другая фраза, звучащая чрезвычайно актуально: «Все бытие напряглось и сжалось до предела». По сути, это определение основ (поэтических, философских, композиционных) структуры фильмов, в которых война ската во временном пространстве от еще мира — и до победы. Не случайно в этих фильмах возникает стилистика немого кино, где время и пространство монтируются с гораздо большей свободой — как у Калатозова и Урусевского в фильме «Летят журавли». «Все бытие напряглось и сжалось до предела». Мне кажется, это поразительная формула.

Наконец, о современности. Недавно в «СК Новости» появилась небольшая статья о том, что в детском лагере «Артек» прошел фестиваль военных фильмов. Ребята выбрали в качестве лучшего фильма о войне «Она защищает Родину» с Верой Марецкой. И это прекрасно. Что же касается взрослых, то здесь возникает разговор о фильме «Свои» Месхиева (сценарий Черных), который завоевал множество наград на фестивалях. Любопытный факт: недавно прочел, что Месхиев просил одну из актрис перед съемками не брить подмышек и ног. Казалось бы, чисто бытовая деталь, но она очень характерна для всего художественного языка картины. В ней во всем ощущается человеческая природа, вплоть до голых тел, которые хлещут веником в бане. Бежавшие пленные, истосковавшиеся по женскому телу. В фильме необыкновенно играет Богдан Ступка, которого можно причислить к плеяде таких актеров, как Черкасов, Мордвинов, Бабочкин, из ныне живущих — Михаил

Ульянов. Но есть в картине и другой персонаж, по фамилии Лифшиц (актер Хабенский). Он спасает остальных, оставаясь на огневом рубеже и погибает, отражая атаку немцев. В «естественной» среде фильма, где акцентировано все природное, человеческое, вдруг возникает чисто идеологический мотив. Надо было представить партизанскую среду и героя-еврея, спасающего русских. Мне кажется, этот мотив как бы наложился сверху на весь остальной замысел. Для нашего современного кинематографа это становится характерной деталью. Так, в картине Хотиненко о гибели подводной лодки («72 метра») в начале мы видим, как блестящее каре российских моряков уходит с пирса, отказываясь присягать украинскому флагу. Но в конце фильма из всех подводников спасается лишь один персонаж (актер Маковецкий), который оказывается... хохлом. Такая вот расстановка сил по национальному вопросу. Модное ныне у политических обозревателей слово «политкорректность» волей-неволей проникает и в сегодняшнее искусство, которое, казалось бы, уже не испытывает на себе идеологического давления. Кинокритик Манцов в журнале «Новый мир» в статье о фильме Рогожкина «Кукушка» даже обиделся за русский народ, потому что саамка сначала сходится с финном, а уж потом с русским в исполнении Бычкова. И Манцов пишет об этом совершенно серьезно.

Напомню статью Сартра об «Ивановом детстве» Тарковского, о мальчике, которого поглотила война. Недавно вышла картина «Мой сводный брат Франкенштейн», в котором герой, «афганец» Паша, также поглощен и изуродован войной. Можно ли их сравнивать? Паша говорит: «Я смывал кровь детей с БТР». Возможно ли было подобное в фильме Тарковского? Происходит ли сейчас нарочитое, откровенное ужесточение, которое раньше не мог себе позволить кинематограф? Мне представляется это отголоском той же темы «газетной» политкорректности, вторгающейся на экран.

Возвращаясь к своей основной мысли, повторю: прекрасные картины о войне, эти эстетические бастионы, останутся не только в архивах, но и в сознании прежде всего потому, что основаны на гигантском культурном слое, вмещающем в себя и кинематограф, и живопись, и философию. Это тот мотив преемственности, та традиция, которая пронизывает эти картины и придает им и сегодня замечательный запас прочности.

«ТЕМА НЕИСЧЕРПАЕМА...»

Прежде всего хочу подчеркнуть, что говорить о кино на войне, и о кино о войне после войны, и о кино о войне через какие-то десятилетия можно бесконечно. Тема неисчерпаема. Поэтому я коснусь двух моментов.

Первый момент — взаимовлияние неигрового и игрового кино в годы войны. Это был совершенно особый период в развитии советской кинематографии. Почему? Потому что в первый период войны все игровые студии эвакуировались на восток вместе с режиссерами, которые мечтали каким-то образом участвовать в военной теме, но они просто не знали, как выглядит современная война. Видимо, чувствовали, что она непохожа на то, что было в прежние времена, — скажем, в Гражданскую. Они оказались в неком вакууме. И этот вакуум как раз восполняло документальное кино, документальная хроника на первом этапе войны.

Анализ исследования проблемы документального кино периода войны чрезвычайно интересен. Такой анализ дает возможность опираться и на хронику, и на воспоминания операторов, собранные в книге «Их оружие — кинокамера». Совершенно удивительный сборник, потому что операторы, обладая прекрасной зрительной памятью, приводят массу удивительных фактов, ярких подробностей, касающихся того, как снимать войну. Особенно в первый период. Потому что этот период был трагическим для нашей страны, и снимать поражения вроде бы нельзя. «Непатриотично» — так искренне считали многие операторы. А в то же время надо было снимать. И хроника снимала.

В первой большой документальной картине «Разгром немецких войск под Москвой» есть поразительный кадры, которые стали впоследствии документальными символами. Но уникальность этого периода заключается также в том, что неигровое кино, документальная хроника на первом этапе влияла на игровое кино. В частности, она оказала влияние на наиболее правдивый, жесткий фильм Эрмлера «Она защищает Родину», ибо режиссер стал понимать, как выглядит война в действительности благодаря хронике.

Уникальность военного периода также заключалась в том, что на втором этапе войны в неигровое кино стали приходить многие выдающиеся мастера художественного кино. Это известные факты, но они важны и для сегодняшнего дня с точки зрения взаимосвязи документалистики экрана и искусства, художественных обобщений. Герасимов был назначен по приказу Сталина худруком ЦСДФ. В неигровое кино пришла целая когорта выдающихся мастеров игрового кинематографа: Райзман, Довженко, Юткевич, Зархи, Хейфиц. Соединение в их творчестве документа с художественными возможностями игрового кино дало новые всходы, в том числе и в теоретической науке. С этой точки зрения выступление на ЦСДФ Довженко с докладом о взаимосвязи документального и художественного начал в кинематографе (опубликован в его четырехтомнике) содержит чрезвычайно важные мысли, касающиеся и сегодняшнего дня.

Второе, о чем мне хочется сказать. Можно спорить, даже ругаться по поводу возникающих новых современных мифологий в отношении к войне. Это неизбежный процесс. Война — особый период в жизни страны, который дает возможность двигаться в ту или иную сторону, выясняя истину. Мы будем бесконечно спорить и снова возвращаться к военной теме на экране. Фильмы о войне — это «лакмусовая бумага», которая проявляет какие-то новые нравственные социальные веяния, относящиеся не к самой войне, а к тому периоду, в котором эти фильмы создаются. То есть к современности. Это чрезвычайно важно.

Процесс начался еще в «оттепельном» кино. Достаточно привести в качестве примеров: Алексей Иванов в «Падении Берлина» и Алексей Скворцов в «Балладе о солдате». Два Алеши, но принципиально разные подходы к герою. Процессы, происходившие в кинематографе «оттепельного» периода — это прежде всего процессы, связанные с новым отношением к показу героя на экране. Вместе с тем военное кино «оттепельного» периода («Баллада о солдате», «Летят журавли» и многие другие) — это еще не исторические, это были современные фильмы или, во всяком случае, о совсем недавнем, опаляющем своим горячим дыханием времени.

Что происходит сегодня? Современные фильмы о войне («Свои», «В августе 44-го») становятся историческими фильмами в силу своей временной дистанции. Но, становясь истори-

ческими, они продолжают ту же традицию: через историю, через рассказ о прошлом поднимать вопросы сегодняшнего дня. С этой точки зрения фильм «Свои» особенно актуален. В нем разные люди с разными взглядами, психологией. Но перед лицом вражеского нашествия эти разные люди становятся своими. Эта картина с блеском сделана во всех своих компонентах. Но не всегда это всем удается.

Между романом «В августе 44-го» и фильмом есть определенная разница, связанная с тем, что не до конца раскрыт важнейший смысл романа, хотя его элементы все-таки вошли в картину, но драматургически не акцентированы в ней словесно. Истина момента в фильме присутствует в полной мере. Однако вопрос в том, где именно мы приближаемся в фильме к моменту истины, о котором все время говорится, в чем момент истины — понять трудно. Потому что он как бы сводится к удачной контрразведывательной операции. А на самом деле книга Богомолова — одно из самых резких антисталинских произведений советской литературы. Верховный главнокомандующий требует прекратить операцию, потому что наши разведчики никак не могут поймать вражеских агентов. Stalin приказывает прекратить операцию, когда разведчики уже «висят» на хвосте фашистских лазутчиков. И разведчики не подчиняются приказу главнокомандующего, «самого Сталина»! Они действуют по своему убеждению, по своему наитию, профессионализму, нравственному выбору. И в том состоит момент истины (неслучаен подзаголовок романа «В августе 44-го. Момент истины»). Повторяю: он назван в картине неоднократно, но присутствует в ряду других обстоятельств, не выделяется композиционно и драматургически. А это очень важно.

И последнее. О документальной картине «Фотолюбитель», снятой к 60-летию Победы режиссером И. Гедрович по моему сценарию. 30 лет назад эта картина не могла бы быть такой, какой она сделана сейчас. Ее материал построен на фотоальбоме немецкого солдата, который делал снимки в оккупированной России, Белоруссии, Смоленске, а также на его дневничке, в котором даются пояснения к снимкам, записаны его мысли. Мы хотели сделать не очередной антифашистский фильм, хотя материал пропагандировал «сам за себя», так сказать, с другой стороны. Это фотографии обысков евреев, расстрел партизана в поле, измощденные

лица наших пленных... Антифашистская тема присутствует в полной мере. Но, кроме того, мы пытались с наших позиций раскрыть трагедию маленького человека, обывателя, втянутого тоталитарным диктаторским режимом в безумие войны. И тем самым погубившего себя задолго до того, как за преступления против человечности был приговорен к расстрелу.

В.И. Фомин

ЦЕНА КАДРА: КАЖДЫЙ ВТОРОЙ — РАНЕН. КАЖДЫЙ ЧЕТВЕРТЫЙ — УБИТ...

Из истории фронтовой киножурналистики

Войну ждали.

К ней готовились и наши кинодокументалисты. К сожалению, отрезвление и избавление от шапкозакидательских настроений, которые в предвоенные годы усиленно насаждал сам кинематограф, пришли слишком поздно — буквально в самые последние месяцы перед началом войны.

В январе 41-го в газете «Кино» появилась статья генерал-майора И. Галицкого, попытавшегося урезонить особо пламенных певцов легкой и победоносной войны:

«Слишком легко достаются победы, одерживаемые на экране. Многогранная жизнь такого сложного организма, каким является Красная Армия, показывается в кино упрощенно. Действительность лакируется, и вместо суровой школы специалистов военного дела перед зрителем нередко предстает чуть ли не институт благородных девиц»!

Сразу вслед за этой отрезвляющей рецензией, 5 января 1941 года, появляется уже на страницах «Правды» програмmaticкая статья Б. Могилевского «Кино и военная пропаганда». 10 января газета «Кино» срочно печатает письма редакторов и режиссеров «Мостхфильма» по проблемам оборонного фильма. 2 февраля та же газета в своей передовице «Оборонный фильм» еще раз упорно напоминает о том, что «война должна быть показана на экране правдивыми и суровыми красками». 21 февраля на ту же тему печатается уже целый разворот.

К счастью, одними газетными выступлениями дело не заканчивается. При Московском доме кино образуется оборонная секция, а 25 марта у начальника Главного управления политической пропаганды Красной Армии А.И. Запорожца проходит совещание работников кино по той же оборонной тематике. И как следствие, издается приказ по Главному управлению кинохроники о создании особой операторской группы и зачислении ее в Красную Армию.

Однако, несмотря на все принимаемые меры, перестроить работу определенным образом настроенного пропагандистского конвейера все еще никак не удается. Весьма красноречива в этом отношении рецензия «Так учатся побеждать» на фильм «Танкисты-сталинцы» в газете «Кино» 1 мая 1941 года: «Грохочут орудия. Рвутся авиабомбы, мины, земля дрожит под гусеницами танков, но ничто не может остановить победного натиска. Шквал огня сметает искусственные препятствия, пулеметные гнезда, противотанковые орудия «противника». Под прикрытием дымовой завесы танки бригады майора Капустина лавиной обрушаиваются на «врага», а за ними устремляются бойцы Красной Армии со штыками на перевес, занимая окопы «противника»... Гремит марш танкистов».

Через два месяца грянула настоящая война...

«Плачьте, но снимайте!»

Уже 23 июня на фронт отправилась первая группа кинодокументалистов, а 8 июля в «Союзкиножурнале» № 63 появились первые фронтовые съемки. Начиная с этого момента репортажи с фронта стали основным содержанием «Союзкиножурнала» (СКЖ), который выходил два раза в месяц почти до самого конца войны.

Однако, несмотря на столь оперативный отклик на начало войны, советская кинохроника по-настоящему оказалась не готова к съемкам на фронте ни в организационном, ни в творческом, ни в техническом плане.

«Хотя в Тарнополе, — не без иронии вспоминал впоследствии оператор А. Кричевский, — нас одели в военную форму, мы выглядели все-таки штатскими. И взгляды наши не всегда соответствовали военному времени: многим почему-то казалось, что мы, замаскированные листьями на каких-то высотках, будем спокойно снимать баталии. Все оказалось, конечно, не так...»

Операторов, получивших опыт съемок не на победно-блестательных штабных учениях Красной Армии, а в реальной боевой обстановке, можно было буквально пересчитать по пальцам — их набралось бы не более десятка. Да и те, по правде сказать, получили опыт работы в условиях боевых действий во время военных кампаний другого типа и иного масштаба.

Советская довоенная кинохроника привыкла к комфортно-устойчивой работе в крайне ограниченном жанрово-тематическом диапазоне: пышные военные и физкультурные парады, красочные советские праздники, правительственные приемы, визиты важных иноземных персон, торжественные пуски ДнепроГЭСов и прочее в том же духе. К тому же все эти действия — заведомо жестко запрограммированные и отрепетированные — можно было снимать большими стационарными камерами, установленными на штативах. Причем снимать с едва ли не постоянных и не раз испытанных точек, да еще при весьма комфортном освещении.

Высунуться с подобной техникой — с громоздкой стационарной камерой на штативе — в настоящем, стремительно разворачивающемся боевом сражении означало гарантированную пулю при первой же съемке. Тем более не могло быть и речи о каких-то заранее испытанных и подготовленных точках съемки, «сценарии», по которому будут развиваться события. А события на фронтах развивались настолько стремительно и настолько непредсказуемо, что весь наработанный арсенал приемов и профессиональных привычек довоенного времени следовало забыть. И чем скорее с ними распрошаться — тем лучше для работы в новых, неведомых условиях.

Пришлось переучиваться, переходить на работу легкими ручными камерами «Аймо», на которых до войны работали в основном ассистенты операторов — им обычно поручали досъемки отдельных деталей тех же парадов и тому подобных действ. Возможно, благодаря этому обстоятельству именно ассистенты операторов, успевшие поддержать «Аймо» в своих руках, а не маститые, титулованные мастера кинохроники быстро выдвинулись на первый план во фронтовой киножурналистике.

Но, пожалуй, более всего неподготовленность советской кинохроники к работе на войне проявилась в сфере сугубо мировоззренческой. Наша документалистика, приученная

в предвоенные годы к тональности триумфально-победных маршей, пропагандистской трескотне, лакировке и наведению партийного глянца, разом оказалась вдруг с глазу на глаз со страшным народным бедствием, трагическими реалиями отступления аж до самой до Москвы и берегов Волги, чудовищными, многомиллионными человеческими потерями.

«Первые же дни войны, — писал Василь Быков, — заставили многих из нас широко раскрыть глаза в изумлении. Никогда прежде не было столь очевидным несоответствие существующего и должного... Невольно и неожиданно сплошь и рядом мы оказывались свидетелями того, как война сорвала пышные покрывала, жизненные факты разрушали многие привычные и предвзятые представления. Любитель громких и правильных фраз порой оказывался трусом. Недисциплинированный боец совершил подвиг. Сын репрессированных «врагов народа» шел в партизаны. Многие ценности, имевшие до войны хождение, оказались не нужны. Война вместо них предложила другие»².

Нашей кинохронике трудно далась эта внезапно открывшаяся правда жизни, ее жуткие бездны. Недаром многие фронтовые операторы признавались, что и без всякого давления цензуры они сами не решались поначалу запечатлеть картины народного бедствия.

Бесстрашный Анатолий Крылов, например, рассказывал позднее про свои первые впечатления на войне: «Город Смоленск я видел до войны красивым, чистым, зеленым, на берегу Днепра, со стенами старинного Кремля. А сейчас от окраины, где были в основном деревянные дома, остались лишь трубы да груды пепла. Целые кварталы и улицы превращены в груды развалин, выжжены с зияющими дырами вместо окон. Многие дома еще горят, и люди, где могут, борются с огнем.

Старая женщина, по-видимому тяжело пережившая налет авиации, стоит на коленях у развалин своего дома и, уставившись глазами в одну точку, машинально собирает пепел в свой фартук.

Железнодорожный вокзал полуразбит, на путях разбитые составы и паровозы, многие вагоны горят. Над городом в июльской жаре стоит дымный смрад. Картина для первого раза, конечно, удручающая. Мы, девять операторов, смотрели на этот хаос с раскрытыми глазами, ошеломленные.

Был огромный соблазн вынуть из кофров аппараты и снимать это чудовищное бедствие, но мы еще не имели соответствующих документов, а без них в такой обстановке показываться с киноаппаратом было небезопасно — народ мог не понять наших благих намерений. <...>

Или та женщина, которая стояла у дороги, держа на руках раненого грудного ребенка. Она зажала его рану пеленкой, через которую сочилась кровь. А рядом, на земле у ее ног, лежал второй, постарше, убитый осколком бомбы. Она просила о помощи, просила, чтобы ее довезли с детьми до Смоленска. Она была в таком отчаянии, что до нее не доходило, что один ребенок уже мертв и его надо похоронить. Нас тогда так потрясла эта сцена, что ни у кого из трех операторов не поднялась рука снять убитую горем мать, как и там, у разбитого самолета.

До сих пор стоит у меня перед глазами эта женщина у обочины дороги с детьми, словно олицетворение укора, и я не мог простить себе то, что не снял ее и даже не спросил имени.

Здесь, пожалуй, уместно сказать, что тогда, в начале войны, все мы, кинооператоры, были как-то негласно ориентированы на то, чтобы снимать только наши успехи, только наши победы, в результате чего наша кинолетопись во многом лишилась правды, хоть и очень горькой, но правды войны 1941 года. И конечно, в большей мере, как следствие этого просчета, явилось то, что и эти два трагических эпизода остались не снятыми».

Снимать кровь, трупы, ужасы войны мешали и чисто человеческие соображения. «Плачьте, но снимайтесь» — этот наказ А. Довженко фронтовым операторам был услышан не сразу. Да и не так просто было следовать ему.

«...Трудно, невозможно было снимать наше горе, наши потери, — признавался прославленный документалист Роман Кармен. — Вспоминаю, что, когда я увидел, как на моих глазах был сбит советский самолет, и когда были обнаружены трупы летчиков, я не снимал это, просто не снимал! У меня камера была в руках, и я, давясь слезами, смотрел на это, но не снимал. Теперь я себя проклинаю за это...

...Может быть, поэтому первые материалы выглядели на экране не так, как в действительности на войне. Было мало измученных, усталых солдатских лиц, бойцов в крови, в грязи, в болотной жиже... Трупы, похороны, такие, например,

как похороны сержанта Буланова. Кто снял этот кадр — может быть, тот оператор, которого сейчас самого закопают в землю?»

Операторам М. Прудникову и К. Широнину, снимавшим сюжет о работе минеров, довелось стать свидетелями разыгравшейся на их глазах трагедии. Один из саперов подорвался прямо в кадре. Камера запечатлела и взрыв, и мучительную смерть сапера. Но каких душевных сил потребовала эта страшная съемка!

«Каждый раз, — вспоминал оператор Михаил Глидер, — когда приходится снимать картину народного горя, становится нелегко и тоскливо. Высчитываешь ракурсы, освещение, углы, а рядом — страдания и смерть. Стараешься заснять как можно правильнее, точнее, но ремесло наше такое, что нельзя не думать о том, как все это получится на экране, и этот расчет чуточку коробит. Хочется, чтобы аппарат увидел именно то, что видят глаза, чтобы он принял участие в твоем негодовании, в твоем горе, — словом, чтобы он, грубо говоря, «снимал с чувством». А объективу все равно...»

И все же пришлось переступать через самих себя, через усвоенные в довоенные годы догмы и идеологические штампы.

Как снимать войну?

Напомню еще раз, что из всех операторов, оказавшихся в 1941 году на фронте, можно было насчитать едва ли с десяток тех, кто уже был «обстрелян» и к началу войны имел опыт настоящих боевых съемок (в Абиссинии, Испании, Монголии, на финской войне). Всем остальным пришлось учиться практически заново. Уроки давались тяжело, оплачивались кровью.

Оператор киногруппы Украинского фронта Константин Богдана вспоминал:

«По дороге на Житомир на 52-м километре стоит заслон из наших танков. Расположились пообедать всухомятку. Неожиданно, словно из-под земли, появились немецкие танки — и начался бой. Мы оказались между немцами и нашими. Над головами свистят снаряды, загорелось рядом село.

Я подумал, что надо бы снять горящие дома, и высунулся было наружу. И тут началось дело. Немцы нас засекли и стали колошматить из танков. Земля, кажется, раскололась. Огонь, грохот. Вот тут до меня дошло, что такое быть оператором на

фронте. Все сидят в земле, летают только пули да снаряды, и лишь оператору надо высовываться, чтобы хоть что-нибудь снять».

Впрочем, чего-чего, а именно мужества и храбрости нашим фронтовым операторам было не занимать. Конечно, не все из них оказались отчаянными храбрецами. Но даже самые молодые и неопытные, совершенно необстрелянные, оказавшись в пекле, вели себя поразительно достойно и мужественно.

Вот характерное, о многом говорящее письмо одного из них. Григорий Донец сообщает своему начальнику, руководителю фронтового отдела Главка кинохроники Р.Г. Кацману (Григорьеву) об условиях работы в осажденном Севастополе:

«...нахожусь в Севастополе. Никого здесь не застал, работать очень тяжело, почти невозможно. Стоит сплошной грохот, гансы делают, что хотят. Сегодня они хозяева положения. Ходить и ездить можно только ночью и с большим риском днем (за три дня нас два раза накрыли и один раз засыпали). Со мной ассистент т. Деревянко из Ростова. Но раз меня сюда направили, буду работать до конца, до последнего метра пленки, хотя еще не представляю себе, что снимать, т.к. все ушли в землю и работают ночью».

Очень быстро, однако, выяснилось, что ни отчаянной храбрости, ни прежних чисто профессиональных навыков здесь, на фронте, совершенно недостаточно, чтобы справиться с новыми задачами.

Даже шустрым, ловким, находчивым — по кодексу профессии — операторам поначалу элементарно не хватало обычной скоростной реакции, чтобы успеть вовремя включить камеру.

Но даже если оператор оказывался на месте настоящего боя и вовремя успевал включить свою камеру, все самые сложные профессиональные проблемы этим не только не исчерпывались, но только-только начинались.

Оператор Я. Марченко снимал в жарком бою, рискуя жизнью, но, когда увидел им же отснятый в этом бою материал, был просто обескуражен.

«Что же это такое получается? — писал он своим друзьям на студию. — Можно снимать в самом пекле, поймать в лучшем случае пару осколков, а в кадр это пекло не всегда поймаешь. Можете представить мое состояние: идет танк с десантниками,

я слежу за ним, он в кадре, а буквально за кадром в двух сантиметрах — разрываются подряд три перелетных снаряда, осколки над головой просвистели, а что пользы в этом? На пленку ведь взрывы не попали...»

Это ощущение, что войны не улавливается кинокамерой, преследовало многих операторов. «Я снимал лесной бой, — вспоминал летописец партизанской войны Михаил Глидер, — и снова испытал большую досаду. В глазок аппарата я видел то, что мог увидеть будущий зритель. Однако это было очень мало. Верхушки деревьев падали как бы сами по себе. Полета пули, конечно, видно не было. Я мог запечатлеть только отдельные перебежки. Впечатления боя, который я наблюдал глазами, отрываясь от аппарата, не получалось».

Сложность положения операторов, оказавшихся на фронте, заключалась еще и в том, что отснятый ими материал еще не проявленным немедленно отправлялся в Москву, и они долгое время не имели даже малейшего представления, что же именно у них запечатлелось на пленке.

Увидев же однажды результаты своей работы, они подчас переживали настоящий шок.

«Был теплый свежий вечер, — вспоминал Теодор Бунимович. — На траве, сидя и полулежа, расположились бойцы и командиры. Между двух деревьев на металлических подпорках был установлен киноэкран. Сзади, замаскированная ветвями, стояла машина с кинопроектором. Показывали последние киножурналы. Впервые с начала войны мне удалось посмотреть фронтовой кинорепортаж. Среди съемок других операторов я нашел и свои кадры.

Эти хроникальные сюжеты были смонтированы из фрагментов, снятых различными людьми. Режиссеры пытались объединить разрозненные кадры дикторским текстом и музыкой. Но, несмотря на все их старания, лоскутность материала была явной. Просмотр заставил нас серьезно призадуматься, еще раз проанализировать причины, мешавшие нам давать полноценную фронтовую кинохронику.

Большинство операторов не имело фронтового опыта.

Часто мы совершали длительные и опасные путешествия без всякого эффекта. Вспоминается, как Касаткин, Эльберт и я выехали на съемку важной операции. До исходных позиций наших частей добраться было нелегко. И только на месте мы выяснили, что операция эта будет проходить ночью и съемка неосуществима.

Мы пробирались на наблюдательные пункты командиров полков, с которых, по их рассказам, блестяще видно поле боя, но ничего снять не могли, так как поле-то видно только через стереотрубу. Даже наблюдение с артиллерийского пункта не всегда давало возможность снимать интересные планы.

И уже на первом этапе нашей работы мы поняли, что в современной войне 500—400 метров — очень близкая дистанция, но для киноаппаратов это расстояние слишком велико. Зритель, привыкший в художественной кинематографии видеть все близко и отчетливо, требовал этого же и от нас».

Но, конечно, помимо трудностей творческого и технического порядка на пути фронтовых операторов возникали барьеры организационного и чисто житейского характера.

Где будут проводиться активные боевые операции? Как узнать, где и когда будет наноситься главный, решающий удар? Военное командование, даже доверяя прикомандированному к данному фронту оператору, не всегда, особенно на первых порах, так уж охотно спешило рассекречивать планы своих военных операций. Довольно часто операторам самим по каким-то характерным приметам и перемещениям войск приходилось догадываться о готовящихся боевых действиях, о том, где будет главная «заварушка».

Но, даже правильно угадав оптимальный район съемок, до него еще надо было добраться. Фронт растягивался подчас не на одну сотню километров. Добраться в нужный его участок было проблемой. И для людей с кинокамерой — едва ли не самой тяжкой. То не было необходимого транспорта, то подводили известно какие, особенно в распутицу, дороги. К тому же дела на фронте чаще всего складывались совсем не так, как их расписывали и планировали штабные генералы. Оперативная обстановка так быстро менялась, складывалась подчас столь непредсказуемо, что практически невозможно было ни узнать, ни понять, где именно в данную минуту находится линия фронта и что именно там происходит. И сколько раз случалось так, что операторы, догоняя ушедшие вперед наши части, натыкались на боевые порядки немцев и чудом уносили оттуда ноги.

И еще особая трудность фронтовых съемок: большинство боевых операций начинались рано на рассвете, многие военные действия — минирование, разведка, переправы через водные рубежи и пр. — вообще производились только глубокой

ночью. Не хватало света, осветительный прибор, как на приеме в Кремле, не поставишь. И еще враг из врагов — дым. После артподготовок поднимались такие столбы дыма и пыли, что снимать было абсолютно невозможно.

И всего не хватало! Не хватало ручных, подвижных камер «Аймо». Не хватало транспорта. Не хватало бензина для того, чтобы вовремя добраться к месту съемки... И уж само собой — вечная операторская беда — не хватало пленки. И эта нехватка пленки в боевых условиях была особенно страшной бедой...

И все-таки, как бы тяжко ни давались поначалу нашим документалистам уроки съемок в боевых условиях, а строгим киноначальникам — уроки руководства в совершенно новых условиях, дело делалось, дело двигалось, и первые серьезные успехи не заставили себя ждать. Сюжеты, снятые на фронтах и регулярно включаемые в каждый очередной выпуск «Союзкиножурнала» (СКЖ), становились все более содержательными и разнообразными, а в ходе битвы за Москву был оперативно снят и выпущен на экран огромным тиражом документальный полнометражный фильм Л. Варламова и И. Копалина «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой».

Эта замечательная лента имела грандиозный зрительский успех (кинохроники и фотокорреспонденты запечатлели невероятные зрительские очереди к кассам кинотеатров, где показывалась картина). Во всех последних упоминаниях в СМИ об этой ленте как-то особо назойливо подчеркивается, что фильм о нашей первой большой победе получил в США нашего первого «Оскара». Однако у этой работы оказались награды куда весомее золоченого американского киноидола. Триумфально проходя по экранам мира, картина Варламова и Копалина сыграла поистине неоценимую роль в переломе общественных настроений в пользу Советского Союза. Ярко показав первую большую победу Красной Армии, ее возросшую мощь, документально запечатлев невиданные зверства фашистов на советской земле, фильм выполнил огромную пропагандистскую работу, с суммарным эффектом которой даже и близко не могли сравниться усилия самых изощренных дипломатов и влиятельнейших политиков.

Начиная с этого момента, советская фронтовая кинодокументалистика начинает работать все более уверенно, содержательно и плодотворно.

«Нет, ребята, такого начальника, мне, наверно, уже не найти...»

Тут мне придется сделать неожиданное признание — похвалить тех, кого хвалить у нас обычно не принято.

Помимо тех, кто снимал на фронте, далеко не самую последнюю роль в общем успехе советской кинохроники военных лет сыграли те, кого обычно без особой любви и уважения именовали и именуют у нас не самым возвышенным словцом — «начальство», а чаще — «рукой водители», «начальники», «горе-начальники» и т.д. в этом роде...

Между тем и у представителей этого непопулярного слоя, в том числе и у руководства советской кинохроники, в годы войны появились свои особые трудности. А ведь от его умелых и своевременных действий тоже зависел общий успех дела. И зависел более ощутимо, чем в условиях мирной жизни.

Знакомясь с творческим наследием чиновников, командовавших в самые разные годы советским киноискусством, невольно замечаешь, что едва ли не все они глубоко и тяжко страдали от одной и той же непоправимой беды: «киношный» народ нашим начальникам все время попадался не тот, который бы им требовался для выполнения «больших и ответственных задач».

Был этот народец и непослушен, и несознателен, и упрям. И все время норовил снимать не по мудрой партийной указке, а на свой лад. Потому-то и в глухие сталинские времена, и в светлые годы краткосрочной хрущевской «оттепели», и в застойную эпоху нашим несчастным кинонаставникам все время приходилось вверенную им кинематографическую братию вразумлять, наставлять на путь истинный. О том, в сколь дуболомной форме велась сия идеино-воспитательная работа, уже предостаточно рассказано³.

А как вели себя кинонаставники в войну? Еще больше озверели, используя суровые законы и особенности военного времени или, может быть, малость поумнели, после того как жареный петух известно куда клюнул?

При первом знакомстве с бумаготворчеством начальников и сотрудников Кинокомитета и, в частности, Главка кинохроники может показаться, что и в годы военного лихолетья в их творческой палитре абсолютно ничего не изменилось. То же самое вечное недовольство тем, что и как снимается, те же неизменные понукания, горькие попреки, разносы, периодически перерастающие в суровые и жесткие приказы.

От многих приказов и циркуляров, вышедших из-под пера руководителей Кинокомитета, у тех, кто работал на фронте, крылья за спиной вырасти явно не могли. Да и письма, телеграммы, циркуляры, уходившие на фронт не из самого Кинокомитета, а из канцелярии Главка кинохроники (заведения рангом ниже), по тону, надо сказать, были ничуть не более нежными. И в них тот же самый постоянный зудеж, недовольство подчиненными, горькие попреки и грозные предупреждения.

Человек, никогда не видевший хроники, снятой нашими фронтовыми операторами, и взявшийся судить об истинном качестве их работы только по приказам Главка и редакторским отзывам, наверняка подумает о том, что наши документалисты абсолютно завалили порученное им дело, проспали и прозевали все на свете. Тем более что в суровых приказах и разносных отзывах на снятый материал без особых различий подвергаются экзекуции и настоящие «грешники», и самые лучшие асы нашего фронтового репортажа. Достаточно сказать, что однажды Главк кинохроники поднял вопрос об отчислении с фронта такого храбреца и замечательного мастера, как Владимир Сущинский. От души доставалось подчас в этих казенных эпистолях и такому асу, как Валентин Орлянкин, прославившийся своими поразительными и рискованнейшими съемками уличных боев в Сталинграде.

Однако, уже с головой погружаясь в пучины редакторских отзывов, постепенно начинаешь замечать, что и выговоры, и строгие напоминания, и даже жесткие окрики обнаруживают под собой не только обычную редакторскую чесотку и панический ужас перед тем, «как бы чего не вышло», а подчас и вполне здравую основу.

Выговаривают — и не так уж редко — совершенно по делу, а выволочки и порки порой более чем заслужены. Самое же удивительное заключается в том, что главной мишенью критических редакторских стрел оказываются операторские подтасовочки, подмены, всевозможные ухищрения выдать инсценированные съемки за подлинный «боевой материал». Невероятно, но факт — киноначальники военной поры боятся за правду на экране! (Об этом чуть позже.) И на самом деле (говорю это безо всякой иронии) — очень хорошо руководят!

И это при том, что в годы военного лихолетья руководить кинохроникой оказалось делом просто несопоставимо более

сложным, чем в предвоенный период. Нужно иметь в виду, что задачи, вставшие перед документалистикой, оказались во много раз более трудными, а объективные условия работы несопоставимо худшими. На студиях сильно поредели кадры. Стало намного меньше пленки (пошла на особые нужды армии). Был жуткий дефицит электроэнергии (процесс обработки негатива в любую минуту мог остановиться, и бесценный материал подчас просто-напросто погибал еще недопроявленным). Этот ряд незнакомых ранее трудностей можно было бы продолжать до бесконечности. А между тем хроника теперь должна была работать куда более оперативно, более информативно и более сдержантельно, чем до войны.

Между тем и у самого руководства кинохроникой в годы войны появились еще и свои особые проблемы. Оперативно и эффективно руководить киногруппами, разбросанными *по всем фронтам*, из единого центра — это уже само по себе оказалось делом и непривычным, и непростым. А тут еще вышло так, что в период наступления немцев на Москву Главк кинохроники был эвакуирован аж в Новосибирск. Руководить фронтовыми операторами «из глубины сибирских руд» было просто невозможно. Пришлось выкручиваться, создавая новые структуры управления и связи с киногруппами, разбросанными от Черного до Белого моря.

Нашего запоздалого доброго слова руководители советской кинохроники военных лет заслужили хотя бы потому, что приложили поистине титанические усилия к тому, чтобы у фронтовых киногрупп была кинопленка, необходимая аппаратура, какие-никакие транспортные средства, продовольственное снабжение, военное обмундирование, а затем и настоящие воинские звания и настоящие погоны, а у семей погибших фронтовых операторов, хоть и не сразу, — пенсии, приравненные к пенсиям за погибших на войне офицеров Красной Армии. Все эти, казалось бы, такие элементарные, само собой разумеющиеся условия между тем не с неба упали, а были буквально добыты, вырваны у руководства страны бесчисленными обращениями и ходатайствами.

Нельзя не отметить, что руководство советской кинохроники в годы войны проявило также и недюжинную гибкость и инициативность в поисках наиболее оптимальной формы организации работы фронтовых киногрупп. Быстро накапливавшийся опыт работы в новых условиях давал возможность уточнять и серьезно корректировать систему управления, делать ее

менее громоздкой и более мобильной. И надо отдать должное тогдашним руководителям Главка кинохроники и Кинокомитета — они не стеснялись теребить и беспокоить «лишний раз» руководство страны своими предложениями о совершенствовании работы системы кинохроники (идея создания специального отдела фронтовых киногрупп, Центральной оперативной киногруппы для выполнения особо сложных и ответственных заданий и др.). Тут надо бы отметить и самого начальника Главка кинохроники Ф.М. Васильченко, и умного, твердого и инициативного руководителя Отдела фронтовых киногрупп Марка Трояновского.

Но, пожалуй, самой высокой оценки в работе немногочисленного аппарата Главка кинохроники заслужили его редакторы. Их было совсем мало, но именно их повседневная и четкая работа обеспечивала мобильность и эффективность общего руководства фронтовыми киногруппами.

Редакторы рецензировали буквально каждую фронтовую киносъемку, будь то небольшая партия свежего, только что прибывшего материала или уже целый, вполне законченный сюжет. Рецензия немедленно пересыпалась на фронт авторам представленного материала. Именно по оценкам и замечаниям, изложенным в заключении, руководитель киногруппы и его операторы в основном и корректировали свою работу, т.к. чаще всего они даже и не имели возможности увидеть отснятый ими материал — еще не проявленным он при первой же оказии отправлялся в Москву.

Над этими рецензиями и, как правило, достаточно краткими редакторскими заключениями сегодня можно только с тихой завистью вздыхать — настолько они точны, основательны и доброжелательны. В кое-то веки киноредактура проявила себя не в качестве цензора, цепного пса начальства, устрашающей дубиной, а подлинно творческим, конструктивно-созидающим институтом. Конечно, никакой идиллии между снимающими на фронте и оценивающими их работу людьми в редакторских кабинетах не было и быть не могло. Но и те, и другие оказались тогда не в противофазе своих главных устремлений, а были как бы захвачены одной и той же неудержимой исторической волной. Комитетская редактура сумела не только вовремя углядеть новое, свежее, живое в работе наших фронтовых операторов, но даже и поддержать, прямо скажем, достаточно смелые, неожиданные для сталинской эстетики новации.

И фронтовые операторы, и их кураторы к исходу 1943 года не просто пришли к убеждению, но уже и блестяще заявили в лучших своих работах, что главное на войне — не только пушки, мощные танковые атаки, армады несущихся штурмовиков, но — *сам человек*. Шаг за шагом преодолевая догмы и ограничения казенной эстетики, профессиональные привычки и штампы, наработанные в довоенной документалистике, наши фронтовые операторы все ближе и ближе пробивались к заповедной правде о войне.

Но, как вскоре выяснилось, это устремление не получило поддержки у верховного советского руководства, и были приняты самые решительные меры к тому, чтобы поставить документальную киномузу на место.

Инсценированная война.

Как их правде учили

За неполный год работы операторов в боевых условиях накопилось столько организационных, технических и творческих проблем, что 12—13 мая 1942 года руководство кинематографии решило провести в Москве специальное совещание начальников фронтовых киногрупп.

По ходу совещания руководители киногрупп обменялись накопленным опытом, но выявились на нем и совершенно разные взгляды на то, как надо снимать войну.

Снова со всей остротой вспыхнула дискуссия на вечную для документалистов тему: что предпочтительнее — живой, подлинный кинорепортаж о реальных событиях или «образ действительности», построенный методом «организованных съемок»? Так красиво и витиевато именовали с довоенной поры обыкновенные инсценированные съемки, то бишь псевдокинодокументальную лабуду, выдаваемую за подлинную киноправду.

У метода «инсценированных съемок» и в годы войны нашлись достойные продолжатели и убежденные апологеты.

Они искренне полагали, что «организованный», выстроенный кадр более выразителен, чем случайная хроникальная съемка, а стало быть, и воздействует более эффективно. На майском совещании работников киногрупп 1942 года сторонники «организованного метода» съемок выступили совершенно откровенно (М. Слуцкий и другие). Но ни они, ни их оппоненты не могли даже предположить тогда, сколь далеко заведет вскоре эта «теория».

Как это ни удивительно, но наиболее решительным и не-примирым противником метода «инсценировок» выступило... прежде всего само руководство Главка кинохроники. Был даже издан специальный приказ, призванный положить конец инсценированной киновойне.

«За последнее время, — говорилось в директиве, — ряд кинооператоров фронтовых киногрупп вместо того, чтобы снимать подлинный боевой кинорепортаж с фронтов Отечественной войны, увлекаются так называемой организацией материала, что в большинстве случаев приводит к грубейшим инсценировкам.

Такая работа свидетельствует о неправильном понимании отдельными фронтовыми операторами своих обязанностей. Каждый оператор, направленный на фронт, должен в первую очередь в любом сюжете обеспечивать боевые кадры, которые следует стремиться снимать непосредственно в ходе боевых действий. К таким кадрам допустимы отдельные досъемки. Операторы же часто эти досъемки превращают в основное содержание сюжета, не стремясь снимать подлинно фронтовые кадры. Предупреждаем, что операторы, ориентирующиеся на организацию материала и не дающие боевых кадров, будут решительно отстраняться от работы во фронтовых группах.

Предлагаю прекратить съемку и присылку подобных сюжетов немедленно, приняв все необходимые меры, чтобы кинооператоры снимали яркий и высококачественный кинорепортаж с фронта, прибегая к так называемой организации материала только в том случае, когда она вызывается необходимостью досъемок к основному фронтовому репортажу.

Кинокомитет бьется за правду?!

Да, именно так! В годы военного лихолетья происходит невероятная метаморфоза. Киноначальники требуют от фронтовых киногрупп подлинных, честных, не приукрашенных кадров. И зорко следят за тем, чтобы никакая имитация не подменяла истинной правды.

О том, что это был не формально-показушный жест, а принципиальная позиция, свидетельствует вся последующая переписка руководства главка с фронтовыми группами, последующие инструкции, разъяснения.

«Съемки плохие. В них совершенно не чувствуется подлинная атмосфера войны. В кадрах нет никаких следов огня противника, нет раненых или убитых с нашей стороны. Конечные

результаты, которым посвящена съемка, также отсутствуют: нет трофеев, пленных, убитых немцев, вида занятых пунктов или рубежей».

«Наблюдательности кинохроники здесь не проявили. Сняты «Катюши», вообще, плохо. <...> Крупнейшим пороком данной работы киногруппы является сплошная «организация» заснятых событий. Когда оператор панорамирует с «Катюш», ведущих огонь, на взрывы, происходящие на этом же участке поля, совсем неподалеку, то «организация» бьет в глаза особенно резко. Взрывы деревьев вовсе не могут быть результатом огня. Это похоже на взрыв заложенной мины».

«Плохо снят эпизод сдачи в плен румын — это организованная «массовка».

Та же ошибка во втором сюжете. Плохо снят заключительный эпизод захвата дзота. Порочны все кадры с появлением вражеских солдат из дзота. По их внешнему виду (мундиры без ремней и поясов) легко обнаружить, что эти пленные захвачены ранее. Это плохо. Не надо допускать таких наивных ошибок».

«Нельзя снимать летчиков, которые громят врага на аэродроме. Надо с ними лететь и снимать их в бою». «Незачем было «восстанавливать» бой расчета на взрывных пакетах и не снимать вдали от фронта, заменяя съемки действительных событий так называемым «восстановлением».

«Это неудачная, плохая, порочная по своему методу съемка. Момент поимки «языка» решен средствами упрощенной инсценировки. Советский фронтовой репортаж не должен и не может быть фальшивым».

Подобного рода замечаниями, наставлениями, предупреждениями буквально усыпаны страницы многих редакторских заключений главка на фронтовые съемки.

Впрочем, одними увещеваниями дело не ограничилось. И очень скоро появились уже и суровые приказы о наказаниях, а впоследствии и изгнании из фронтовой хроники целого ряда операторов, не пожелавших расстаться с привычным методом инсценированной войны.

Тем не менее, несмотря на столь строгий запрет и даже довольно-таки свирепые наказания, раз и навсегда покончить с инсценированной, театрализованной войной все же не удавалось. Никак не оправдывая кинохроникеров, прибегавших к инсценировкам на войне, следует все же сказать, что для ши-

рокого распространения подобной практики были и свои особые причины.

Увлечение «досьемками», а затем и «организованными съемками», «инсценировками», эпидемией, поразившей некоторые фронтовые киногруппы, было порождено отнюдь не нехваткой храбрости и стремлением отсидеться подальше от окопов. Случалось, конечно, и такое, но оно не было характерным, и эпидемия инсценировок имела другое происхождение. Она порождалась прежде всего теми специфическими условиями и требованиями, в рамках которых только и мог быть реализован отснятый оператором материал. А главным, единственным таким каналом был тогда «Союзкиножурнал», выходивший на экраны страны два раза в месяц. Конечно, какие-то эпизоды и кинокадры снимались и для будущей кинолетописи Великой Отечественной. Но хотя и сами операторы, и их руководители вроде бы понимали значение подобных съемок, тем не менее материал снятый «впрок», не считался тогда приоритетным. На-гора — кровь из носу! — надо было прежде всего выдавать материал для «Союзкиножурнала». А туда годилось не все.

В условиях войны СКЖ неизбежно являлся в первую очередь орудием агитации и пропаганды. Туда требовался не просто боевой материал, но победные или, как тогда говорили, «результативные кадры». И отнюдь не случайно на некоторых фронтах именно политработники, которым подчинялись киногруппы, подчас совершенно официально санкционировали «организованные съемки».

Так, именно Политуправление армии Южного фронта вполне осознанно и предусмотрительно издало специальный приказ, прямо обязывающий командиров частей оказывать операторам необходимое содействие в досьемках. К тому же «боевых», «результативных» кадров жаждало не только начальство, но и сами зрители, для которых СКЖ был единственной возможностью увидеть войну в «картинках».

Другим барьером для фронтовой кинохроники было непременное требование «сюжетности». Просто интересные и яркие, даже самые захватывающие кадры, но не организованные в некий «сюжет», журнал практически не брал. Тут сложились определенные критерии и жесткие стереотипы. Надо было непременно рассказать какую-нибудь фронтовую историю, боевой эпизод, оформить киноматериал как очерк или сделать портретную зарисовку. И история, и эпизод, и

очерк, и портрет в любом случае должны быть выстроены, завершены и даны в полном составе комплектующих кадров.

Но именно в бою снять такие стройные, завершенные сюжеты было практически невозможно. В лучшем случае операторы, обычно работавшие парами, успевали снять ядро будущего очерка, все остальное приходилось или доснимать позднее (иногда и заранее), или еще как-либо выкручиваться (использовать материал, снятый другими операторами и в других местах). Беда, однако, заключалась в том, что неизбежные в некоторых случаях досъемки ряд операторов сделал постоянным и главным принципом своей работы. Эпидемию инсценировок не удалось победить до окончания войны. А в послевоенный период искореняемый метод вновь стал едва ли не главным творческим принципом советской документалистики...

Как создавалась кинолетопись

В годы войны основной формой показа кинохроники, снятой на фронте, были регулярные выпуски «Союзкиножурнала» (СКЖ), куда фронтовые репортажи, очерки, портретные зарисовки входили в виде отдельных сюжетов. С 1941 по 1944 год было выпущено 400 номеров журнала.

После постановления ЦК ВКП(б) «О производстве кино журналов и документальных фильмов» от 15 мая 1944 года «Союзкиножурнал» прекратил свое существование. Вместо него появились «Новости дня» (до конца войны успело выйти 65 номеров этого нового журнала), а также стали выходить специализированные «Фронтовые киновыпуски» (таковых было произведено 24).

Другой формой реализации материалов фронтовой кинохроники являлись документальные фильмы, чаще всего посвященные каким-то наиболее масштабным сражениям и стратегическим операциям Красной Армии («Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Оборона Ленинграда», «Сталинград», «Черноморцы» и т.д.).

На обоих этих направлениях кинохроника вынуждена была работать в жестком агитационно-пропагандистском режиме. И отнюдь не только по принуждению Агитпропа ЦК ВКП(б), но, как очень тонко подметил Ю.М. Ханютин в своей замечательной книге «Предупреждение из прошлого»⁴, — «по голосу собственной совести».

И руководство кинохроники, и сами работники фронтовых групп прекрасно понимали, что в момент отчаянного противоборства с врагом, когда страна напрягала уже самые последние свои силы, далеко не все, что происходило на фронтах, могло быть показано на экране.

Репортажи, очерки, портретные зарисовки, снятые на передовой, в первую очередь должны были показывать исключительно мужество и героизм советских солдат, мастерство и стратегический гений командования. Кадры фронтовой хроники должны были внушать зрителям веру и надежду в победу, мобилизовывать все силы на борьбу с врагом. Эта установка на тотальную агитационность была в тех условиях абсолютно неизбежной, и было бы крайне глупо с позиций нынешних либеральных рассусоливаний о свободе творчества упрекать и тем более осуждать советскую фронтовую киножурналистику за то, что она в первую очередь стремилась запечатлеть ярко-позитивные, победно-наступательные моменты и явления, а не горы трупов и изувеченных тел, остававшихся на земле после каждого даже небольшого сражения.

Однако к чести наших документалистов, хорошо понимая обязательность и неизбежность агитационно-пропагандистской установки в своей работе, они столь же ясно сознавали, что придет время, когда столь же неизбежно будет востребована более полная, более объемная правда о войне. Причем это понимали не только фронтовые операторы, своими глазами видевшие все, что происходит на фронтах. Необходимость выхода за жесткие пределы агитационно-пропагандистских установок хорошо осознавали и руководители кинохроники.

Выход из этого, казалось бы, неразрешимого противоречия был найден в виде официального решения о создании специального фонда кинолетописи Великой Отечественной войны. В октябре 1943 года Комитет по делам кинематографии издал специальный приказ «О мероприятиях по улучшению работы по систематизации документальной кинолетописи». Значение этого приказа трудно переоценить. Это, возможно, был самый мудрый и конструктивный приказ за всю историю руководящих органов советской кинематографии вообще.

Дело в том, что отдельные съемки для кинолетописи производились и ранее. Но они осуществлялись, во-первых, как-то

полулегально и бессистемно, со ссылкой на то обстоятельство, что фонд официальной советской кинолетописи начал создаваться еще в предвоенные годы. Во-вторых, эти полуразрешенные съемки велись непланово, от случая к случаю. Нередко в фонд кинолетописи сваливались жалкие, случайные «ошметки» от материалов, включаемых в СКЖ и документальные фильмы. В безобразном состоянии находилось дело обработки и хранения негативного фонда. То есть кинолетопись вроде бы и существовала, но на каких-то полулюбительских-полупартизанских основах.

Приказ Кинокомитета от 22 октября 1943 года разрубал все эти тугу затянутые узлы и официально обязывал вести всю дальнейшую работу по созданию фонда кинолетописи Великой Отечественной войны в более оптимальном, системном и ответственном режиме. Благодаря этому решению удалось не просто создать замечательную коллекцию уникальнейших кинодокументов о войне, но еще и сохранить ее.

Расшифровывая и закрепляя общие установки этого исторического приказа, 2 декабря 1943 года Главкинохроника издала директивное письмо «О съемках кинолетописи», в котором самым подробным образом перечислялись тематические направления специальных съемок для летописи. Примечательно, что раздел «Трудности и жертвы войны» этого директивного документа *не только официально разрешал, но и обязывал* снимать и трудности войны, и даже поражения.

«Война — не только победы, не только наступление, — предписывал циркуляр. — Война — это жертвы, отдельные поражения, отходы.

Контратаки немцев иногда вынуждают нас отходить с занятых рубежей. Отходы войск, переход населенных пунктов из рук в руки. В связи с этим — большие потери.

Наша атака на том или ином участке может не удастся. Потери в людях после боя, трупы наших бойцов, лица тяжело раненых, кровь. Потери в технике.

После боя. Подбитые и горящие танки, сбитые самолеты.

Морской бой и гибель корабля или пожар на корабле...»

Этот документ, столь открыто и безоговорочно манифестирующий установку на настоящую правду о войне, безусловно, делает честь руководству советской кинохроники военных лет. По сути дела, он на свой лад повторяет пророческие слова Александра Довженко: «Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве. То, что

в угоду вкусу, в угоду эстетическим требованиям века считалось запретным, как слишком страшное, слишком гнусное, слишком жестокое, физиологическое — то просится сегодня на экран».

Еще ранее во фронтовые киногруппы ушла директива, предписывавшая «на съемки немецких зверств пленки не жалеть». В ней конкретно указывалось, что и как должны были снимать операторы: «Одна из важнейших задач фронтовых кинооператоров в районах, освобождаемых Красной армией, — это съемки следов злодеяний и разрушений, совершенных немецко-фашистскими захватчиками. <...>

Объектами съемок должны быть:

разрушенные и взорванные немцами памятники, а также дома, предприятия, общественные здания, мосты и другие сооружения;

внешний и внутренний вид варварски разгромленных жилищ, музеев, школ, библиотек, церквей;

места, где фашисты учинили расправу над советскими людьми: помещения гестапо, места казней, трупы убитых и замученных граждан, лагери пленных красноармейцев;

моменты опознания среди убитых своих родных и друзей; люди, вырвавшиеся из фашистского плена, убежавшие из Германии; дети, у которых немцы убили родителей; матери, потерявшие в дни оккупации детей;

вещественные свидетельства немецких издевательств над жителями советских городов и сел; надписи разного рода: объявления, плакаты с угрозами, запрещениями, приказами гитлеровского командования; бирки, повязки, которые надевались немецкими рабовладельцами на наших людей;

все другие следы злодеяний и разрушений, совершенных оккупантами.

Снимать нужно и панорамы, и крупные планы с уточнением наиболее выразительных деталей. Укажите кинооператорам на необходимость составления подробных монтажных листов с исчерпывающей документацией всего, что связано со съемками этих сюжетов».

Не менее важным в этом директивном документе был раздел обязательных съемок под названием «Война — тяжелый труд»:

«Снимать войну как тяжелый физический труд.

Экипировка бойца в походе в условиях зимнего периода. Изнурение в процессе непрерывных боев и переходов. Труд-

ности рытья траншей, блиндажей, креплений в зимних условиях.

Зимние дороги, трудности коммуникаций, снабжение боеприпасами и пищей.

Перетаскивание орудий на себе в труднопроходимых местах, в лесах, болоте, трясине. Подтаскивание боеприпасов к полю боя.

Тяжелая, напряженная работа санитаров, санитарок и санитарного батальона. Обработка подносимых с поля боя многочисленных раненых и уборка убитых требует напряжения всех сил санбата. Особенно трудно зимой.

Трудна работа по сорианию на поле боя подбитых танков, ремонт их в полевых мастерских и отправка танков и поврежденных самолетов в тыл для ремонта.

Колоссален труд саперов в инженерных частях — особенно при форсировании рек. Строят переправы, вбивают сваи, работают в ледяной воде, сооружают понтоны под огнем, чинят мосты и строят укрепления на болотах, в лесах, которые тут же уничтожаются врагом с воздуха, и вновь возводят».

Собственно, благодаря этим двум генеральным установкам нашим фронтовым операторам и представилась возможность снять самые важные, самые значимые и правдивые кадры о подвиге русского солдата.

И этот приказ, и вся работа военной кинохроники были, по сути, прямым вызовом всесильному Агитпропу ЦК ВКП(б), ревизией всех его официозных базовых установок. И последствия не заставили себя долго ждать...

Союзкинохроника-1944: реорганизация или погром?

Весной 1944 года наша кинохроника получила тяжелый и неожиданный удар в спину. ЦК ВКП(б) рассмотрел положение дел с «Союзкиножурналом» и принял жесткое, а по сути дела погромное постановление. Само партийное постановление было глубоко засекреченным, и пострадавшие узнали о его содержании уже только по строкам постановления СНК СССР, словно повторившим партийный циркуляр.

Сегодня трудно объяснить причину появления столь жесткого документа. В работе разгромленного Главка кинохроники и самих фронтовых операторов, безусловно, были серьезные недостатки и недоработки. Многие из них руководители главка видели сами, и в течение всех предшествующих лет достаточно

настойчиво пытались преодолеть без всяких нравоучений и по-нужданий сверху.

Как уже говорилось, руководство кинохроники, например, всеми средствами боролось с инсценировками, последовательно ориентировало киногруппы на честное и многостороннее видение войны, настойчиво и инициативно старалось усовершенствовать организационные формы работы. Всячески поощряя работавших на фронте операторов, совсем не по-чиновничьи заботясь об улучшении условий их работы, Главк кинохроники в то же время отнюдь не миндальничал и был крайне строг к тем, кто халтурил, работал спустя рукава, срывал съемку важных операций. Еще до того как было принято постановление ЦК с грозными обвинениями в адрес фронтовой кинохроники, руководство главка само жестко отреагировало серий крайне строгих приказов на провалы в работе некоторых фронтовых киногрупп.

Короче говоря, при всех сбоях и недочетах работа главка и самой кинохроники в первые три года войны вполне заслуживала вполне позитивной и доброжелательной оценки. Между тем — и это больше всего ошарашило — в постановлении полностью отсутствовала какая бы то ни было позитивная часть, с каковых обычно начинались все, даже самые грозные партийные эпистолы. Ни одного доброго слова не нашлось у ЦК ВКП(б) не только для руководителей кинохроники, но даже для самих фронтовых операторов, большинство которых все годы войны поистине героически тянули свою тяжелую лямку.

Что касается самих оргмер, вытекавших из партийного приговора, то они существа дела не меняли. Вся затяянная организационная перестройка, по сути дела, сводилась к варианту устройства кинохроники образца 1941 года, когда по причине эвакуации Главка кинохроники в Новосибирск все практическое управление фронтовыми киногруппами пришлось сосредоточить на оставшейся в Москве Студии кинохроники. От этого варианта, кстати, вскоре пришлось отказаться, так как такая нагрузка для студии оказалась непосильной.

Что же касается другого важного пункта постановления — массовой перековки режиссеров игрового кино в «документалисты», — то надо прямо сказать, что из этой затеи какого-то особо большого выигрыша тоже не получилось. Довженко и без партийного циркуляра уже работал на фронте. С. Гераси-

мов занял место начальника образуемой Центральной студии документальных фильмов. Добротно, но не более выполнил свою работу на новом поприще Ю. Райзман (фильм «Берлин»). Из других же именитых режиссеров-«игровиков», брошенных на «прорыв» в кинохронике, далее участия в худсоветах в основном тоже мало кто сдвинулся.

В целом же эта кадровая «рокировочка», скорее всего, вышла кинохронике боком, поскольку новоиспеченному руководству понадобилось немалое время для того, чтобы по-настоящему вникнуть в специфику работы документалистики, установить должные контакты и контроль над фронтовыми киногруппами. Когда новые начальники вошли в рабочую форму, война уже практически подошла к концу. Если в этот последний, ухлопанный на перестройку год войны кинохроника не рухнула и не развалилась полностью, то только благодаря тому, что низовые ее ячейки продолжали делать свое дело.

Еще одним явно негативным последствием (пусть и не совсем прямым) принятого постановления оказалась переориентация на создание больших фильмов о главных стратегических операциях Красной Армии в ущерб собственно самой кинохронике. Монументальные кинофрески о громких победах ощутимо перефокусировали внимание документалистов, оставляя все меньше пространства для сугубо хроникальной фиксации повседневной жизни фронта и тыла. Об этом откровенно и с большой тревогой говорили документалисты на дискуссии, организованной в стенах Московского дома кино в феврале 1945 года.

Решение ЦК о работе кинохроники хоть и решало некоторые практические вопросы в работе фронтовых киногрупп, но в целом оно, как, впрочем, и большинство других партийных решений по кино, имело скорее негативно-разрушительный характер. Кинематографистов в очередной раз публично и демонстративно выпороли, к тому же и без особого разбора. Короче говоря, все вышло по народной поговорке — «хотели за здоровье, а вышло за упокой»...

В скоропалительности появления погромного постановления, да и в самом его характере, нетрудно угадать тяжелую руку «отца народов». Именно ему, будущему продюсеру «Падения Берлина» и страстному ценителю парадно-монументальных «опупей», хотелось видеть в документальных фильмах исключительно «победную стратегию», «масштабность опера-

ций», «возросшую мощь непобедимой Красной Армии», а не ту подлинную, окопную войну, да еще с возрастающим интересом к рядовому человеку, которую ему «подсовывали» темные документалисты. Запекшаяся кровь на грязных бинтах, измученные лица солдат, уснувшие прямо на земле бойцы после тяжкого боя, похлебка из котелка... такие лики войны на экране вряд ли могли быть близки сердцу генералиссимуса. И уж тем более ему не хотелось видеть «потери в людях после боя, трупы наших бойцов, лица тяжело раненных, кровь. Потери в технике» — как к тому призывало и даже обязывало директивное письмо начальника Главка кинохроники Ф.М. Ва-сильченко.

В этом грозном рыке 1944 года уже вполне угадывается грядущее постановление о «Большой жизни» и «Иване Грозном» — как, впрочем, и оно стало явной репетицией всей жуткой идеологической экзекуции 1946 года.

Цена кадра: каждый второй — ранен, каждый четвертый — убит...
Начиная с 1942 года руководителям советского кино пришлось вести учет тех огромных материальных потерь, которые несла наша кинематография в результате войны. В их число были включены расходы на эвакуацию предприятий киноотрасли на восток страны, потери, связанные с разрушением киностудий, кинотеатров на оккупированной территории и многие другие неизбежные расходы. К победным дням мая 1945 года цифра набралась немалая — 2 953 938 000 руб.

Но даже при всей ее внушительности она конечно же смешна и ничтожна. Как оценить весь тот ужас — голод, разруху, нищету, все те немыслимые лишения и страдания нашего народа? В какой валюте и по какому биржевому курсу оценить покалеченные судьбы миллионов и миллионов наших людей? И на каких весах взвесить, в каком золоте исчислить хоть сколь-нибудь сопоставимый эквивалент человеческой жизни, которую оборвала пуля?

Долгое время официальная статистика утверждала, что из всех операторов и работников фронтовых киногрупп за годы войны погиб каждый пятый. Историк кино В.П. Михайлов, досконально изучавший работу наших фронтовых операторов, вывел более печальную статистическую формулу: каждый второй ранен, каждый четвертый убит...

Боюсь, однако, что и у него не было полных данных о тех, кто пропал без вести и, скорее всего, погиб... Одна из самых

тяжких потерь такого рода случилась в первые же месяцы войны при окружении Киева — вместе с войсками попала в окружение и вся киногруппа Украинского фронта в составе десяти человек. О судьбе ее до сих пор ничего не было неизвестно. Самым же удивительным в этой истории было то, что сами фронтовые операторы, оставившие помимо миллионов метров пленки огромное количество иных свидетельств — десятки книг воспоминаний и др. — об этой бесследно пропавшей украинской киногруппе, едва ли не самой многочисленной, не вспоминали ни одним словом, будто ее никогда и не было. Не фигурировали фамилии этой киногруппы и в официальном перечне потерь — не было их ни в списках погибших, ни в списках пропавших без вести. Попала ли киногруппа в плен или погибла вся до единого еще ранее — до последнего времени можно было только гадать.

Подавляющее число кинематографистов, в том числе и работников кинохроники, оказавшихся на войне не по закону о всеобщей мобилизации, попали в окопы. Почти у всех была броня, и можно было продолжать работу на студиях и других киноорганизациях. Кстати сказать, эта работа в тылу, как очень скоро стало ясно, была тоже не просто очень важной, но и крайне нужной людям. Тем не менее многие, очень многие кинематографисты добровольно вызвались идти на фронт. На войну рвались и стар и млад.

Старейший русский оператор Петр Васильевич Ермолов, участник и кинохроникер еще Первой мировой войны, завалил кинематографическое руководство заявлениями с требованиями отправить его на фронт. И, получая отказ за отказом, писал снова и снова, убеждая, что немалый его возраст не помеха, а операторский опыт, в том числе и фронтовых съемок, таков, что он еще даст сто очков любому молодому да прыткому...

В числе первых кинематографистов, ушедших на войну, погибли оператор Павел Лампрахт и руководитель киногруппы Балтийского флота Анатолий Знаменский, снимавшие боевые действия морской пехоты на островах Балтики. Во время эвакуации судов Балтийского военного флота из Таллина в Ленинград фашисты с моря и с воздуха атаковали огромный караван из сорока судов. Корабль «Верония», на котором находилась киногруппа, попал под мощнейший обстрел. Взрывной волной многих находившихся на палубе сбросило за борт. Затем последовала атака фашистской подводной лодки. Корабль

стал тонуть. Фашистские самолеты кружили над оказавшимися в воде людьми и, словно в тире, крошили их из пулеметов. Чудом уцелевшие свидетели этой бойни рассказывали потом, что видели в воде уже мертвого Павла Лампрехта с разбитой головой — его поддерживало на плаву распластанное кожаное пальто.

Замечательный оператор, которого многие коллеги любили и ценили, успел снять в эти первые месяцы войны только два боевых сюжета. Обстоятельства гибели начальника киногруппы А. Знаменского до сих пор остаются неизвестными...

На войну просились, рвались и совсем молодые, в том числе и те, кто не дотягивал еще до призывающего возраста... Целый курс операторского факультета выпросился на войну, условившись, что свои дипломные работы снимет прямо на фронте. Многие из этих ребят-добровольцев в институт уже никогда не вернутся.

Николай Номофилов, отличник, сталинский стипендиат, находясь на съемках на передовых позициях, попал под артобстрел, получил тяжелое осколочное ранение в спину и умер 19 июля 1942 года...

Погиб на фронте его однокурсник Вячеслав Высоцкий.

Не успев сдать зачет по операторскому мастерству, оставшись с академической задолженностью, погиб на съемках Николай Писарев.

Самый прославленный и самый легендарный из фронтовых операторов, студент этого же курса Владимир Сущинский тоже не вернулся с войны. У него остался несданным экзамен по марксизму-ленинизму...

А еще один их однокурсник, Виктор Муромцев, погиб уже в Югославии, снимая одно из самых последних сражений Второй мировой...

Если посчитать, сколько вообще кинематографического народа ушло на войну и сколько с нее вернулось, то статистика этих общих потерь, пожалуй, не окажется более утешительной, чем потери среди наших фронтовых операторов. Но это все общая статистика — страшная и впечатляющая уже сама по себе. Впрочем, она воспринимается совсем иначе, как только за этими зловещими общими цифрами начинаешь различать неповторимые судьбы конкретных людей.

Самое удивительное и невероятное в истории нашей фронтовой киножурналистики заключается в том, что среди операторов-фронтовиков встречались и женщины. Их было

совсем немного, но зато каких! Ленинградские документалисты, снимавшие блокаду, вспоминают одну из своих коллег, которая была настолько предана своему делу, что до самой последней минуты скрывала от всех свою беременность и продолжала снимать, опасаясь, что ее могут отправить рожать из блокадного города на Большую землю... Поразителен и тот факт, что именно двух женщин — Оттилию Рейzman и Марию Сухову — начальство отправило на самые опасные съемки в глубоком тылу у немцев. Их забросили в одно из партизанских подразделений, где они сняли замечательные репортажи о народных мстителях. На студию кинохроники удалось вернуться только Оттилии Рейzman, а Маша Сухова погибла в бою, выбирайся вместе с партизанским отрядом из окружения.

Четыре года войны не прошли даром для кинематографистов, оказавшихся на фронте. Это были уже умелые, хорошо подготовленные воины. Они научились воевать, маскироваться, быть по возможности осторожными. Но даже и этот немалый опыт не всегда выручал. Похоронки в семье кинематографистов летели до самых последних дней войны. Как ни странно, напоследок их стало даже больше...

Самые большие потери последних месяцев войны не обошли стороной и фронтовых операторов. Их могилами на земле Болгарии, Венгрии, Австрии, Польши, Германии, Югославии был отмечен победный маршрут Красной Армии...

Не буду подводить никаких итогов. Скажу только одно: если и были у нашего кино какие-то грехи и долги перед народом и страной, то все они с лихвой оплачены подвигами, кровью, а нередко и жизнями кинематографистов, оказавшихся на войне не по принуждению, а по искреннему зову сердца. Оплачены они и замечательными художественными фильмами, снятыми в тяжелейших условиях. И совсем уж вдвойне и втройне искуплены эти прегрешения самоотверженной и талантливой работой фронтовых операторов, сумевших наперекор всему создать потрясающую и вдохновенную кинолетопись войны, которая была и осталась для нас Великой, Отечественной, Священной... Кадрам, которые они сняли, никогда не состариться.

Это вечное кино.

Низкий вам всем — его создателям — поклон и самая благодарная память нынешних и будущих потомков.

Цитаты без ссылок на источники приводятся по документам, хранящимся в фондах Музея кино и в архивной коллекции НИИ киноискусства.

¹ Кино. 1941. 2 января.

² Цит. по: Вопросы литературы. 1965. № 5. С. 26.

³ Фомин В.И. Полка: Документы и свидетельства. М.: НИИК, 1992; Фомин В.И. Кино и власть: Советское кино: 1965—1985 годы. М.: Материк, 1996; Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства. М.: Материк, 1998; Фомин В.И. Цикл публикаций «Война: евангелие от цензуры» // Экран и сцена. 1995. Апрель — май. № 16—20.

⁴ Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М., 1968.

А.М. Шемякин

КИНОДОКУМЕНТ НА ВОЙНЕ — ПРАВДА НОВАЯ И ПРАВДА СТАРАЯ

Сегодня совершенно ясно, что победа в Великой Отечественной войне — едва ли не важнейшее и, по большому счету, чуть ли не единственное историческое событие советской эпохи, которое еще способно внушить нам веру в себя, самоуважение и даже гордость. После 22 июня 1941 года вопрос о том, кто подлинный виновник Второй мировой войны — Гитлер или Сталин, приобретает вполне умозрительный характер: начал войну Гитлер — и мы его победили.

Однако не отбиться от другого вопроса: о цене Победы. О ее отдаленных результатах, в числе которых — «холодная война» и конец послевоенного мира в 1989—1991 годах. Равно как и о том, какова эволюция этого понятия во времени, явленная в документальном кино, по мере того как удаляется от нас это событие, и чем Победа для нас является сегодня, когда само событие поставлено под вопрос.

Но об этом говорить сегодня труднее всего, потому что обострилась проблема восприятия кинодокументов, пришедших к нам из того времени. Вместо того чтобы разбираться по существу в градациях подлинности, образовалась совершенно неестественная (тем более — в свете практики сегодняшнего неигрового кино) оппозиция «подлинность — постановка».

В постановочности обвиняется сегодня чуть ли не вся хроника военных лет. Вместе с тем практически не поставлена вполне реальная проблема *досъемки* в иных, послевоенных ус-

ловиях, когда режиссерам и операторам, снимавшим во время войны, становится понятно, что для полноценного повествования элементарно *не хватает материала*, и надо «добривать» мотивы, кадры, натуру. Да, это не репортажная съемка. Ну и что?

Но это ведь было.

Попробуем по необходимости кратко рассмотреть вышеназванную проблему на двух примерах — образах Победы и образах Блокады в советском документальном кино. С ней мне пришлось столкнуться практически, делая соответствующие программы в авторском цикле «Документальная камера» на канале «Культура» в 2004 и 2005 годах.

Итак, какой была представлена Победа в 1942—1945-м? Радость и счастье, а также фиксация процесса освобождения других стран, например Франции (фильм Сергея Юткевича «Освобожденная Франция»), и разгрома врага, например Японии (фильм А. Зархи). В 1946-м — суд и реванш в Нюрнберге. Во время «холодной войны» — брошено обвинение бывшим союзникам в намерении разжечь новую войну, — прямо как у Галича в песне: «Мы стоим за дело мира, мы готовимся к войне», то есть было желание сохранить статус-кво. А что в период «оттепели»? Суровая память. Так и назывался фильм Игоря Персидского.

А в период наступающего безвременья, чреватого беспамятством? Об этом в первую очередь, а не только о победе под Сталинградом шла речь в фильме Г. Чухрая «Память» по сценарию Наума Коржавина. В это же время возникла серьезная опасность новой войны — и появился фильм «И все-таки я верю» М. Ромма, завершенный, как известно, Элемом Климовым, Марленом Хуциевым и Германом Лавровым.

Как осмысливалась и подавалась Победа во времена перестройки и гласности с пафосом открытия «белых пятен истории»? Смотри «полочных» «Союзников» (окончательное авторское название «И ничего больше») Александра Сокурова. Об этом же малоизвестный «Мост» В. Познина, снятый уже в 1990-м в Красноярске.

Победа в период духовного кризиса 90-х — это моральная опора в чистом и нежном фильме Сергея Винокурова «Вечный огонь» (1995), где нет вообще никакой хроники. Просто пришла девочка погреться у вечного огня на Марсовом поле, поругавшись со своим парнем, и вдруг ощутила родство с теми, ко-

го уже нет, и спаслась этим от одиночества. И в кадре ее монолог.

Наконец, Победа сегодня — в сериале Елены Карцевой «Рождение Победы» (НТВ) и в монтажном фильме Ивана Твердовского «Сороковые». Большие игры маленьких людей», где событие уже почти полностью очищено от символики и эмблематики хрестоматийных образов (типа водружения знамени Победы над рейхстагом или встречи фронтовиков на Белорусском вокзале), это демонстрация «нового мышления» (в войне отныне не может быть победителей, любая победа — пиррова).

Тогда что мы празднуем?

С этой — исторической — линией спорит линия рефлексии, то есть сегодняшнего осмысления тех факторов, которые эту победу сделали возможной. И с ходом времени они перестают приниматься в расчет, так как сама память о войне стирается.

На наш взгляд, беспамятство страшнее всего — оно чревато повторением того, что уже было.

Есть пропагандистские тезисы — и есть историческая реальность. И она, в отличие от самой Победы как события, внушает депрессию.

Сила нынешней депрессии такова, что кажется, будто Победу у нас отняли вместе с гибелью СССР и вообще послевоенным миром, каким он сложился в результате ялтинских и потсдамских соглашений (см. уже упомянутый фильм А. Сокурова «И ничего больше»), рамки которых закрепили эту Победу как исторический факт. Однако с нынешней перекройкой границ этот факт перестает быть достаточно достоверным, — не для нас, так для других, в том числе и бывших союзников.

Можно ли было обойтись меньшей кровью?

Можно ли было не так возвеличивать Сталина?

Кто победители, в самом деле?

Что будет с памятью о войне, отойдет ли она в область исторических преданий, как в свое время война 1812 года?

Мне кажется, поиск истины возможен при том условии, что мы не будем бояться смотреть в глаза нынешней реальности и вместе с тем, извините за пафос, останемся верны памяти тех, кто погиб в 1941—1945 годах. Победа — это, как уже однажды было сказано, «радость со слезами на глазах», и не стоит стесняться своих слез, потому что в них тоже правда.

Между тем проблема достоверности хроники, снятой на войне, вовсе не спекулятивна. Ее (проблемы) серьезность подтверждает история фильмов, снятых на материале блокадной хроники.

Покойный Владимир Петрович Михайлов в своей перво-проходческой книге «Фронтовой кинорепортаж» привел важные факты относительно того, как начинала сниматься фронтовыми кинооператорами хроника Блокады. Эта хроника оказалась первой в истории Великой Отечественной, сначала снимавшейся самостийно, то есть без предварительной партийной указки. Операторы (ослабевшие, раненые) стали возвращаться с фронтов еще в октябре и постепенно шаг за шагом стали запечатлевать оборону Ленинграда, рождавшуюся в то же время, в те же дни и месяцы.

А что знает обычный зритель, не документалист, о том, как снимали Блокаду Ленинграда? Мы видели хрестоматийные кадры боев и разрухи, героизма и бедствий. В нашем сознании они занимают полноправное место, обогащая восприятие событий. Нам и в голову не приходит, что когда-то кадры Блокады смертельно спорили друг с другом по выраженному в них смыслу и что было время, когда подвиг и страдание, снятые фронтовыми операторами, не должны были разрывать душу своей противоположностью, и выбиралось либо одно, либо другое. То есть сначала одно, потом другое — так трансформировалась идея фильмов о Блокаде, снятых на Ленинградской (впоследствии — Санкт-Петербургской) студии кинохроники в 40—60-х годах, от «Ленинграда в борьбе» (1942) Р. Кармена, В. Соловцова, А. Богорова, Е. Учителя и вплоть до «Города в осаде» (1968) П. Когана.

Тем не менее В.П. Михайлов доказал в своей книге: «Ленинградские кинооператоры сразу стали снимать войну как трагедию — впервые в истории фронтовой кинохроники. До начала Блокады, до сентября 41-го, война в основном передавалась несколько облегченно, без крови и больших потерь. Зритель не видел, каким трудом и какой кровью достигалась победа. Ленинградские кинооператоры, совершенно независимо друг от друга, пытались показать, как человек сопротивляется страшным мукам холода, голода и отчаяния».

Вот свидетельство режиссера Виктора Семенюка, вошедшее в интервью, данное автору этих строк во время работы над программой «Образы Блокады» (декабрь 2003 г.):

«Когда я начал работать на студии — все операторы блокады были живы. Что меня удивило в этих людях — они восприняли начало блокады как работу. Была инерция профессии... снимали что считали нужным... не было никаких руководящих указаний... и это все съемки — была правда... репортеры не могли не репортировать. Но трагедия нарастала. Началась зима... совершенно ужасная. Задания, если они давались, выполнять уже не было сил...»

Таким образом, фильм «Ленинград в борьбе», как показала Нина Вольман в своем обстоятельном исследовании, посвященном творчеству Ефима Учителя, должен был делаться как монтажная кинопоэма. В этом случае, возможно, он был бы предтечей «Обыкновенного фашизма», а может быть, и куда более ранней «Украины в огне» А. Довженко (автором сценария ленты, рабочее название которой было «Ленинград в эти дни», предполагался Все-волод Вишневский). Но партии (конкретно А. Жданову) нужно было другое — Победу до реальной Победы. И дело было сделано: под руководством Р. Кармена фильм был переделан.

Как вспоминает Ефим Учитель, совершенно случайно, но именно в день приезда Кармена авторы должны были показать первый вариант «Ленинграда в борьбе» обкому партии и Военному совету Ленинградского фронта. Кармен поехал с ними, и... Жданов предложил Кармену, как не без иронии пишет оператор фильма, «помочь товарищам».

На самом деле Кармен приехал именно «помогать», то есть возглавить новую группу. Остается предположить, что Учитель, поменяв местами причину и следствие — приезд Кармена и решение партийного руководства переделать картину под его руководством, — несколько сместил события, чтобы Кармен выглядел безупречно. К 1983 году, когда вышли в свет воспоминания, написанные Учителем, повиновение приказу не выглядело бы столь безукоризненным в отношении собрата по профессии, если бы он описал все как есть. И получилась идиллическая картинка, бескорыстная помочь старшего младшему.

Хотя понятно, что Е. Учитель не стал делать акцент на партийном вмешательстве не только по цензурным соображениям и не только чтобы «обелить» Кармена — ведь фильм, естественно, в конечном счете был заказным, и ситуация была типичной.

Важно другое: резкой оппозиции между образами Победы и образами страдания тогда не возникало. Нужно было показать неизбежность поражения фашистов, и обилие жертв в кадре сместило бы акценты.

Кадры, вошедшие в фильм «Ленинград в борьбе», стали основой чуть ли не для всех последующих фильмов о Блокаде, в том числе сделанных теми, кто возглавил работу над фильмом на его начальном этапе: Валерием Соловцовым и Ефимом Учителем. Последовательность событий все равно нарушалась во имя иной, не пропагандистской, а художественной логики. Так что все равно авторам пришлось выбирать из уже снятого. Но если бы только это...

Ефим Учитель и дальше снимал фильмы о Блокаде. Ко всему прочему, выяснилась элементарная нехватка материала. Так появился на свет знаменитый тревеллинг, впоследствии вошедший либо частично, либо целиком практически во все фильмы о Блокаде: проезд камеры вдоль ополченцев, стоящих с винтовками трехлинейками, в ватниках и валенках. Образ — сильнейший! — готов: «Все на защиту Ленинграда!»

Однако этот кадр, приведенный, например, в соответствующей серии сериала «Великая Отечественная» (американское название — «Неизвестная война»), был снят... в 1954-м году. Дату определить просто: в 1941-м еще не было таких камер, которые могли бы снять столь длинный проезд без монтажной склейки, в репортажной камере не было столько пленки.

И вместе с тем это не фальсификация, а образ. Ведь снимался эпизод в соответствии со свидетельствами очевидцев, только в павильоне киностудии...

Позволю себе еще раз процитировать интервью В.Ф. Семенюка в высшей степени самокритичное:

«Блокада фактически не была снята, и первым это почувствовал Учитель. Стали доснимать некие добавки, панорамы и т.д. «Ленинград в борьбе»... каждые несколько лет перемонтировался, доснимался — и превратился в некую художественную правду... а тут наступило время, когда к этой правде уже можно относиться по-другому. Дескать, это уже не блокада, это уже не героизм операторов... Можно ли так делать, нужно ли так делать? Мне кажется, нельзя этого было делать... но грех это осуждать. Стоит ли разбираться в этом? Если мы сейчас начнем в этом разбираться — это тоже будет миф, полуправда».

Мне кажется, нынешнее вполне откровенное желание и некоторых специалистов на Западе, и отечественных радикалов, в очередной раз переписать историю, вызывает не вполне адекватную реакцию у нас дома. Память отнять можно. Этому необходимо сопротивляться. Но возвращение к советским пропагандистским мифам, по-моему, не меньшее издевательство над памятью погибших и живых. А истина не только факт, но и процесс. Или, как говорил великий физик, между двух точек зрения лежит не истина, а проблема. В данном случае — проблема определения достоверности кинохроники, снятой во время войны.

Дело ведь не в том, что часть ее — «постановочная». В.П. Михайлов, обнаруживший монтажные листы фронтовых кинооператоров (надо бы издать их факсимильно, с комментариями), доказал, сколь скромна здесь роль реконструкции. Но важно понять, что именно достоверно: событийность, образность, фактура и т.д. Вся хроника, снятая во время войны во всех странах, в этом смысле «постановочная». Да еще и монтируется сегодня как бог на душу положит. Ну и что? Вот мнение Даниила Гранина — опять фрагмент интервью, которое он дал для нашей программы:

«Ленинград — единственный город в мире, который выстоял... В силу каких качеств? <...> Как это было? Как люди выживали в своих семьях, на работе, в одиночестве... В фильмах Учителя, Кармена не была показана трагедия голода, внутренняя трагедия. У нас принято в лоб понятие героизма. А то, что человек много лет берет откуда-то силы... ухаживает за матерью, отдает кусочек хлеба — это не героизм... Большинство ленинградцев за 900 дней блокады не расчеловечились — это и есть героизм».

Трудно с этим не согласиться.

Источниковедение накопило богатейший опыт работы с фронтовой кинохроникой (сошлюсь на новейшее исследование В.М. Магидова). Важно другое: из тех же, по сути, кадров, уже единожды снятых, ткутся новые узоры. И этот процесс неостановим.

На мой взгляд, фронтовую кинохронику хорошо бы оставить в покое или искать способы ее аутентичной подачи, усиливая эффект присутствия, — как это сделал Сергей Лозница в недавней ленте «Блокада». Правда, завершая свой по-разительный фильм кадрами расправы над предателями, снятыми Е. Учителем уже после снятия Блокады в пропаган-

дистской ленте «Приговор народа», он совершает еще одну деконструкцию «текста», доказывая, видимо, что «правда» невозможна.

Стоило ли в таком случае добиваться сильнейшего впечатления подлинности? Или у нас и впрямь уже нет ничего, кроме впечатления? Подробный разговор о фильме Лозницы, как и о других монтажных лентах, сделанных на материале фронтовой кинохроники, впереди.

Вопрос, который я задал в начале этого выступления, лично для меня остается открытым. Мне хотелось лишь привести несколько примеров из нынешней телевизионной практики и сказать о том, над чем нельзя сегодня не думать.

Ю.П. Тюрин

НЕГРОМКАЯ ПРАВДА КИНОПОВЕСТИ

В конце прошлого года ко мне обратились с предложением написать обзор фильмов, которые, с точки зрения редакций этих газет (определенной ориентации), разумеется, принижали роль подвига советских солдат в Великой Отечественной войне, извращали историческую правду. Журналисты отталкивались в этом общественно-политическом заказе от просмотра шестисерийного телевизионного фильма «Штрафбат» по сценарию Эдуарда Володарского. Я, недолго подумав, отказался от этого предложения по двум причинам. Первая — личного свойства. Мне не хотелось лишний раз связываться со сценаристом Володарским, человеком очень сложным. Вторая причина. Все-таки преувеличением представляется предвзятое мнение журналистов, некоторых запальчивых кинокритиков, что у нас нет фильмов патриотических, которые бы на достойном художественно-историческом уровне отражали суть событий Великой Отечественной. Я мог бы назвать в этом обзоре фильмы «Звезда» Николая Лебедева, «Свои» Дмитрия Месхиева, «В августе 44-го» Михаила Пташука. По поводу последней картины одно замечание к выступлению А. Шемякина. Помимо давней затеи В. Жалакявичуза, идея экранизации давно была у Владимира Гостюхина. Актер ра-

ботает в штате киностудии «Беларусьфильм» и живет в Минске. В 1996 году он подал заявку на постановку романа «В августе 44-го», и мне довелось принимать участие в переговорах Гостюхина в качестве литературного консультанта. При встрече с Гостюхиным Владимир Осипович Богомолов не пошел на контакт, ссылаясь на то, что ему не понравилось «Иваново детство» Тарковского (повесть Богомолова называется «Иван»). Писатель не согласился на экранизацию, хотя назвал Гостюхина «золотым исполнителем». Гонорар прозаика не интересовал.

Позднее для меня прозвучало чудовищным обвинением утверждение в одной статье (сам я ее не читал), будто не Богомолов является автором романа «В августе 44-го. Момент истины». Этого просто не может быть. Он сам участник войны, бывший смершевец. Просто собрать из каких-то поступавших к нему писем замечательный роман — так не бывает. Кстати, каким образом поступали к нему эти письма? Ведь Богомолов, автор лишь нескольких повестей, не был членом Союза писателей, никто не знал его адреса и номера телефона. У него не было рекламы. Какой коллективный или безымянный автор мог так овладеть сюжетом, написать такой мощный, пружинистый, могучий, обладающий чудовищной энергетикой роман? Скомпилировать такое невозможно. На это способен только один предельно сконцентрированный мозг, одна голова.

Вспоминая ту заявку Гостюхина, хочу отметить, что Пташук поставил свой фильм на той же Белорусской студии. Богомолов был тогда еще жив. Значит, Пташук нашел какой-то ключик к Владимиру Осиповичу, человеку очень скрытному и замкнутому. И эта картина состоялась. «Утка» про plagiat — поздалый укол вослед ушедшему от нас писателю, который уже не может ответить клеветникам.

Наконец, в несостоявшемся обзоре я мог бы упомянуть и фильм «Кукушка» Александра Рогожкина. Об этой картине хотелось бы поговорить, потому что она представляется мне уникальным явлением современного военного кино. Картина завоевала массу международных наград, в том числе на ММКФ в 2002 году. Она получила большую зрительскую поддержку, неизменно занимая на кинофорумах первое место по числу зрительских симпатий.

Картина родилась из крошечного зерна, которое, павши в землю, умерло и принесло много плодов. Что я имею в виду?

Рогожкин закончил Ленинградский университет по специальности «историк, искусствовед». Потом служил в моторизованных частях спецназа (внутренние войска МВД), принимал участие в спецоперациях. Впоследствии воинский опыт нашел отражение, в частности, в его фильме «Караул». После окончания ВГИКа (мастерская С. Герасимова) Рогожкин пришел на «Ленфильм». Некоторое время не имел постановок, снимал рекламные ролики о страховании имущества советских граждан. Наконец в 1985 году он получил предложение экранизировать военную повесть Михаила Алексеева под скромным названием «Дивизионка». Я был свидетелем этого события, поскольку тогда у меня была работа на «Ленфильме» и я часто бывал на студии. Главный редактор второго творческого объединения «Ленфильма» Дмитрий Молдавский, сам писатель, выбрал повесть Алексеева «Дивизионка» и предложил ее для первой картины Рогожкину, на что тот сразу согласился. Начинающий режиссер, не имеющий никакого фронтового опыта (он 1949 г. рождения) сделал картину под более привычным названием — «Ради нескольких строчек».

Я хочу здесь специально подчеркнуть, что традиция экранизации скромной военной прозы, военной повести, традиция показа негромкого подвига на войне была характерна для «Ленфильма». Началась она с фильма «Звезда» Александра Иванова еще в 1949 году. Картина была запрещена к показу, вышла лишь в 1953 году. В 1957 году Иванов продолжил свой опыт и сделал выдающийся фильм «Солдаты». В этот же ряд военных киноповестей я ставлю фильмы: «Хроника пикирующего бомбардировщика» Н. Бирмана (1968), «Торпедоносцы» С. Арановича (1983), «На войне как на войне» В. Третубовича (1969), «Двадцать дней без войны» А. Германа (1977), «Порох» В. Аристова (1986). Обращаю внимание, что среди перечисленных фильмов — экранизации военных повестей Казакевича, В. Некрасова, Симонова, Германа, В. Курочкина.

В звездном ряду имя Виктора Курочкина звучит более скромно, не так заметно, как имена других писателей. Это фронтовик, петерский прозаик. Замечательную повесть «На войне как на войне» он писал на основе собственного, личного опыта. Автобиографический материал вошел и в одноименную картину, и сегодня мне бы хотелось особо вспомнить этого писателя.

Повесть «На войне как на войне» была опубликована в 1965 году, достойно пополнив собой ряды «прозы лейтенантов», сверкнувшей в пору заката «оттепели». Курочкин начинает свой

рассказ с 29 декабря 1943 года, когда Первый Украинский фронт под командованием генерала Ватутина начал наступательную операцию, переросшую затем в знаменитую Корсунь-Шевченковскую битву. Герой повести, командир самоходки младший лейтенант Саня Малешкин — «маленький, пухлобубый» — погибает в финале. По каким-то причинам режиссер фильма Третубович перенес время действия на лето 1944-го. Тем не менее «На войне как на войне» осталась лучшей его картиной.

В перечисленных выше фильмах действующий герой — солдат в звании не выше капитана. Это явилось плодотворной тенденцией в экранизациях военной повести. Словно слышатся строчки стихотворения погибшего Михаила Кульчицкого: «Я раньше думал: лейтенант / Звучит «налейте нам», / И, зная топографию, / Он топает по гравию. / Война — совсем не фейерверк, / А просто — трудная работа, / Когда — черна от пота — вверх / Скользит по пахоте пехота». Эти стихи звучали в спектакле Юрия Любимова «Павшие и живые» в Театре на Таганке.

Герои всех ленфильмовских военных повестей — люди достаточно скромные, рабочие, сотрудники войны. О них и повесть Михаила Алексеева «Дивизионка», и фильм Александра Рогожкина «Ради нескольких строчек». Дивизионная газета выходила в каждой дивизии Красной Армии. Дивизия — это порядка 10 тысяч человек, воинское соединение, имевшее в своем составе все рода войск, кроме авиации. Повесть писателя-фронтовика показывала работу над выпуском окопной газеты без ложного пафоса. Это каждодневная, черная работа, необходимая и по-своему героическая, с точки зрения и писателя, и режиссера. Каков коллективный герой в фильме? Это редактор (капитан пехоты), заместитель главного редактора, шофер полуторки, два наборщика, печатник, ответственный секретарь и литсотрудник. Военкорами были рядовые солдаты с передовой. Фильм «Ради нескольких строчек» снят без негативных тонов, с добрым юмором, с тщательной прописью бытового слоя.

И в фильме «Кукушка» видно отношение Рогожкина к минувшей войне. У него не может быть ерничания, пересмотра прежних, привычных представлений об Отечественной войне, о характере народного подвига, о коллективной природе этого подвига. Та первая картина откликнулась благодатным эхом в «Кукушке». Важно подчеркнуть, что именно эта картина стала знаковой, поскольку некоторые прежние фильмы о современной армии, снятые Рогожкиным, не звучали столь патриотично. Так, фильм «Караул» 1989 года (сценарий Ивана Лошили-

на) о неуставных отношениях во внутренних войсках,ставил своей задачей показать, что в нашей армии есть палачи и жертвы, и те, кто испытал на себе дедовщину, сами становятся палачами. После выхода фильма Рогожкин получил прозвище «барда клаустрофобии» и кличку «чернушник». Затем последовала абсурдная «мужская» комедия «Особенности национальной охоты» с генералом Михалычом в исполнении Алексея Булдакова. Гротескная фигура с вечным огрызком сигары в истертых зубах вызывала далеко не положительные эмоции. Актер веселил всех, но по отношению к армии это не вызывало ни симпатии, ни сочувствия. Так проявился скепсис Рогожкина в отношении современной армии. Он же подчеркнут и в фильме «Блокпост». Картина, заявляя серьезную тему в прологе, опять скатывается на рельсы комедийного жанра. Снова «мужская» коллективная комедия на свежем воздухе. По ходу действия мы понимаем, что идет какая-то война, но она неправая, не нужная никому, не имеющая персонифицированного героя. У нее коллективный герой — блокпост: семья наших ребят, у которых нет даже имен, только клички.

Спустя время Рогожкин выходит все-таки на тему Великой Отечественной, пишет оригинальный сценарий, делает картину «Кукушка». Она поразительна по своей правде, хотя в ней достаточно юмора и всякого рода комедийных ситуаций. Это придает человеческую интонацию скромной истории, рассказанной без ложного пафоса. Фильм не пересматривает народного отношения к Великой Отечественной войне. Картина необыкновенно тепла, человечна, и образ нашего солдата, капитана, которого везли в военный трибунал, вызывает симпатию.

Крики «демократов», «правозащитников» о заградотрядах, штрафбатах, пьяных оргиях командиров, любовных забавах полководцев напрочь стерты Рогожкиным в его феноменальном фильме. Свет христианской этики (пусть отраженно) падает на творение режиссера.

Сентябрь далекого 1944 года, лесистые озера Кольского полуострова, вереск и сосны по каменистым скатам. Женщина саами притаскивает на свое стойбище контуженного русского капитана. Позже мы узнаем, что его зовут Иван. Хутор, или стойбище, совершенно одинокой женщины держится, как в давние времена, натуральным хозяйством: олени, рыба, лесные дары. Анни (так зовут это природное существо) буквально выдирает русского с того света. Женщина гладит ладонями ритуальный камень — явно домашний тотем, — затем с ножом в

руках входит в загон. Она обращается к домашней оленихе с просьбой: «Я тебя не обижу, только вот возьму немного твоей силы». Нож находит в боку артерию, надрез — и темная кровь тихо стекает в подставленный сосуд. Кровь, смешанная с оленым молоком, спасет умирающего русского капитана. Женщина вольет в него несколько ложек, и через время русский *воскреснет*. «Я с тобой в жизнь вернулся, — скажет позже Иван. — Ты мне на сердце сразу легла».

Эта сцена религиозна по сути. В ней выявлено религиозное чувство, через народный опыт племени саами выражен Христов завет милосердия, любви к ближнему. В силу природной, архаической жизни племени, замкнутого среди лесов и озер, христианство, принятое саами, как говорят, еще в XVI веке, не преодолело языческих верований. Но Христос не ушел, Бог растворился в язычестве.

К хутору прибивается финский дезертир, снайпер Вейко, «кукушка»-смертник. Для русского пришелец — фашист, для хозяйки — гость, молодой парень, которому нужен отдых. Рогожкин находит изумительный по выразительности прием: герои говорят каждый на своем языке. Никто не понимает друг друга, но диалоги звучат без передышки. Первый шаг к пониманию происходит во время совместной трапезы. Это *хлеб согласия*, первый робкий шаг к пониманию, любви. Уходя с хутора навсегда, Иван твердит: «Спасибо за все, за хлеб, за соль». Для Ивана хлеб выше пиши, хлеб — это любовь.

«Кукушка» — пацифистский, антивоенный фильм. Одновременно в нем проявляется религиозное сознание, пусть переплетенное с языческими представлениями и верованиями. В нем стиль и язык согласия.

Д.А. Салынский

АНТРОПОЛОГИЯ ВОЙНЫ

В этот период, когда проходит конференция, мы готовим к печати очередной 72-й номер «Киноведческих записок», он выйдет в мае, и большинство материалов в нем о войне. Петр Багров и Вера Кузнецова при участии других авторов прислали из Петербурга документы, которые когда-то готовились для сбор-

ника «Из истории Ленфильма», но сборник так и не был издан: приказы по тогдашнему кинокомитету об эвакуации «Ленфильма» в Алма-Ату, протоколы обсуждения худсоветом сценариев и фильмов. Сейчас все это необычайно интересно читать. Там же мемуары Кадочникова, Бергункера и других ленинградских кинематографистов. Очень странный сценарий Любощица, игровой на документальной основе, персонажи узнаваемые, а имена выдуманные. В нем описана подлинная ситуация ленинградского кино во время войны. Вообще Ленинград составляет особую страницу в истории войны, потому что это какой-то симбиоз фронта и тыла, как бы и фронт, и одновременно прифронтовой тыл, но не маленький поселок, чьи окрестности естественным образом срастаются с фронтовой зоной, где идут бои, а огромный город, очень урбанистический, индустриальный, с высочайшей старинной культурой. Но он живет во фронтовых условиях, и это создает странную атмосферу фронта и тыла вместе. Атмосферу, которая передается в том числе и этими материалами.

Из других военных материалов в этом номере — лекция Ильи Копалина во ВГИКе о работе операторов на фронте. И подробные, хорошо написанные воспоминания фронтового оператора Михаила Посельского, представителя огромного семейного клана, состоящего из нескольких поколений замечательных кинооператоров и режиссеров-документалистов. Сейчас он живет в Америке. Посельский начал войну в июне 1941 года, а закончил на линкоре «Миссури» при подписании протокола о капитуляции Японии. Он детально рассказывает все перипетии буквально от первого до последнего дня войны, работу своих коллег-операторов, режиссеров, военные действия, деловые обстоятельства. Человек с хорошей памятью. Все у него как-то уже сложилось в виде маленьких новелл, но они невыдуманные, всему веришь. Между прочим, там он описывает, как он снимал тюрьму в Познани и стоявшую там гильотину. Мы приводим в журнале снимок из его хроники. Так вот, это та самая гильотина, которая показана в фильме «Иваново детство». Я пересмотрел фильм Тарковского на компьютере и сравнил с фотографией. Та же точка, тот же ракурс. Понятно, что Тарковский использовал хронику, но вдруг нашелся первоисточник. Причем теперь ясно, что дело было в Познани, а не в Германии. Возможно, специалисты видели эту хронику, и для них это не открытие. Но ничего об этом не написано, по крайней мере, мне не попадалось. Поэтому я

считаю эту фотоиллюстрацию в мемуарах Посельского очень важной.

Теперь от журнала перейду к более общим проблемам. И на нашем обсуждении, и на других обсуждениях чувствуется какая-то растерянность, когда от конкретики фильмов и имен переходим к вопросам, на которые не находим ответа. Может быть, дело в самих вопросах. Может быть, имеет смысл как-то по-другому их поставить, более резко, непривычно. И главный вопрос, на котором я хотел бы акцентировать внимание, очень странно звучит: закончилась ли война?

В одной своей статье (это была запись доклада на прошлой конференции в нашем институте в сборнике «Кино: поэтика и политика») я уже высказал предположение, что война для сознания кинематографистов закончилась только лишь в середине 70-х. В это время ушли из искусства вообще и игрового кино в частности мотивации героического, вселенского масштаба, связанные с абсолютным добром и абсолютным злом. Помните, еще в 60-е годы Ася Клячина в фильме Кончаловского говорила: «Только бы не было войны». Двадцать лет после войны люди жили страхом перед ней. А потом пришли бытовые, человеческие мотивации, замкнутые внутри конкретной ситуации. Вот это и стало признаком того, что война закончилась. Но на самом деле война закончилась не везде, для многих людей еще жива война, и они живут этим ощущением войны. И тогда встает второй вопрос, такой же кардинальный — о мифологии войны. Закончилась ли она? Мифология не заканчивается никогда, по определению. В каких-то выступлениях прозвучала надежда, что мифологическая эпоха когда-нибудь кончится. Не верю я в это. Одна мифология сменяет другую, человеческое мышление в принципе мифологично. Говорить о том, что мифология когда-нибудь кончится, — бессмысленно. Она не кончится никогда. Просто она будет заменена другой. Сейчас она возрождается на материале афганской, чеченской войн. Причем самое интересное, что возрождается она не только в российских фильмах о чеченской войне, но и в психологии самих чеченцев, которые этих фильмов, может быть, и не смотрят, но ведут себя как партизаны. Вообще мифология героизма в психологии террориста — крайне интересная тема. Террористов в кино изображают полными идиотами. Но ведь они погибают добровольно, а это, как ни крути, чего-то стоит. Для их родных и друзей они герои. С нашей точки зрения, это криминал, а с их точки зрения — эпос. Пока

мы не поймем их эпические мотивации, мы не поймем, что делать, не увидим ситуацию отстраненно и правдиво.

Вопрос о правде находится в центре нашей дискуссии. Кто-то считает правдивым один взгляд, другой — иную позицию, кто-то надеется, что всеобщая, окончательная правда когда-нибудь позже будет сказана. А мне кажется, что она никогда не будет сказана. Чем дальше мы отходим от войны, тем более возможность единой интегральной правды объективно исчезает. Интегральная правда была возможна в 1945—1946 годы, сразу после Победы, когда все было ясно: есть черное и есть белое, враги разбиты, мы победили и т.д. Вот тогда была возможна единая правда. Чем дальше идет время, тем более ясно мы понимаем, что правд колоссальное количество и число их постоянно растет, потому что правда все время дифференцируется. Дифференцируется и само понятие войны. Сколько было войн? Мы видим сейчас совершенно отчетливо, что война периода нашего вступления в Польшу и Финляндию — это одна война. Захватническая. А когда немцы перешли нашу границу, бывшую польскую, это вторая война началась, тут мы уже защищались. Но поначалу защищали еще не свою землю, а ту, которая недавно была чужой.

Все знают, что Брест был польским городом и что там после раздела Польши проходил совместный парад наших и немецких войск. Известно и то, что после взятия Брестской крепости немецкий офицер признал наших защитников крепости героями. Почему бы не связать воедино эти факты? Может быть, этот немецкий офицер вместе с ними маршировал на параде? Они же были братья по оружию. Понятно его отношение к ним как к героям. Потом, конечно, это псевдорыцарство быстро испарилось. Но отсюда же понятно, почему немцы так промчались по всей этой территории и почему мы ее мгновенно сдали. Потому что не свое. Когда наши уже вторично вошли в Польшу, выгоняя оттуда немцев, все уже иначе было, оказался возможен сюжет «Зоси». А при первом нашем налете что с этой Зосей было? Совсем другие сюжеты. И они совершенно закрыты до сих пор от внимания. Неловко как-то, знаете ли.

В «Кукушке» финская война переведена в комический жанр, но ценнее всего для меня там начало, где финский смертник долбит камень, чтобы освободиться от цепи. Так тщательно и подробно это показано, будто это исследование минералогии гранита и пределов его сопротивления, а на самом-то деле это исследование человеческой воли к личной свободе, почти как

у Брессона в великом фильме «Приговоренный к смерти бежал», где точно так же персонаж долбит свою дверь в тюрьме. Глубина «Кукушки» в том, что оба ее героя пострадали от своих, а не от врагов, оба они преступники с точки зрения их командиров. Правда, показать побег нашего офицера с такой мерой серьезности и сочувствия Рогожкин не решился, тут он подстраховался шутовской интонацией и игрой случая. И долго еще никто у нас на это не решится.

Совсем иная война началась, когда немцы пошли по нашей исконной территории, российской, украинской, белорусской, и когда встал вопрос: «если дорог тебе твой дом...» Тут пришлось защищать не что-то такое, что ты только что завоевал, а свое родное. Это уже третья война, а на самом деле она может быть не третья, а восьмая, семнадцатая и т.д. Какая угодно, потому что на самом деле этих войн было огромное количество. В Прибалтике одна война, на Украине — другая. Сергей Тримбач совершенно правильно сказал, что война на Украине, по сути дела, была гражданской. И я с ним согласен. В Бессарабии какая-то еще война. А в Европе, если брать войну в целом не как нашу отечественную, а как мировую, вообще было огромное количество войн, разных по человеческому содержанию. Я имею в виду не по историко-политическому содержанию, а именно в человеческом плане. Более того, в каждом городе своя война. В каждой семье была своя война и в каждом человеке своя война. Вот это самое главное, на чем я хотел акцентировать внимание. И даже в каждом человеке в разные минуты его жизни тоже была разная война.

Я хочу подойти к своей главной мысли, в тезисной форме, о том, что сейчас возникает переход из идеологии в антропологию войны. Точнее, он может возникнуть при нормальном течении дел, а как пойдет дело реально — никто не знает. Идеология — это то, чем мыслит коллективное тело. У коллективного тела одна душа и одна мысль — «за Родину!», и это совершенно естественно, это высоко и это правильно, и в тот момент не было другой правды. Но у коллективного тела одна голова — товарищ Сталин, и один родной дом — наша великая, могучая Родина. Это коллективное тело. Но дальше возникают уже индивидуальные тела с их индивидуальной душой и индивидуальной кожей. У американцев сейчас определена зона посягательства на личность, на «прайвеси». Это примерно 90 сантиметров вокруг человека. На расстоянии вытянутой руки проходит граница, которую никто не имеет права нарушать, потому

что это воспринимается как агрессия либо как сексуальное посягательство. Так вот, война — это постоянное нарушение этой личной зоны, зоны тактильных ощущений. Это не только пуля, которая все время грозит продырявить, осколок и т.д. Но это и сосед в окопе, который рядом с тобой дышит и пахнет и т.д. Постоянный переизбыток тактильных ощущений, очень страшных, очень агрессивных. Война — это очень тактильное ощущение, физиологическое, это масса индивидуальных и несводимых друг к другу и непохожих ощущений, в которых надо разбираться на уровне антропологии, новой антропологии индивидуального тела и индивидуальной души. Какие-то ощущения человек теряет и начинает чувствовать себя куском коллективного тела, а какие-то, наоборот, обостряются, сводят с ума, начинается конфликт между своим и чужим внутри самого себя.

Сейчас все это очень дорого и должно важнейшим образом осознаваться. Потому что сейчас возврат к коллективному телу едва ли нужен. Пока более ценен такой антропологический подход. Надо осознать все-таки в человеке человека, а не лейтенанта или сержанта. И он уже возникает кое-где, например у младшего Германа: какой-то немец приходит куда-то, кашляет, простуженный, и весь фильм сопровождает этот кашель. Потом возникают партизаны, которые тоже кашляют, тоже простуженные, потому что в зимнем лесу ночуют. Потом являются какие-то немцы, в тумане по заднему плану проходят, убивают партизан, а партизаны убивают немцев, и все кашляют. В пересказе все это выглядит анекдотично, а на экране на самом деле очень сильно, очень искренне и натурально. Возникает от этой непонятной сумятицы, наоборот, очень понятое ощущение присутствия себя самого там, в этом месте и в это время, очень физиологическое, охватывающее зрителя ощущение себя как физического тела и души в этой идиотской ситуации и в предельно агрессивной человеку среде. Ощущение невозможности существования в этой среде. Очень точное ощущение. Хотя с точки зрения политкорректности и политической истории можно оспаривать этот фильм, но с точки зрения кино это здорово.

И в картине «Свои» мне интересен не Богдан Ступка, а совсем другой персонаж, его сыграл Михаил Евланов. Это молодой человек, который приводит пленных в свою деревню. Гениально сыгранная роль. Абсолютное природное самоощущение этого парня, который все время улыбается. Он улыбается

не от веселья, а на уровне биологического ощущения жизни, которое его переполняет. Это называется в искусствоведении архаической улыбкой — такие улыбки были у античных скульптур архаического периода, до классики. Именно такая архаическая улыбка сделана у Пазолини в «Медее» у парня, которого приносят в жертву, ему ломают шею специальным бревном, а он улыбается, потому что он сейчас перейдет к богам, и он счастлив этим. И у Миши Евланова тоже какая-то блуждающая архаическая улыбка, которая идет от биологической его целостности, здоровья, принадлежности к этому миру, счастье, которое он ощущает в себе, даже будучи пленным, даже страдая, даже подвергаясь всяким испытаниям. И в то же время от сознания, что он причастен к какому-то огромному божественному процессу этой войны. С этой улыбкой он убивает своего родственника, родного дядюшку, что и есть центральная коллизия фильма «Свои». Самое страшное в фильме не то, что там пленные и немцы. Самое страшное, когда племянник убивает дядюшку ножом, которым надо резать свиней, чтобы спасти своих спутников по плечу и побегу. По сути дела, он убивает родственника ради того, чтобы спасти чужих, совершенно случайных людей, с которыми познакомился три дня назад в пересыльном лагере. Замена биологической связи на странную новую общность — это интересно, трагично. И сделано это на материале именно этого парня. Потому что все то, что играет Ступка, здорово, но это остается в рамках нормальной традиции хорошего нашего искусства, классики, а то, что делает Евланов, необычно, это уже не классика, это совершенно новая вещь, новое познание человека, нарушение границ нашего прежнего познания.

Война ведь это не норма. С точки зрения идеологии это норма, а с точки зрения отдельного человека это абсурд. Вот этот ее абсурдизм мы почему-то не замечаем. Разве что Рогожкин в «Кукушке», да и в «Блокпосте» прикоснулся к этому абсурдизму. В философии и психологии войны и Фромм, и Стефан Гроф находят сейчас такие глубины, такой алогизм, такие мотивировки причудливые, что просто диву даешься, как это все проходит мимо сознания кинематографистов.

Еще одна фигура в «Своих» кажется мне новой и недооцененной. Это Федор Бондарчук, точнее, персонаж, которого он играет. На обсуждении этой темы на фестивале в Белых Столбах говорили, что иногда в военном кино вдруг встречается современная лексика, например слово «вариант», и что это не

было свойственно тому времени. Не уверен я в этом. За исключением современного сленга, основной языковой массив тогда был достаточно богатый, может быть, даже богаче, чем сейчас. А среди полицаев были не только звероподобные морды, но и вполне образованные люди. Этот парень, которого играет Бондарчук, наверняка окончил техникум, был комсомольским вожаком, работал в администрации сельской, потом стал работать в оккупационной администрации, потому что он всегда делает карьеру. Это очень характерный тип, очень узнаваемый. Такой же персонаж Солоницына в «Восхождении». Опять-таки в «Восхождении» все рассматривается с точки зрения главного героя, которого сыграл Плотников, но ведь там есть и Солоницын, предатель, как в Европе говорят — коллаборационист. Огромный пласт советского коллаборационизма оказался абсолютно недоступен нашему искусству. А он очень интересен с точки зрения человеческих характеров. Как люди себя вели, почему они так делали. Это запретная тема, потому что противно. И не очень вообще приветствуется не только властями, но и просто людьми, зрителями. Но тем не менее это интересно как раз на уровне антропологии, на уровне физических ощущений и самоощущений этих людей. Почему так все было? За каждым из них своя драма. Только очень маленькие капельки этой темы отразились в кино, буквально крохи. А на самом деле народу такого было много. Никто не знает, сколько на самом деле. Уж наверное, сотни тысяч. И народ был разный. Например, старший Герман в «Проверке на дорогах» попытался такого человека привести обратно в партизаны — и привел. Но он сюжетно его привел. А вот попытался бы он исследовать этого человека, не выводя его из ситуации плена, а в плену, как бы это все было потрясающе интересно. Это такой Дантов ад. Но пока мы до этого не дошли, потому что, наверное, мифология войны еще не кончилась. Это мы сможем исследовать, когда она действительно кончится, вернее, изменится.

Но при этом все-таки война была выиграна вопреки коллаборационистам. И благодаря героям. Это очень важно для кино, потому что кино не может быть без героя. Кино и герой — это синонимы, чего мы до сих пор никак не хотим признать. Кризис 90-х годов в российском кинематографе был связан не с распадом производства, а с потерей героя. И этот кризис оказался преодолен, как только появился герой. В частности, это балабановский «Брат», первый и второй. Я знаю, что он

многим не нравится, но нельзя не признать, что Балабанов вытащил наше кино из безгеройного болота одним рывком, как Мюнхгаузен из болота вытащил себя за волосы. Кино строится на идентификации зрителя с человеком на экране. Поэтому нужен герой. Военное кино может быть интересно только благодаря герою. Новое кино о войне, которое будет появляться, потребует новых героев. Вот в «Звезде» не оказалось такого героя, и фильм не прозвучал так, как мог бы прозвучать. Просто приличные, симпатичные ребята, все красиво снято. Все в пределах нормы. И поэтому какого-то сумасшедшего переворота в нашем сознании он не произвел.

Успех военного кино сейчас будет определен не спецэффектами и не количеством пролитых литров красной краски, «под Спилберга», хотя многие, я уверен, пойдут этим ложным путем, а новой антропологией человека в условиях войны, новыми его ощущениями. Этот путь гораздо труднее.

Если говорить о соотношении известного и неизвестного в отражении войны нашим кинематографом, то, мне кажется, неизвестного здесь гораздо больше. Несмотря на наличие нескольких сотен фильмов о войне, все-таки чувства и ощущения человека на войне отражены в кино далеко не так подробно, как это должно быть. Иначе говоря, тут не то что есть некие белые пятна в массиве известного, а, наоборот, с моей точки зрения, тут сплошное белое пятно, в котором есть только крохи, мелкие включения известного.

Один из мотивов, который почти не отражен в нашем кино, — это соотношение свободы и несвободы. Вот, например, есть американский фильм «Пушки острова Наварон» с Грегори Пэком в главной роли, где группа диверсантов направляется на греческий остров, чтобы взорвать там немецкую батарею, которая мешает морской атаке союзников. Участники операции не только преодолевают всякие препятствия и козни немцев, но еще и спорят между собой, надо ли взрывать эти пушки и зачем нужна победа в этой операции и вообще в войне. В нашем кино о войне такие споры невозможны. Конечный смысл военных действий никогда не обсуждается. Герои просто не имеют права на такие сомнения и дискуссии. Так предписывает идеология, так предписывает устав, и наши режиссеры и сценаристы в этом точно следуют уставу. Более того, когда такой спор между нашими офицерами возникает, то мы сразу опознаем руку иностранного автора — например, в американском фильме «К-19» — и сразу чувствуем некую лож-

ность, неадекватность представлений американцев о характере отношений наших офицеров и о том, что они могут себе позволить и что не могут. Мы привыкли к абсолютной невозможности разных позиций в таких вопросах. Да, могут быть споры о тактике, о том, как лучше выполнить задачу. Таких споров полно в кино. Но по сути дела, это все не что иное, как «борьба хорошего с лучшим». А какая при этом внутренняя, личная позиция у того или иного героя по поводу более общих проблем, это никогда не обсуждается. Герой не свободен выражать свою внутреннюю позицию. А чаще всего у него и нет никакой своей позиции. Мне могут возразить, что так было на самом деле, что все думали одинаково, а для тех, кто думал по-другому, быстро находились штрафбаты и расстрельные команды. Все так, согласен. Но ведь тут лежит очень важная проблема, которую кино могло бы отразить. Еще Альфред де Винни в позапрошлом веке написал совершенно бесподобную книгу, которая называется «Неволя и величие солдата». У нас величие солдата осознается, а вот его неволя совершенно не берется во внимание.

Это тоже я включаю в понятие «антропологии войны», и мне хотелось бы, чтобы она была поднята на несколько более высокий уровень осознания.

Н.А. Изволов

ВОЙНА, ЭПОС, НАУКА И ПОЛИТИКА

Изучая любую тему, можно вытаскивать на поверхность огромное количество фактов, которые нам не были известны ранее, и заниматься их интерпретацией. Это процесс бесконечный. Думаю, что так будет всегда. Новые, то есть неизвестные ранее, факты и новые интерпретации составляют нормальное эволюционное поле любой гуманитарной науки.

Что мне кажется важным и структурообразующим для современной ситуации, в которой мы должны заниматься этой темой — темой войны?

Вообще говоря, война — такое общественное событие, которое провоцирует тотальное изменение всей жизни, взаимоотношений людей друг с другом и отношений народов между со-

бой. Это касается не только Великой Отечественной войны, но и других войн — и Первой мировой, и Гражданской. История нашей страны в XX веке пронизана такими страшными ранами. Думаю, что Великая Отечественная война нанесла всему народному телу такую страшную травму, от которой мы до сих пор не оправились. Эта тема продолжает провоцировать все новые и новые обращения к себе, и кино, связанное с войной, кино, снятое во время войны, кино, посвященное войне, функционирует в нашем обществе с тех пор и до сего дня. Это, безусловно, явление, которое нуждается в очень четкой дефиниции. К этому вопросу надо относиться с научной точностью.

Под научной точностью я прежде всего понимаю правильное отношение к терминам. Не нужно путать термины и метафоры. Очень часто наши коллеги, особенно журналисты, после изнурительного труда в общественно-политических журналах, невольно привыкают подменять термины метафорами. Это вызывает противоречия ненаучного, бытового толка. Споры о войне — скорее черта нашей повседневной жизни, нежели научная практика.

Такие часто употребляемые понятия, как мифологизация или миф, не совсем правильны, когда речь идет о Великой Отечественной войне и о кинематографе, посвященном войне. Эта страшная трагедия провоцировала создание не столько мифологии, сколько героического эпоса. Весь корпус фильмов, посвященных войне (и документальных, и игровых), снятых во время войны и после войны, — это очень мощная струя именно героического эпоса. Люди, испытавшие и пережившие эту страшную травму, эту трагедию, и победившие в войне, никак иначе относиться к этому событию не могут.

Итак, мне кажется, что для нашей страны тема войны в послевоенном кино — это прежде всего тема героического эпоса. Внутри этого эпического ствола есть очень много жанровых течений и ответвлений, которые со своей стороны тоже могут отдельно анализироваться. Но разница между эпосом и мифологией здесь принципиально важна. Это именно эпос, а не мифология.

Второе, что нужно всегда принимать во внимание, — это постоянно изменяющаяся политическая ситуация (действие разнонаправленных сил внутри страны) и геополитическая ситуация (внешнее давление). Они всегда очень сильно влияют на жанровое и тематическое наполнение этого эпоса. Во времена Советского Союза эпическое отношение к войне очень сильно направлялось и регулировалось различными идеологическими

постановлениями, политическими нуждами того времени. Это было неизбежно, поскольку не существовало официальной идеологической оппозиции. Мы как историки должны относиться к этому объективно. Но нужно понимать и то, что героический эпос, если он сильно сдобрен политической пропагандой и агитацией, если он задействован для поддержания неких национально-патриотических идей или лозунгов, всегда сталкивался с необходимостью объективно документированной фактографии. И поскольку в советское время мы в большой степени были лишены доступа к архивам, к точной информации (в чем огромную роль играло наследие сталинских времен), то этот стихийно-народный героический эпос всегда натыкался на стихийно-научное либо стихийно-журналистское противодействие. Попытка героизации события сталкивалась с необходимостью точной фактографии того, что происходило на самом деле. И этот баланс между народной героизацией, официальной пропагандой и научной фактографией в разные времена все-таки как-то стихийно соблюдался. Часто стремление к фактографии уходило в подполье или политически не приветствовалось властью. И тем не менее это соблюдение баланса разнородных сил было всегда.

Однако, с тех пор как произошла перестройка, как рухнул Советский Союз и общество пришло в броуновское движение, очень сильно поменялись различные методологические установки того, как должна исследоваться история и какие факты могут быть признаны фактами, а какие являются дезинформацией или общераспространенными клише общественного сознания, поскольку в бытовом сознании словом «мифологизация» часто заменяется понятие дезинформации.

Конечно же героический эпос подпитывается далеко не одним только кинематографом. Этому способствовали и литература, и музыка, и песни, и театр, и вся система патриотического воспитания, которая была принята в советских школах. Кино является всего лишь частью мощного и долгого процесса, который со временем непременно затихнет и примет устоявшиеся формы, не нуждающиеся больше в полемике. Течение времени неизбежно. И чем дальше уходит время, тем более неотчетливые, абстрактные формы приобретает понимание тех эпических событий. Так было и с войной 1812 года, и со всеми другими войнами, которые велись нашим народом и о которых остались упоминания и свидетельства начиная с XIII века.

Мы сейчас находимся на определенной эволюционной границе общественного сознания, когда эмоциональная память о Великой Отечественной войне еще жива, наука еще обрабатывает поступающую информацию, а отношение к войне еще используется в политических и пропагандистских целях с самых разных сторон.

Живы еще люди, принимавшие участие в войне. На памяти еще рассказы тех, кто был тогда ребенком и слышал о войне опосредованно, по чужим рассказам. В живой памяти находятся еще все советские фильмы, начиная с 40-х годов. Но люди, которые сейчас учатся в средней школе, родившиеся во время перестройки, выросли в системе других методологических подходов к истории, не похожих на систему общественных настроений, повлиявших на людей среднего и старшего возраста. Они выросли в атмосфере броуновского движения, когда в педагогической практике не было четких ориентиров, когда доминировали журналистика и политика. Поэтому то, что мы воспринимали как героический эпос, они (современные молодые люди) могут воспринимать как дезинформацию. То, что мы воспринимаем как жанровое течение внутри сложного потока, они могут воспринимать как эстетический хаос, спровоцированный политической пропагандой. Но, повторюсь, это неизбежно, и нужно уметь относиться к этому академически-отстраненно.

Сейчас мы находимся на той стадии отношения к Великой Отечественной войне, когда нуждаемся не в идеологической оценке, не в борьбе политических мнений, приписывающих себе единственно верное понимание того, что такое правда. Никто не знает, что такое правда на самом деле, потому что каждый отдельный частный человек наблюдает огромное планетарное событие в каком-то своем ракурсе. И поэтому то, что одному представляется исключительно объективным, другому кажется полной ложью. И об этом можно спорить на уровне журналистики без конца.

Сейчас мы, люди исторической науки, нуждаемся в объективной картине произошедшего, которая базируется в основном на точных фактах. Мы живем уже не в политически изолированной стране, мы сталкиваемся с политическими и геополитическими интересами других стран, действующих на территории всего земного шара. Мы вынуждены сталкиваться с точками зрения, отличными от наших, часто основанными на фактах, которые мы не привыкли принимать во внимание. И эти влияния проникают в нашу жизнь, в общественное со-

знание. В частности, приходится иметь дело с огромным влиянием американского кино, отдавшего дань и теме Второй мировой войны тоже. И поэтому политические пристрастия, которые исповедуются властями предержащими, клише американского сознания — все это выходит на наш рынок, проникает в наше общество через кино. Ситуации свободного рынка, его влиянию на умы молодого поколения противостоять бессмысленно, да и невозможно. Поэтому нынешние молодые люди, конечно, будут смотреть фильм «Спасти рядового Райана» — о том, как замечательно работает государственная машина США, когда надо спасти одного человека. Зачем надо было его спасать и что он при этом делал, остается за кадром. Фильмы советского периода при этом могут легко восприниматься ими как политическая пропаганда, а фильмы современного российского производства — как технически убогая попытка доказать небесмысленность отечественной истории.

Мы сейчас находимся на таком уровне, когда хаос и брожение в нашем обществе постепенно начинают стабилизироваться. Это обусловлено тем, что мы вступаем в стадию политической стабилизации, и в этот момент усиление темы героического эпоса может оцениваться нашими современниками как попытка возврата к политической ориентации двадцатилетней давности, к штампам идеологии советского времени, что конечно же далеко не так просто и прямолинейно. Но тем не менее именно различные человеческие мнения и суждения, именно их многообразие формирует тот образ нашего времени, который останется в памяти потомков.

Что касается моего персонального отношения к фильмам о войне, то мне ближе позиция, которая существовала в конце 60-х годов, когда появились фильмы «На войне как на войне» или «Женя, Женечка и «катюша». Момент странного юмора в ситуации гуляющей рядом смерти — это очень продуктивная и правдивая позиция. В памяти многих людей, прошедших войну, остался зачастую момент юмора, а не пафоса и ужаса. Смех скрашивал и сейчас скрашивает ситуацию родовой травмы всего народного тела.

В отношении фильма «Штрафбат» могу сказать, что лично меня он не покоробил, но я прекрасно понимаю, почему он может раздражать очень многих людей. Потому что у всех людей, выросших внутри героического эпоса, попытки его разрушения вызывают категорическое отторжение. Но понятно, что такие фильмы, претендующие на «правду» современной поли-

тической ситуации, будут сниматься, и к этому нужно быть готовым, но должна быть система аргументации, которая позволит объективно исследовать и оценить любой фильм.

Тема войны еще долго будет жить. И когда пройдут юбилейные дни, интерес к этой теме не будет утрачен, как не может быть утрачен народный эпос.

И тем не менее сама проблема методологического подхода к военной теме еще долго, как мне кажется, не будет решена. Героический эпос еще находится в стадии формирования, поэтому мы в течение еще какого-то периода будем находиться в тесном пространстве между несколькими действующими силами. Среди них на первом месте стоят клише общественного сознания, на втором — научная фактография и на третьем — политические спекуляции, охотно использующие в своих целях и первую, и вторую тенденцию.

Т.В. Москвина-Ященко

ВОЙНА НА ЭКРАНЕ КАК ЛИЧНЫЙ ОПЫТ И КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ПОВОД

Подробности, которые не придумаешь

60-летие со дня Победы в Великой Отечественной войне стало серьезным поводом для того, чтобы еще раз обратиться к опыту военного времени. В мире кино точкой отсчета юбилейных мероприятий можно считать ретроспективу фильмов и круглый стол на IX кинофестивале архивного кино «Белые Столбы» (январь, 2005 г.) «60-летие Великой Победы — киноитоги». Ключевым вопросом дискуссии стал вопрос о том, какие фильмы оставили значительный след в памяти поколений. В материалах к круглому столу ведущие кинематографисты — Павел Чухрай, Владимир Наумов, Сергей Говорухин, Константин Лопушанский, Ираклий Квирикадзе, Андрей Смирнов, Дмитрий Месхиев и другие — назвали в числе первых: «Балладу о солдате» Григория Чухрая, «Летят журавли» Михаила Калатозова, «Проверка на дорогах» и «20 дней без войны» Алексея Германа, «Был месяц май» Марлена Хуциева. Именно эти фильмы, запечатлевшие глубоко личный, интимный опыт войны, остались во времени как образ исторической памяти. Мою

мысль подтверждает Петр Тодоровский в интервью журналу «Искусство кино». Отвечая на вопрос журналистки, он говорит о существующем резерве в раскрытии темы войны: «...выползают какие детали, подробности, которые не придумаешь. Допустим, в «Истории о пережитых страхах» есть такая подробность: кто хотел выжить в бою, тот искал большую лопату... У меня был сценарий «Оглушенные тишиной», который я решил не снимать, потому что Марлен уже сделал «Был месяц май». ...Я и сейчас вспоминаю *тот* день Победы, 9 мая 1945 года, когда мы с тяжелыми боями вышли к Эльбе, и только рано утром все затихло. *И это было так непривычно...* Вокруг высокая зеленая трава, май, солнце светит, и мы сбросили свои воинские сапоги... А самое потрясающее — я на всю жизнь запомнил — со мной лежал Сережа Иванов... он уснул мгновенно, а я лежал, смотрел на голубое небо и вдруг опустил глаза — у Сережи нога грязная, вся в подтеках, а на большом пальце сидит бабочка. Вонючая нога — чего она села? И я понял, что война кончилась» (Тодоровский П. В юности легко быть счастливым // ИК. № 5. 2005. С. 71, 73).

Про дотошность Алексея Германа-старшего на съемочной площадке в отношении исторического реквизита в кинематографической среде ходят легенды. Режиссер с удовольствием рассказывает о том, что полвека спустя в Узбекистане для документальных фильмов берут фрагменты его фильма «20 дней без войны» как кинохронику Ташкента времен эвакуации. Так личный опыт, переплавленный в художественный образ, со временем трансформируется в общенациональный миф. Точные детали, всплывающие из уголков памяти, оживотворяют придуманные схемы и идеологические постулаты. Павел Чухрай вспоминает, что тема войны была одной из главных в жизни их семьи: «Я был буквально пропитан ею. Знаю огромное количество историй — драматических, трагических, забавных, — которыми отец мой был переполнен... У него в запасе было огромное количество новелл, из одной из них родилась, кстати, «Баллада о солдате»... Война — тот период его жизни, когда отец был наиболее адекватен себе, что ли...» (по материалам кинофестиваля «Белые Столбы — 2005»). Что проявила война в Григории Чухрае? Ту «перспективу доброты», которую он передал своим героям, в первую очередь образу Алеши Скворцова. Это был осознанный, выстраданный выбор художника.

Новые акценты

Война — всегда трагедия для каждого отдельного человека и народа в целом, какие бы мифологемы ни создавались государственной машиной и сколько бы об этом ни спорили спустя полвека разного толка политологи и руководители новомодных центров. В беседе, например, Даниила Дондурея, Анатолия Радзиховского и Анатолия Вишневского «Мы за ценой не постоим?» (ИК. № 5. 2005. С. 5—23) в одном оценочном ряду стоят и тысячи повешенных по приговорам военно-полевого суда и карательных экспедиций во время революции 1905 года, и миллион расстрелянных смершевцами советских солдат и офицеров в годы Великой Отечественной. Согласно логике Л. Радзиховского: «И 1941 год ничего принципиально нового здесь не дал. Смерть человека — трагедия, смерть миллионов — статистика» (там же, с. 7). Цинично и пошло. По мысли А. Вишневского: «...вызванные войной чувства эксплуатировались деятелями культуры, в том числе и кинематографистами, нередко упрощаясь до пропагандистской одномерности...» Он же в финале ставит вопрос: «Стоит ли беречь миф о Победе, созданный тем, кто объявил себя ее главным организатором (т.е. Сталиным. — Т. М.)... или следует кардинально переосмыслить то, что произошло 60 лет назад?» (там же, с. 22). Историческая практика подтверждает, что искусственно созданный миф можно переосмыслить, развенчать. Можно на его месте создать новый. Но в сознании отдельных людей и в исторической памяти народа хранится лишь то, что отражает подлинную реальность, что принадлежит вечности. Не подпитываемый человеческой памятью, миф умирает.

Любопытно было сопоставить в ретроспективах ко Дню Победы старые фильмы и попытки современных ремейков. Имею в виду две «Звезды» и две «Зои».

Первый фильм по повести Эммануила Казакевича, как известно, был снят в 1949 году Александром Ивановым и вышел на экраны в 1953-м. Он был положен на полку за то, что финал был негероическим: отряд разведчиков погибал. Фильм всплыл на ретроспективе «Кинотавра» в 2002 году, в тот год, когда в конкурсной программе шла «Звезда» Николая Лебедева. На мой взгляд, устаревший по стилистике, фильм Иванова сегодня может быть интересен, пожалуй, только историкам кино. Новая «Звезда» вывела на экран молодого героя-любовника — Травкина — Игоря Петренко, но совершенно растворила в пиротехнических эффектах историю любви командира

разведотряда и телефонистки, то, что было главным в прозе Э. Казакевича, что держало сюжетное построение. Лирическая повесть была прочитана авторами в духе американского экшена и новых постановочных возможностей киноконцерна «Мосфильм». Повод остался поводом: фильм прозвучал и забылся.

«Зоя» Лео Арнштама (1944) была показана на детских сеансах в праздничной ретроспективе к 60-летию Великой Победы в Доме кино СК России. Годом раньше, на фестивале архивного кино «Белые Столбы — 2004», засветился незавершенный проект Семена Аграновича «Agnus dei» (Агнец Божий) (1995).

Меня поразил эффект от военной «Зои», которую многие киноведы до сих пор считают пропагандистской, скроенной наспех работой. Во-первых, я обнаружила, что фильм остался живым, человечным. В нем нет и намека на эстетизацию жестокости, к чему мы сегодня вполне привыкли. Осознанно или нет, но «Зою» режиссер выстроил в редком для советского кино житийном жанре. Перед нами жизнь и смерть юной праведницы, ее горячая вера в победу добра над злом. В изобразительном решении фильма чувствуется рука нашего талантливого киносказочника Александра Птушко, бывшего художником на картине. Сказовые, былинные мотивы усиливают светопись черно-белого кино, «фресковое» построение кадра, неожиданные ракурсы, крупные планы героини. Достаточно вспомнить эпизод, когда маленькая Зоя не может уснуть в ожидании мамы, задержавшейся на работе. Ей страшно, ей мерещатся тени чудовищ, пока девочка не понимает, что за чудовищ она приняла прошмыгнувшую мышку, а на стуле свернулась клубком «киса от верхних соседей». Керосиновая лампа на столе, кружевные занавесочки на окнах, железная кроватка, уютная атмосфера школы, историк-библиотекарь, похожий на старого, мудрого филина, первая дружба-любовь, новогодний бал и праздничный Первомай — все это знакомо сердцу зрителя. Эпизоды войны в фильме уравновешены памятью о мирной жизни. Хроника Страны Советов в сочетании с музыкой Дмитрия Шостаковича создает особый, эпический настрой: похоронны Ленина, ДнепроГЭС, Горький и Сталин, первые бомбейки, залпы зениток.

В структуре фильма Арнштама конфликт человеческого и бесчеловечного заложен не декларативно, а изнутри: обжитый, родной дом, школу, село, страну разрушает чужая злая воля. Главная героиня — хрупкая девочка-подросток, с которой мы проходим по жизни от первых дней рождения до смерти, пода-

на в каждом кадре пластично, скульптурно, словно «оживший» памятник. Зритель вместе с нею восходит на эшафот. С нею слышит ангельские хоралы. С Зоей радостно жить, не страшно умирать. «Зоя» 44-го — это история о победе жизни над смертью. Собственно говоря, это миф отнюдь не сталинский — а христианский.

Другое дело «Agnus dei» 1995-го. Рабочий материал Аграновича сложился в пять частей. В кинотексте много пробелов. Сюжетная линия прочитывается с трудом, тем не менее поражает сама идея замысла: «Зоя» нового времени призвана развенчать старый миф о Зое 44-го. В начале 90-х в перестроечной печати появилось множество разоблачений, в том числе статей о подвиге реальной девушки-партизанки Зои Космодемьянской. Стало известно, что она была из большой семьи священника. Что у нее была сестра. Что подвиг ее спровоцировал жестокие расправы немцев с местным населением. До мыслы шли далеко, вплоть до сомнения в том, можно ли назвать Зоину жертвенность подвигом. Тогда возникал вопрос: кого воспели сталинские пропагандисты — и Лео Арнштам, и Дмитрий Шостакович, и ленинградская поэтесса Маргарита Алигер? По мысли авторов «Agnus dei», история Зои Космодемьянской сфабрикована сотрудниками ГПУ, как и первые кинокадры военной хроники. Мол, по воспоминаниям некоторых фронтовых операторов, им приходилось возить с собой трупы убитых русских и немцев, чтобы достоверно снимать сюжеты с «места событий».

В фильме «Агнец Божий» две героини — это сестры-близнецы. Их играли молодые сестры Кутеповы, Полина и Ксения. Одну из сестер должны забросить на оккупированную немцами территорию, где девушка непременно погибнет, а ее подвиг укрепит патриотические чувства советских людей. Она оказывается беременной от молодого инструктора по стрельбе (Игорь Скляр). Сюжет развивается как остросюжетный детектив: в тыл врага тайно летит ее сестра, возлюбленная одного из важных военных чинов (Олег Янковский). Злым гением трагической истории, сочиненной собственной рукой, стал беллетрист-гэпзашник в исполнении Александра Калягина. Когда девушку повесят немцы, жительница деревни, откуда она родом, побежит за литератором, чтобы он записал последние слова погибшей. «Я знаю, что она сказала, — отмахнется тот, — я же сам их сочинил». Трудно судить по материалу о фильме, которому не суждено быть завершенным из-за смерти режиссера.

Но даже в усеченном варианте фильм поражает художественной убедительностью в изображении возможной исторической мистификации, безжалостно разыгранной госмашиной с живыми людьми. После просмотра остается тягостное впечатление. Приходится соотносить детскую веру в подвиг Космодемьянской с экранной «правдой». Мне не захотелось разбираться в манипуляциях сценаристов. Мне стало бесспорно понятно одно: в версии Аграновича, который расставляет свои акценты в прошлом, человек все же остается человеком. Никакие идеологические подмены и тоталитарные режимы не способны отнять у него способности жить, любить и быть любимым, возможности «положить душу свою за други своя». Я верю, на фоне вечности не может быть напрасной ни одна человеческая жертва. Иначе бы жизнь потеряла всяческий смысл.

Критерий — мировоззрение

С начала 90-х, когда рухнула идеология огромной страны, тема войны стала удобным поводом для авторского высказывания. Критерием оценки прошлого и настоящего оказалось мировоззрение автора, его отношение к историческому материалу, его система ценностей.

Хочу коснуться трех монтажных фильмов, выстроенных на документальных кадрах предвоенных и военных лет: «Срезки очередной войны» Виталия Манского (1994), «Et cetera» Андрея Осипова (1998) и «Большие каникулы 30-х» Александра Твердовского (2003).

Начнем с последнего. «Большие каникулы...» достаточно увлекательное зрелище. По-своему, это вполне коммерческий проект, ведь документальные кадры обладают особым обаянием. Они прикасаются к сердцу и воскрешают нашу эмоциональную память. Хронику «утраченного времени» можно смотреть в любом порядке, без комментария, под музыку тапера или просто под случайный мотив. Когда имеешь дело с авторским монтажом, следишь за тенденцией. Твердовский собрал огромный материал. Он выстроил фильм ритмично и музикально. В нем много джаза, фокстрота, танго. Пластично сочетая хронику разных стран, он озвучил ее закадровым комментарием. Доверительный голос как бы участника событий, говорит разного рода банальности. На экране возникает срез «обыденного сознания». Люди разных стран живут себе какой-то удивительно бездумной, беспечной, себялюбивой жизнью. Они азартны, ленивы, кокетливы, небрежны. Они заняты чем угодно —

работой, едой, путешествиями, модой, наживой. И менее всего вспоминают о вечном. Лишь отдельные короткие кадры взрывают тревогой сердце зрителя. Крошечные танки на дальнем плане. То ли военные учения, то наступление реальной войны... Фильм А. Твердовского звучит как упрек и предупреждение, как призыв к человеку подумать над тем, на что он тратит время.

Виталий Манский, на мой вопрос, что было отправной точкой в работе над фильмом «Срезки очередной войны», вспомнил, как в самом начале 90-х он попал на вечер эмигрантов первой волны, где демонстрировался фрагмент белогвардейской атаки из фильма «Чапаев». Он был потрясен тем, как аплодировали зрители, приветствуя стройные ряды солдат. Возможно, тогда у него возникла мысль о том, что на войне нет конкретного врага: солдаты — заложники исторической ситуации. Каждый достоин сочувствия. «Мы сознательно не обозначали образ врага: кто против кого воюет. Солдаты движутся в определенном направлении. Они наступают, отступают. Увозят раненых, хоронят убитых. Дело не в конкретном враге, а в том, что несет с собой война...»

Фильм Манского начинается с панорамы лиц солдат, офицеров в военной форме разных государств, но зрителю начала XXI века уже трудно различить, первая ли это мировая или вторая, немецкие ли это солдаты или французские, русские или советские. Судя по всему, это кадры Второй мировой войны. Короткие планы смонтированы в ритме музыки, резкой, диссонансной. Словно разрезанный лоскут. Манский собрал в буквальном смысле «киноотходы», фрагменты, кадры и кадрики, которые никуда не пошли, потому что были не очень удачно сняты или просто не проходили по цензуре, как, например, голые зады солдат в полевой бане или порнографические кадры из ночных офицерских клубов.

По мысли автора, война — это и «человеческие отходы». В этом явлении не может быть высоких смыслов. Война стирает нации и личности. Нарушает государственные и человеческие границы. В фильме нет ни одного слова. В нем принципиально не может быть комментария. Отвратительное зрелище хаоса, смертей, грязи и разложения.

Фильм «Et cetera» Андрея Осипова выстроен почти на том же документальном материале. Он раздвинут во времени и последовательно движется от съемок Первой мировой войны к Второй, через десятилетия к Параду ветеранов в конце века.

В «Et cetera» принципиально другой ритм, иная пластика. Он неспешен, детален. Автор предлагает зрителю внимательно всмотреться в лица тех, кто толкает громоздкие орудия по непролазной грязи, кто ест на привале обед из котелка или читает треугольные письма, кто идет в бой и замертво падает на землю. Взрыв фиксирует стоп-кадр. Время как бы останавливается. Ритм монтажа сродни звучащему с экрана слову. Текст выстроен по прозе А.-С. Экзюпери. Текст человечен, мудр и горек. Полон философских размышлений, чуть старомодных в конце XX века, но не утративших, ищущих смысла в бессмыслице смысла.

Фильм Андрея Осипова — это реквием по тем, кто был брошен судьбой в мясорубку войны. Кто отдал свои жизни, чтобы восстановить если не справедливость, то хотя бы границы и мир между народами. Авторитет писателя и личность автора «Маленького принца», его биография и судьба сами по себе вплетаются в структуру фильма, становятся важной смыслообразующей подсказкой.

Отсутствие господствующей идеологии на рубеже веков вдруг обнаружили дефицит личностной позиции в кино. Те, кто сегодня берутся за тему войны, вынуждены либо прятаться за жанровые структуры, либо искать, к кому и чему прислониться. Похоже, авторы творят личный миф на экране. Станет ли он частью исторической памяти или общенационального мифа — покажет время.

Ю.В. Михеева

ЗЕМЛЯ И НЕБО. ДВА НАПРАВЛЕНИЯ ВОЕННЫХ КИНОКОМЕДИЙ

Для того чтобы говорить об отношении военных кинокомедий к понятиям историзма и мифологии, нужно исходить из более точного определения самих этих понятий. Если рассматривать историзм как *правду* о войне, а мифологию как (сознательное или бессознательное) искажение этой правды, то следует изначально принять, что фильм о войне есть перенесенный на экран *факт*, нечто безусловно бывшее. Тогда историзм или мифологичность картины есть определение *качества* этого пе-

ренесения. Однако предметом комедии реальное событие, факт не становится практически никогда. Материал комедии — то, что могло в принципе случиться, а могло и не произойти нигде, кроме сознания сценариста. В комедии нет фактологической определенности, а значит, комедия изначально снимает с себя ответственность за несоответствие фактам. Но она и не искажает их сознательно. Можно сказать, что комедия мифологична не в смысле искажения правды, а в смысле ее (комедии) явной сказочности, ухода из пространства фактологии в самодостаточное и самоопределяемое пространство представления и игры. А правда комедии не историческая, а психологическая, это правда подлинной и чистой человеческой эмоции.

Но прежде чем говорить об эмоциональной правде и мифологической сказочности «военных» комедий, зададимся вопросом: как вообще возможны кинокомедии о войне? Точнее, на каком *основании* они возможны, что дает им право на существование и, более того, любовь зрителей? Ведь война — это трагедия, трагедия в смысле *подлинного страдания* — от физического до экзистенциального смысла этого понятия, — а еще Аристотель говорил, что смеяться можно надо всем, «что не причиняет страданий и ни для кого не пагубно». В Древней Греции представление комедии следовало сразу после представления трагедии. Но в том-то и дело, что это было одно *пред-представление* после другого, одна игра после другой. Но как возможна комедия о войне в XX веке, когда война не представление, не игра, когда даже после победы невозможен избавительный катарсис и боль не отпускает всю жизнь? Как возможна и для чего нужна эта игра о подлинном? Или комедия есть тоже подлинная часть войны?

Отвечая на поставленные вопросы, утвердимся сразу в мысли о том, что комедия о войне — это не смех о страдании или над страданием. Это смех *внутри* страдания, вопреки страданию. Этот смех не отменяет боль, не низлагает скорбь, не уничижает трагедию. Смех существует внутри трагедии, как *свет в огне*, как искра жизни внутри смертельного котла войны. Стремление войны — уничтожить жизнь, потому что война даже если пока не-смерть, то уже не-жизнь. Стремление любви — отменить смерть, потому что смерть без любви — обрыв в ничто, а смерть в сознании любви — вознесение в вечность. Борьба этих сил — выражение закона сохранения бытия, существования явленного мира. Война, в которой полновластно

правят ненависть и смерть, это «равновесие-в-борьбе» нарушает. И великая роль военной комедии не столько в целительной силе ее смеха среди окружающего ада, сколько в концентрации в зрителей и слышимой (экранной) форме тех жизненных и животворящих сил, которые противостоят не-бытию. Кинокомедия — это инъекция жизни, а смех — лишь положительная реакция на эту прививку. Комедия — о том, как выжить, не сойти с ума, оставаться человеком и вспомнить о любви.

Но поскольку, как уже было сказано, комедия есть луч жизни внутри страдания, встает вопрос о *моральном праве* создателя комедии говорить на смеховом языке со зрителем. И чем больше времени проходит после войны, чем больше страшной правды о том времени открывается нам, тем острее встает этот вопрос — и тем быстрее снимается режиссерами, не считающими себя вправе шутить на эту тему. Ведь еще великий Чаплин сказал, что, если бы он знал о всех злодеяниях, совершенных нацистами, он не снял бы *такого* «Великого диктатора». Неслучайно, что и в нашей стране число кино-комедий о войне, созданных после ее окончания, крайне мало. А те, что есть, созданы в основном по сценариям писателей-фронтовиков, да и те были встречены критикой и зрителями (не говоря о цензуре) неоднозначно (так было с фильмами «Крепкий орешек», 1967; «Женя, Женечка и «ка-тюша», 1967).

Почему же и реакция зрителей так неоднозначна? Здесь видятся по крайней мере две причины. Во-первых, за десятилетия, прошедшие после окончания войны, сменилось не только поколение, но и общая парадигма общественного сознания. Человек 60-х годов — это не человек 40-х. В 60-х годах XX века побеждает жизненный поток «оттепели», скрывающий под собой страшный разлом жизни — смерти, определяющий военную тематику. Да, в это время снимаются фильмы о войне, стремящиеся осмыслить ее, но уже практически нет комедий, цель которых «жизни смерть попрать». Жизнь разлита вокруг бурным потоком. С другой стороны, Великая Отечественная война, отозвавшись болью в каждой семье, проникла в сознание каждого, став как бы еще одной оболочкой мозга, чем-то священным, но живым, что болезненно отзывается на любое резкое вторжение, будь то новое трагедийное или комедийное изображение войны на экране. Нам хочется правды, ощущения подлинности. И здесь встает вопрос о частом несовпадении

правды документальной, прожитой военным поколением, и правды художественной. Это относится и к трагедии, и к драме, и к комедии. Но если в драме искание подлинности происходит в области фактологии и психологии, драматургии фильма, то в комедии эта подлинность переносится в область чистой эмоциональной сферы *самого зрителя*. Подлинность комедии нематериальна, она чистый эфир, проникающий в сознание, позволяющий, по легкости своей, человеку приподняться над землей. Если этой вдыхающей жизнь легкости, хотя и временной, человек не испытывает при просмотре комедии, у него остается ощущение как минимум неудовлетворенности, фальши. То есть комедия очень ориентирована на современное ей состояние сознания зрительской аудитории. То, над чем смеялись еще 10—20 лет назад, сегодня может вызвать только улыбку сожаления или даже протест. И только большие мастера достигают вневременного эффекта своих комедий, не столько найдя удачный сюжет или харизматичных актеров, сколько уловив общечеловеческую, *человечную* интонацию, это легкое животворящее дыхание настоящей комедии.

Но как происходит рождение этой подлинной интонации в комедиях о войне? Казалось бы, отвечая на этот вопрос, трудно вдруг стать толкователем — материалистом. Но вот что интересно и вполне, как представляется, доказуемо: все удачные комедии о войне не привязаны сюжетно к конкретным событиям и фактам военного времени. По своему внутреннему посылу они центростремительны, устремлены *из ада войны вовне и ввысь, к Жизни*. И это стремление имеет две основные фазы. Первая: вырваться из окопного ада на поверхность жизни, то есть, другими словами, остаться человеком по сути и во плоти. И вторая фаза: ступив на землю жизни, поднять голову к небу — то есть вспомнить о высшем проявлении жизни — любви, стать Человеком по божьему замыслу. Назовем эти две фазы условно *«земля»* и *«небо»*.

Земля и небо — понятия архетипические, пришедшие из раннего младенчества человеческого рода, живущие в мировой мифологии и символике. Какое отношение они имеют к военным кинокомедиям? Дело в том, что комедии военного времени достаточно четко разделяются по интуитивно выбранному пространству действия, что имеет, думается, символическое значение. В таких картинах, как *«Антоша Рыбкин»*, *«Швейк готовится к бою»*, *«Новые похождения Швейка»*, действие происходит на земле, более того — *в земле*; это окоп-

ный, иногда черный, земляной (а не земной даже) юмор. Эта линия имела продолжение и в послевоенных фильмах, уже не всегда связанных с Великой Отечественной войной («Максим Перепелица», «Солдат Иван Бровкин», «Дачная поездка сержанта Цыбули»), а в литературе представленная образом «Василия Теркина» Твардовского (продолжена «Чонкиным» Войновича). В этих картинах нет (пока) места романтическим отношениям, потому что вся деятельность героя подчинена первичному стремлению — выжить, выбраться из окопа на поверхность жизни.

В другой группе («небо») — картины с характерными названиями: «Воздушный извозчик», «Небесный тихоход». Здесь комедийность переходит от грубоватого мужского юмора, мужской «оконной» правды — к юмору романтическому, где обязательно присутствует женское начало, гармонизирующее начало мужское. В разной степени эта «небесная» линия имела продолжение и в послевоенных картинах: «Беспокойное хозяйство» (1946), «Крепкий орешек» (1967), «Женя, Женечка и «катаюша» (1967), «В бой идут одни «старики» (1973). Однако в картинах 60—70-х годов мы склонны видеть смешивание тем «земли» и «неба», признаки и первого, и второго направлений комедийности, что, возможно, и вызывало такую неоднозначную реакцию на эти фильмы.

На земле все близко и осязаемо. Земля соединяется с человеком. В картине «Антоша Рыбкин» (1942, реж. К. Юдин) действие происходит летом. Земля не исчезает ни под дождем, ни под снегом. Земля клубится дорожной пылью, взрывается комьями под снарядами, ложится слоем на лицо. Людей война тоже приземляет, уравнивает по линии окопа, гнет к земле во время обстрела. Самого Антошу Рыбкина засыпает землей по самую каску, так что его можно только откопать (что по иронии судьбы делают немцы). Приезжие артисты и буквально, и символически сходят со сцены, едят из солдатских котелков и проходят с солдатами какую-то часть пути. Земля перемешивает все и всех, становясь в сознании единым, одним для всех пространством существования и одновременно выражением понятия матери-родины. Здесь на одном смысловом уровне фигурирует и «подруга синеокая», и «ласковая старенькая мать», и «походная шинель», и, наконец, «страна моя родимая, страна моя любимая», о которых поет Антоша Рыбкин (Борис Чирков). Все песни в фильме написаны по канонам русской народной песенности, или прямо взяты из фольклора,

они просты и безыскусны, поются не на публику, а просто от души, как естественное продолжение речи. Земля во всех своих проявлениях дает ощущение чего-то близкого и родного, что надо защищать, что нельзя предать. И ради чего надо выживать. Экранный Антоша Рыбкин заражает своей жизненной энергией — этакий русский Протей, питающийся от земли и ловко примеряющий на себя разные формы выживания на земной поверхности.

В отличие от «Антоши Рыбкина», картина **«Новые похождения Швейка»** (1943, реж. С. Юткевич) носит более отстраненный характер. Хотя бы уже потому, что действие происходит не в России и среди действующих лиц — ни одного «нашего». Связь со зрителем происходит через другой канал — всеобщую природу сказочных образов (в титрах фильма так и значится: «солдатская сказка»). «Иностранность» фильма вызывает любопытство, а затем — крепнущую симпатию и солидарность с образом главного героя через узнавание общих черт солдата-хитрована. Инаковости в фильме много — чего стоит хотя бы постоянно звучащая джазовая музыка! Но как мгновенно приближается фильм к зрителю благодаря одной только фразе тети Адели (Фаина Раневская), сказанной пришедшему в ее дом Швейку: «Где ты шляешься, когда все порядочные чехи сидят в тюрьме!» В «Новых похождениях Швейка» тоже используется прием «заземления» экраных образов. Здесь тоже много дыма, пыли, взрывов. Тупые ослы выступают в роли противообраза немцев. Но вот что интересно: в своей книге о Швейке Ярослав Гашек подчеркивает, что он написал чистую правду о войне и о солдате на войне. Юмор Гашека живет без оглядки на идеологию и назидательность, фразы героев оригинальной книги бьют наотмашь («Во время войны один человек во внимание не принимается. Он должен пасть на поле брани или быть повешен дома!»). Швейк Гашека отрицает и ненавидит войну как таковую. Швейк сценаристов фильма Е. Помещикова и Н. Рожкова ненавидит конкретного врага и постоянно выдумывает методы расправы с Гитлером. Став более условным, Швейк становится более деятельным. Он уже не настоящий, а сказочный, герой народных баек (югославские партизаны, встретив Швейка, говорят: «Вы тот самый Швейк, о котором написана книга?»). Острое словесное Швейка переходит в действие, у него нет времени на философствование. Но и действия его условны — недаром чуть не половина фильма, где Швейк осуществляет задуманные им

изощренные виды казни Гитлера, оказывается всего лишь его сном. Но, несмотря на всю условность и идеологизированность Швейка Юткевича, зритель получает тот же заряд жизненной энергии и уверенности в победе. Это сказка со счастливым концом.

«Офольклоривание» Швейка сказалось не только на его человеческом образе. Вошли в поговорку и выпали из контекста даже отдельные слова и выражения. Так, от оригинального гашековского Швейка в «Новых похождениях» осталась только фраза «Встретимся в шесть часов вечера после войны», которой он прощается с тетей Аделью. А в 1944 году эта фраза становится уже названием фильма И. Пырьева **«В шесть часов вечера после войны»**, приобретая характер романтической клятвы влюбленных, став даже строчкой песни. В книге Гашека именно в шесть часов вечера после войны назначает Швейк встречу своему другу саперу Водичке, отправляясь на фронт. И конечно, Швейк предлагал встретиться не на мосту над рекой, а, по своему обыкновению, в пивной «У чаши», обещая обязательно позаботиться о каком-нибудь скандале для развлечения. Удивительно, как Пырьев берет эту в общем-то проходную шутку Швейка и превращает ее чуть ли не в волшебное заклинание, повторяемое на протяжении фильма несколькими его героями. Фильм Пырьева можно назвать комедией в том смысле, в каком комичны (если даже не комедийны) все сказки для взрослых, точнее, для взрослых детей, тем более в стихах и с музыкой. В фильме — сознательно или бессознательно — собраны многочисленные образы из русских народных сказок. Здесь и девица-краса, и воины-богатыри на конях, и дом-терем посреди леса. Даже на месте вражеских танков, при известной фантазии, можно представить огнедышащего Змея Горыныча, побиваемого ге-роем-артиллеристом. Фильм старательно погружает зрителя в атмосферу сказочного детства. Ни одного ребенка на экране нет, но за кадром фигурирует и целый детский сад, и лошади несутся по кругу как на карусели, и лейтенанту Демидову хочется пойти в Москве сразу в цирк «смотреть на медведей». И огромное количество смеха, улыбок — ничего под собой не таящих, открытых, детских. И даже в романтические отношения привносится сказочная детскость: Варя (Марина Ладынина) для лейтенанта Кудряшова (Алексей Самойлов) — «невеста», и произносит он это слово с интонацией пушкинского Елисея. А для Вари Василий — «мой верный товарищ, мой

друг дорогой». Так неожиданно приземленная шутка Швейка стала сначала частью солдатской сказки, а потом дала повод для создания и сказки романтической.

Фильмы «земли» дают зрителю психологическое ощущение твердой основы под ногами. Фильмы «неба» окутывают в белые романтические облака. В кинокомедии **«Воздушный извозчик»** (1943, реж. Герберт Раппапорт) вообще много белого цвета. Прекрасные девушки с белокурыми локонами, артисты в белых костюмах, балерины в белоснежных пачках, белые цветы в букетах поклонников и поклонниц. Начинающая певица Наташа (Людмила Целиковская) влюбляется в летчика Баранова (Михаил Жаров). Музыка — как полет. Любовь может сравниваться только с небом. И если с приходом войны Баранова, рвущегося в истребители, не пускают летать, запрещают ему небо, то он сам себе запрещает любовь, исчезая из жизни Наташи. Нет неба — нет любви — нет жизни. Так и в фильме противопоставляются военное небо — и оперная пастораль (условная даже в театре); стремительный полет самолета — и безжизненная статика сцены. Но музыка жива: именно услышанное по радио пение (то есть любовь) Наташи указывает направление потерявшему ориентиры самолету Баранова, тем самым спасая его от гибели.

В картине **«Небесный тихоход»** (1945, реж. С Тимошенко) полет тоже как музыка. «Не удивляйтесь, я в полете пою. Русские песни», — говорит своей попутчице летчик Булочкин (Николай Крючков). Небо равно по значению любви. Трое друзей-летчиков дают друг другу клятву: «До конца войны любовь отменяется». Они думают, что сердце летчика может вместить что-то одно такое огромное — или небо, или любовь. Но оказывается, что это *одно* не может прийти на место другого, любовь не может заменить небо, а небо отделиться от любви. «Что же это, во время войны всякая жизнь прекрасна?» — восклицает Булочкин. Приходит понимание, что небо и любовь — не одна жизнь после другой, а все это вместе и есть жизнь! Характерно, что в **«Небесном тихоходе»** уже не одна романтическая линия, как в **«Воздушном извозчике»**, а несколько. Романтические отношения — уже не сказочная мечта, а реальная жизнь, которая есть или должна быть у каждого — стоит только ей позволить быть, не ставя жизни искусственных запретов. И песни теперь поют не оперные артисты с прекрасными поставленными голосами, а буквально все. В том числе и зрители: песни Соловьева-Седова **«Первым**

делом — самолеты», «Пора в путь-дорогу» распевала после выхода фильма вся страна.

Песня как протест против войны, песня как оружие жизни и любви в борьбе со смертью. Об этом весь фильм **«В бой идут одни «старики»** (1973, реж. Л. Быков), в котором картину страшного воздушного боя перекрывает мощный мужской хор, поющий «Клен кудрявый». Фильм нельзя, конечно, назвать в целом комедией, но в ней так много иронии, юмора, веселой молодой жизни, что не сказать об этом нельзя. «Кто сказал, что надо бросить песни на войне? После боя сердце просит музыки вдвойне!» — говорит капитан Титаренко (Леонид Быков), командир легендарной «поющей» второй эскадрильи. И наставляет своих «желторотиков»: «Пилотом можешь ты не быть (летать научим все равно), но музыкантом быть обязан!» И опять: полет равен пению как искусство: «Посмотрим, как вы поете в воздухе!» — говорит Титаренко.

Леонид Быков соединяет в своей картине «небо» и «землю». Но если небо еще связано с музыкой, любовью, молодостью, то земля у Быкова страшна. Кадры военной хроники: пехота, увязая по колено в мокром месиве, тащит на себе снаряжение и орудия, тащит на своих плечах всю тяжесть и ужас войны. И поэтому за лицом любви в фильме всегда таится маска смерти, ждущая своего выхода на авансцену. Молодой лейтенант Александров, он же Кузнечик, поднимая свои «боевые» стограммы, произносит тост: «Я о любви. Я не шучу, я серьезно. Ведь люди, человечество должно когда-нибудь понять, что ненависть разрушает, созидает только любовь!» На что Титаренко отвечает ему с горечью: «Любовь... От Бреста до Сталинграда, от Сталинграда до Днепра — могилы наших ребят». Любовь соединяет землю и небо, становясь *домом*, духовным прибежищем человека — но где? На этом свете или на том? Таким прибежищем посреди войны стала любовь для двух юных душ — Маши и лейтенанта Сагдуллаева (Ромео). Маша (Евгения Симонова) спрашивает своего возлюбленного-узбека: «А как будет по-вашему небо? А земля? А дом?» На что Ромео отвечает: «Я люблю вас, Маша». Небо, земля, дом, любовь — все это находится в одном смысловом пространстве — пространстве Жизни, но насладиться ею влюбленным не дано: смерть соединяет их в жизни вечной. И символичны последние кадры фильма: одинокий могильный обелиск на чистой линии горизонта, соединяющего землю и небо.

И совсем по-другому смешивается земля и небо в картине «Крепкий орешек» (1967, реж. Т. Вульфович). Это, пожалуй, единственный фильм, в титрах которого прямо так и написано: «кинокомедия». В этой картине вообще смешано все: и сказка, и водевиль, и приключения, а музыка вообще звучит не перевставая (композитор М. Вайнберг). Режиссер делает все, чтобы зритель не сомневался: это комедия. Тут и говорящие фамилии (лейтенант Иван Грозных (Виталий Соломин), Рая Орешкина (Надежда Румянцева), старший сержант Щепетильников); и переодевания девушки в мальчика, а мужчины в старушку; и разбивание тарелок об голову, и потерянные штаны, и побивание врага половником и прочее в том же духе. Лейтенант Грозных и Раю Орешкину случайно оказываются в сетке аэростата, который отрывается от земли и плывет по воздуху прямо в сторону неприятеля. С одной стороны — чистейшая ситуация «Швейк в тылу врага», и задача двух горе-вояк — выжить и пробраться к своим (тема «земли»). С другой стороны — в аэростате над занятой врагом территорией вроде бы зарождается любовь (тема «неба»). Но во влюбленность Раю Орешкиной не очень верится, потому что, по сути, Раю — ребенок, попавший в страшную сказку (которая самой Раю, правда, страшной не кажется). Увидев взрывы, она говорит: «Как интересно, прямо как фейерверк!» Как капризная девочка из детской сказки, Раю то и дело восклицает: «Я есть хочу!», «Я спать хочу!», «Я хочу домой, в Москву! Еще вчера мне мама бутерброд на-мазывала...» Как не верится и в солдатскую смекалку героев «на земле». Комизм строится на показе «небывальщины» в духе Корнея Чуковского: если уж героев засыпает землей от взрыва — то даже не по шею, а вовсе с головой — что, конечно, не мешает героям самим выкопаться. Если герою нужно побриться, то ради бритвы он один пускает под откос целый вражеский поезд. Так и вспоминаются слова из популярной песни про водевиль «Вы свысока не судите о нем...» Вам весело — мы этого и добивались!

Тема детскости является ведущей и в фильме «Женя, Женечка и «Катюша» (1967, реж. В. Мотыль), хотя, конечно, и на другом художественном уровне. В начале картины детский голос на фоне детских рисунков поет песню «Капли датского короля пейте, кавалеры». Рядовой Женя Колышкин (Олег Даль) ждет посылок от мамы и отдает товарищам присланные ею папиросы. Но главное не в этом. Сознание Колышкина — даже не переходное от юноши к мужчине. Он еще только пре-

вращается из мальчика в юношу, и превращение это имеет характер игры-борьбы. И часто мальчишеское в нем побеждает. Он ведет воображаемые диалоги с литературными героями; обращается к женщинам: «сударыня», «мадам», «любезная хозяюшка», что-то сам себе бормочет по-французски, играет в мушкетерство и рыцарство. Он не столько комичен, сколько несуразен и забавен, как ребенок. Даже в конце картины, возмужав и научившись на фронте курить совсем по-мужски, Колышкин отклоняет заманчивое предложение любимой девушки остаться наедине, предпочитая по-мальчишески нарядиться мушкетером и устроить шуточное представление со шпагой. Да и сама любовь его к грубоватой Женечке имеет странный характер: это чувство на расстоянии — физическом и духовном, он ни разу даже не называет свою любимую по имени, предпочитая обращаться к ней «сударыня», «мадам». Любовь Жени Колышкина с трудом отделяется от страниц прочитанных им книг, это тоже своеобразная игра. И когда он, ворвавшись в комнату, видит бездыханное тело только что застреленной Женечки, в глазах его лишь детское удивление. Здесь кончается его любовь-игра. Но здесь кончается и его детство. В эпилоге фильма у Жени Колышкина совсем другое лицо. Лицо еще не взрослого мужчины, но юноши, оставившего в прошлом свои игры. Юноши, которого перевоспитал жестокий учитель — война.

Где земля, где небо в этом фильме? Кажется, что в нем одно только лицо Олега Даля. В том и дело, что наши пространственные понятия земли и неба в этом фильме растворены в сознании героев. Женя Колышкин — это и есть небо. А все окружающее его — земля. Женечка Земляникона, с ее грубоватым юмором, готовностью к отпору на любые посягательства («Кто сунется — врежу»), с ее манерой по-мужски хлопать по плечу, с ее открытым, почти вульгарным смехом, — воплощение земной простоты. Но именно ее приземленность для Колышкина является открытием, воротами в другой — взрослый — мир из его книжного царства. В мыслях о ней он проходит символический круг: лето, осень, зима. И встречает весну Победы, которая для обоих — время перерождения. Женечка приподнимается, «прорастает» из своей земляной основы, лицо ее тоже меняется, будто светлеет при встрече с ее «ежиком». А Колышкин... наконец выходит из игры в детство, оставляя ее вместе с телом погибшей любимой. И песню о каплях датского короля поет теперь не мальчик, а фронтовик Окуджава.

Комедия ли эта картина? Она могла бы быть ею, потому что смешон Колышкин, попавший в землянку к немцам под Новый год; смешны мужики-солдаты, бегущие на глазах противника в женских платьях с детскими колясками. Картина могла бы восприниматься как комедия, если бы не было последних кадров — сцены смерти Женечки и Зигфрида, ее убившего, а потом застреленного Колышкиным. Если бы не было этих удивленных детских глаз Колышкина, не понимающего, как возможна смерть *этой* женщины и *этого* мужчины, хоть и врага, но в котором Женя увидел человека, *ближнего*. Если бы не было смерти, которая, как говорил еще Аристотель, не может быть предметом комедии. Если бы не было страдания, которое забирает у человека его смех.

СПИСОК

художественных кино- и телефильмов о Великой Отечественной войне, созданных в СССР, России и странах СНГ в период с 1942 по 2004 г.¹

1. А ЗОРИ ЗДЕСЬ ТИХИЕ... 1972. К/ст. им. М. Горького. Реж. С. Ростоцкий
2. А У НАС БЫЛА ТИШИНА. 1977. Мосфильм. Реж. В. Шамшурин
3. АКТРИСА. 1943. ЦОКС (Алма-Ата) (восст. 1972). Ленфильм. Реж. Л. Трауберг
4. АКЦИЯ. 1987. Мосфильм, Реж. В. Шамшурин
5. АЛЕКСАНДР МАЛЕНЬКИЙ. 1981. К/ст. им. М Горького / ДЕФА (ГДР). Реж. В. Фокин
6. АЛЛЕГРО С ОГНЕМ. 1979. Одесская к/ст. Реж. В. Стрелков
7. АЛЬПИЙСКАЯ БАЛЛАДА. 1965. Беларусьфильм. Реж. Б. Степанов
8. АНГЕЛЫ СМЕРТИ. 1993. ГАНЕМ-фильм / Мосфильм. Реж. Ю. Озеров
9. АНКОР, ЕЩЕ АНКОР. 1992. КРУГ (Мосфильм). Реж. П. Тодоровский
10. АННЫЧКА. 1968. К/ст. им. Довженко. Реж. Б. Ивченко
11. АПЛОДИСМЕНТЫ, АПЛОДИСМЕНТЫ. 1984. Ленфильм. Реж. В. Бутурлин
12. АТЫ-БАТЫ, ШЛИ СОЛДАТЫ. 1976. К/ст. им. Довженко. Реж. Л. Быков
13. БАБЬЕ ЦАРСТВО. 1967. Мосфильм. Реж. А. Салтыков
14. БАЛЛАДА О СОЛДАТЕ. 1959. Мосфильм. Реж. Г. Чухрай
15. БАЛЛАДА О СТАРОМ ОРУЖИИ. 1986. К/ст. им. М. Горького. Реж. Г. Воронин
16. БАЛТИЙСКОЕ НЕБО. 1960—1961. Ленфильм. Реж. В. Венгеров
17. БАРАК. 1999. ВГТРК / Дар. Реж. В. Огородников
18. БАТАЛЬОНЫ ПРОСЯТ ОГНЯ. 1985. Мосфильм. Реж. В. Чеботарев, А. Боголюбов
19. БАТЬКА. 1971. Беларусьфильм. Реж. Б. Степанов
20. БЕЗ ВЕСТИ ПРОПАВШИЙ. 1956. Киевская к/ст. Реж. И. Шмарук
21. БЕЗ ПРАВА НА ПРОВАЛ. 1984. К/ст. им. М. Горького. Реж. Е. Жигуленко
22. БЕЗ СРОКА ДАВНОСТИ. 1986. Мосфильм. Реж. Э. Ходжикян
23. БЕЗУМИЕ. 1968. Таллинфильм. Реж. Калье Кийск
24. БЕЛОРУССКИЙ ВОКЗАЛ. 1970. Мосфильм. Реж. А. Смирнов
25. БЕРЕГ. 1984. Мосфильм. Реж. А. Алов и В. Наумов
26. БЕРЕМ ВСЕ НА СЕБЯ. 1980. К/ст. им. Довженко. Реж. Е. Шерстобитов
27. БЕСПОКОЙНОЕ ХОЗЯЙСТВО. 1946. Мосфильм. Реж. М. Жаров
28. БЕССМЕРТНЫЙ ГАРНИЗОН. 1956. Мосфильм. Реж. З. Аграненко
29. БИТВА ЗА МОСКВУ. 1985. Мосфильм / Баррандов / ДЕФА ФИЛЬМ. Реж. Ю. Озеров

¹ Список составил ветеран Великой Отечественной войны А.И. Ландсман

30. БЛАГОСЛОВИТЕ ЖЕНЩИНУ. 2003. Вертикаль. Реж. С. Говорухин.
31. БЛОКАДА. 1974—1977. Реж. М. Ершов
32. БОЛЬШАЯ ЗЕМЛЯ. 1944. Мосфильм. Реж. С. Герасимов
33. БРОД. 1987. Мосфильм. Реж. А. Добровольский, Г. Дульцев
34. БРЫЗГИ ШАМПАНСКОГО. 1989. КРУГ (Мосфильм). Реж. С. Говорухин
35. БЫЛ МЕСЯЦ МАИ. 1970. Экран. Реж. М. Хуциев
36. В АВГУСТЕ 44-го. 2000. Беларусьфильм. Реж. М. Пташук
37. ВАЛЬС ДЛИНОЮ В ЖИЗНЬ. 1993. ALKO (Латвия). Реж. Д. Ритенберг
38. ВАНЬКА-ВСТАНЬКА. 1992. К/ст. им. М. Горького / Беларусьфильм. Реж. А. Кокорин
39. ВАРИАНТ «ОМЕГА». 1975. Экран. Реж. А. Воязос.
40. В БОЙ ИДУТ ОДНИ «СТАРИКИ». 1973. К/ст. им. Довженко. Реж. Л. Быков
41. ВДАЛИ ОТ РОДИНЫ. 1960. К/ст. им. Довженко. Реж. А. Швачко
42. В ДВУХ ШАГАХ ОТ «РАЯ». 1984. Одесская к/ст. Реж. Т. Золоев
43. В ДЕНЬ ПРАЗДНИКА. 1978. Мосфильм. Реж. П. Тодоровский
44. ВЕЛИКИЙ ПЕРЕЛОМ. 1945. Ленфильм. Реж. Ф. Эрмлер
45. ВЕРНОСТЬ. 1965. Одесская к/ст. Реж. П. Тодоровский
46. ВЕСНА НА ОДЕРЕ. 1967. Мосфильм. Реж. Л. Сааков
47. ВЕТЕР СТРАНСТВИЙ. 1978. К/ст. им. М. Горького: Реж. Ю. Егоров
48. ВЗОРВАННЫЙ АД. 1967. К/ст. им. М. Горького. Реж. И. Лукинский
49. ВИШНЕВЫЕ НОЧИ. 1991. Рось. Реж. А. Микульский
50. В НЕБЕ «НОЧНЫЕ ВЕДЬМЫ». 1981. К/ст. им. М. Горького. Реж. Е. Жигуленко
51. ВО ИМЯ РОДИНЫ (РУССКИЕ ЛЮДИ). 1943. ЦОКС. Реж. В. Пудовкин, Д. Васильев
52. ВОЕННО-ПОЛЕВОЙ РОМАН. 1983. Одесская к/ст. Реж. П. Тодоровский
53. ВОЗВРАТА НЕТ. 1973. Мосфильм. Реж. А. Салтыков
54. ВОЗМЕЗДИЕ. 1967. Мосфильм. Реж. А. Столпер
55. ВОЗЬМУ ТВОЮ БОЛЬ. 1980. Беларусьфильм. Реж. М. Пташук
56. ВОЗВРАЩЕНИЕ ВАСИЛИЯ БОРТНИКОВА. 1952. Мосфильм. Реж. В. Пудовкин
57. ВОЙНА ПОД КРЫШАМИ. 1967. Беларусьфильм. Реж. В. Туров
58. ВОР. 1997. НТВ-профит. Реж. П. Чухрай
59. ВОРОТА В НЕБО. 1983. Мосфильм. Реж. Д. Вятыч-Бережных
60. ВОСХОЖДЕНИЕ. 1976. Мосфильм. Реж. Л. Шепитько
61. ВРЕМЯ ОТДЫХА С СУББОТЫ ДО ПОНЕДЕЛЬНИКА. 1984. Мосфильм. Реж. И. Таланкин
62. ВСЕГДА СО МНОЮ... 1976. фильм. Реж. С. Шустер
63. ВСТРЕЧА НА ЭЛЬБЕ. 1949. Мосфильм. Реж. Г. Александров
64. ВСТРЕЧА ПЕРЕД РАЗЛУКОЙ. 1985. Экран. Реж. В. Храмов
65. В ТВОИХ РУКАХ ЖИЗНЬ. 1959. Ленфильм. Реж. Н. Розанцев
66. В ТО ДАЛЕКОЕ ЛЕТО. 1974. Ленфильм. Реж. Н. Лебедев
67. ВТОРАЯ ВЕСНА. 1979. Ленфильм. Реж. В. Венгеров
68. ВТОРЖЕНИЕ. 1980. Одесская к/ст. Реж. В. Новак
69. ВТОРОЙ РАЗ В КРЫМУ. 1984. К/ст. им. М. Горького. Реж. П. Любимов
70. В ТРУДНЫЙ ЧАС (ПОД МОСКВОЙ). 1961. К/ст. им. М. Горького. Реж. И. Гурин
71. В ТУМАНЕ. 1992. Союзтелефильм. Реж. С. Линьков
72. ВЫБОР. 1987. Мосфильм / Адриано интернэшнл корпорейшн (США). Реж. В. Наумов
73. ВЫЗЫВАЕМ ОГОНЬ НА СЕБЯ. 1963—1964. Мосфильм. Реж. С. Колосов
74. ВЫСОКОЕ ЗВАНИЕ (кинодилогия). 1973—1974. Мосфильм. Реж. Е. Карелов

75. В ШЕСТЬ ЧАСОВ ВЕЧЕРА ПОСЛЕ ВОЙНЫ. 1944. Мосфильм. Реж. И. Пырьев
76. ГДЕ 042? 1969. К/ст. им. Довженко. Реж. О. Ленциус
77. ГДЕ-ТО ПЛАЧЕТ ИВОЛГА. 1982. Мосфильм. Реж. Э. Кеосаян
78. ГЕНЕРАЛ. 1992. К/ст. им. М. Горького. Реж. И. Николаев
79. ГОВОРИТ МОСКВА. 1985. К/ст. им. М. Горького. Реж. Ю. Григорьев
80. ГОДЕН К НЕСТРОЕВОЙ. 1968. Беларусьфильм. Реж. В. Ротовой
81. ГОРОД ПОД ЛИПАМИ (Эпизоды героической обороны). 1971. Рижская к/ст. Реж. А. Бренч
82. ГОРЬКИЙ МОЖЖЕВЕЛЬНИК. 1985. Свердловская к/ст. Реж. Б. Халзанов
83. ГОРЯЧИЙ СНЕГ. 1972. Мосфильм. Реж. Г. Егиазаров
84. ГОСПОДИН ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД. 1984. Мосфильм. Реж. А. Салтыков
85. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПРЕСТУПНИК. 1964. Мосфильм. Реж. Н. Розанцев
86. ГРАН-ПА. 1986. Экран. Реж. В. Бунин
87. ГРЕШНЫЕ АПОСТОЛЫ ЛЮБВИ. 1995. Жанр (Мосфильм) / Ромалэ. Реж. Д. Вишневский, В. Дмитриевский
88. ГУ-ГА. 1989. Одесская к/ст. Реж. В. Новак
89. ДА БУДЕТ ЖИЗНЬ (AVE VITA). 1969. Литовская к/ст. Реж. А. Грикявичюс
90. ДАЛЕКО НА ЗАПАДЕ. 1968. Мосфильм. Реж. А. Файнциммер
91. ДАЛЕКО ОТ МОСКВЫ. 1950. Мосфильм. Реж. А. Столпер
92. ДАМСКИЙ ПОРТНОЙ. 1990. Фора-фильм / Прогресс (Киев). Реж. Л. Горовец
93. ДВА БОЙЦА. 1943 (восст. 1963). Ташкентская к/ст. Реж. Л. Луков
94. ДВА ГОДА НАД ПРОПАСТЬЮ. 1966. К/ст. им. Довженко. Реж. Т. Левчук
95. ДВА ФЕДОРА. 1958. Одесская к/ст. Реж. М. Хуциев
96. «ДВАДЦАТЬ ВТОРОГО ИЮНЯ, РОВНО В ЧЕТЫРЕ ЧАСА...» 1992. Ладога. Реж. Б. Галкин
97. ДВАДЦАТЬ ДНЕЙ БЕЗ ВОЙНЫ. 1976. Ленфильм. Реж. А. Герман
98. ДВАЖДЫ РОЖДЕННЫЙ. 1983. Мосфильм. Реж. А. Сиренко
99. ДЕВОЧКА ИЩЕТ ОТЦА. 1959. Беларусьфильм. Реж. Л. Голуб
100. ДЕВЯТОЕ МАЯ. 1987. Мосфильм. Реж. А. Пороховщиков
101. ДЕЙСТВУЙ ПО ОБСТАНОВКЕ. 1984. Одесская к/ст. Реж. И. Горобец
102. ДЕНЬ КОМАНДИРА ДИВИЗИИ. 1983. К/ст. им. М. Горького. Реж. И. Николаев
103. ДЕРЗОСТЬ. 1971. Одесская к/ст. Реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич
104. ДЕТИ АРБАТА. 2004. Новый русский сериал. Реж. А. Эшпай.
105. ДИВЕРСАНТ. 2004. ОРТ. Реж. А. Малюков
106. ДИКИЙ ВЕТЕР. 1986. Молдова-фильм / Фильм-ДАНАС (СФРЮ). Реж. А. Петкович, В. Жереги
107. ДНЕВНЫЕ ЗВЕЗДЫ. 1966. Мосфильм. Реж. И. Таланкин
108. ДОЖИТЬ ДО РАССВЕТА. 1975. Ленфильм. Реж. М. Ершов, В. Соколов
109. ДОКТОР ВЕРА. 1967. Мосфильм. Реж. Д. Вятич-Бережных
110. ДОМ, В КОТОРОМ Я ЖИВУ. 1957. К/ст. им. М. Горького. Реж. А. Кулиджанов, Я. Сигель
111. ДНИ И НОЧИ. 1944. Мосфильм. Реж. А. Столпер
112. ДОРОГА НА КРАЙ ЖИЗНИ. 1995. Антик-100. Реж. Р. Мурадян
113. ДОРОГА НА РЮБЕЦАЛЬ. 1970. Ленфильм. Реж. А. Бергункер
114. ДУМА О КОВПАКЕ. 1973—1975. К/ст. им. Довженко. Реж. Левчук
115. ЕСЛИ ВРАГ НЕ СДАЕТСЯ. 1982. К/ст. им. Довженко. Реж. Левчук
116. ЖАВОРОНОК. 1964. Ленфильм. Реж. Н. Курихин, Л. Менакер

117. ЖАЖДА. 1959. Одесская к/ст. Реж. Е. Ташков
118. ЖДИ МЕНЯ. 1943. ЦОКС (Алма-Ата). Реж. А. Столпер, Б. Иванов
119. ЖДИ МЕНЯ, АННА. 1969. Беларусьфильм. Реж. В. Виноградов
120. ЖЕЛЕЗНОЕ ПОЛЕ. 1986. Свердловская к/ст. Реж. Я. Лапшин
121. ЖЕЛЕЗНЫЙ АНГЕЛ. 1942. Союздетфильм / Сталинабадская к/ст. Реж. В. Юрьев
122. ЖЕНЩИНЫ, КОТОРЫМ ПОВЕЗЛО. 1989. Экран. Реж. В. Храмов, М. Орлов
123. ЖЕНЯ, ЖЕНЕЧКА И «КАТЮША». 1967. Ленфильм. Реж. В. Мотыль
124. ЖИВЫЕ И МЕРТВЫЕ. 1963. Мосфильм. Реж. А. Столпер
125. ЖИЛ ОТВАЖНЫЙ КАПИТАН. 1985. Мосфильм. Реж. Р. Фрунтов
126. ЖИЛА-БЫЛА ДЕВОЧКА. 1944. Союздетфильм. Реж. В. Эйсмонт
127. ЖИЗНЬ В ЦИТАДЕЛИ. 1947. Ленфильм. Реж. Г. Раппапорт
128. ЗА ВСЕ В ОТВЕТЕ. 1972. Мосфильм. Реж. Г. Натансон
129. ЗА НАМИ МОСКВА. 1967. Казахфильм. Реж. М. Бегалин
130. ТВОЮ СУДЬБУ. 1972. Одесская к/ст. Реж. Т. Золоев
131. ЗА ЧТО? (Семнадцать левых сапог — ТВ). 1991. ЕвроСервис / Союзтелефильм / к/ст. им. Горького. Реж. И. Гурин
132. ЗАВТРА БЫЛА ВОИНА. 1987. К/ст. им. М. Горького. Реж. Ю. Кара
133. ЗВЕЗДА. 1949. Ленфильм. Реж. А. Иванов
134. ЗВЕЗДА. 2002. Мосфильм. Реж. Н. Лебедев
135. ЗВЕЗДОПАД. 1981. Мосфильм. Реж. И. Таланкин
136. ЗДЕСЬ ТВОЙ ФРОНТ. 1983. Свердловская к/ст. Реж. Э. Гаврилов
137. ЗЕМЛЯ ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ. 1972. К/ст. им. М. Горького. Реж. В. Дорман
138. ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ. 1955. К/ст. им. М. Горького. Реж. С. Ростоцкий
139. ЗИМНЕЕ УТРО. 1966. Ленфильм. Реж. Н. Лебедев
140. ЗНАК БЕДЫ. 1986. Беларусьфильм. Реж. М. Пташук
141. ЗОЛОТО. 1969. Мосфильм. Реж. Д. Вячич-Бережных
142. ЗОСЯ. 1967. К/ст. им. М. Горького / Камера (ПНР). Реж. М. Богин
143. ИЗ АДА В АД. 1996. Беларусьфильм / CCC Filmkunst GmbH / Астрахан-Люмекс. Реж. Д. Астрахан
144. И ТЫ УВИДИШЬ НЕБО. 1978. Свердловская к/ст. Реж. Г. Кузнецов
145. ИВАН НИКУЛИН — РУССКИЙ МАТРОС. 1944. Мосфильм. Реж. Н. Савченко
146. ИВАННА. 1959. К/ст. им. Довженко. Реж. В. Ивченко
147. ИВАНОВО ДЕТСТВО. 1962. Мосфильм. Реж. А. Тарковский
148. ИДИ И СМОТРИ. 1985. Мосфильм / Беларусьфильм. Реж. Э. Климов
149. ИЖОРСКИЙ БАТАЛЬОН. 1972. Ленфильм. Реж. Г. Казанский
150. ИМЯ. 1988. К/ст. им. М. Горького. Реж. Б. Рыцарев
151. ИНТЕРВЬЮ С ГИТЛЕРОМ. 1995. ГАМС. Реж. А. Красильщиков
152. ИХ ЗНАЛИ ТОЛЬКО В ЛИЦО. 1966. К/ст. им. Довженко. Реж. А. Тимонин
153. КАК ВАС ТЕПЕРЬ НАЗЫВАТЬ? 1965. Мосфильм. Реж. В. Чеботарев
154. КАРЬЕР. 1990. Юность (Мосфильм). Реж. Н. Скуйбин
155. КОЛЫБЕЛЬНАЯ. 1960. Молдова-фильм. Реж. М. Калик
156. КОМАНДИР СЧАСТЛИВОИ «ЩУКИ». 1972. Мосфильм. Реж. Б. Волчек
157. КОМЕНДАНТСКИЙ ЧАС. 1981. Ленфильм. Реж. Н. Трощенко
158. КОНВОЙ PQ-17. 2004. К/к Домфильм. Реж. А. Котт
159. КОНСТАНТИН ЗАСЛОНОВ. 1949. Беларусьфильм. Реж. А. Файнцимер, В. Корш-Саблин
160. КОНТРУДАР. 1985. К/ст. им. Довженко. Реж. В. Шевченко

161. КОРПУС ГЕНЕРАЛА ШУБНИКОВА. 1980. Мосфильм. Реж. Д. Вятач-
Бережных
162. КРАСНАЯ КАПЕЛЛА. 2004. Рекун-Кино. Реж. А. Аравин
163. КРЕПОСТЬ. 1978. Молдова-фильм. Реж. В. Паскару
164. КРУГЛЯНСКИЙ МОСТ. 1989. Беларусьфильм. Реж. А. Мороз
165. КТО ВЕРНЕТСЯ — ДОЛЮБИТ. 1966. К/ст. им. Довженко. Реж. Л. Осыка
166. КУКУШКА. 2002. СТВ. Реж. А. Рогожкин
167. КУРСАНТЫ. 2004. т/к Россия. Реж. А. Кавун
168. ЛЕГЕНДА. 1971. Мосфильм / Край (ПНР). Реж. С. Хенчинский
169. ЛЕДОХОД. 1963. Таллинфильм. Реж. К. Кийск
170. ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ. 1957. Мосфильм. Реж. М. Калатозов
171. ЛЕТНЯЯ ПОЕЗДКА К МОРЮ. 1978. Ленфильм. Реж. С. Аранович
172. МАЙОР «ВИХРЬ» (2 серии). 1967. Мосфильм. Реж. Е. Ташков
173. МАЛАХОВ КУРГАН (Сцены обороны Севастополя 1941—1942 гг.). 1944.
Ленфильм / Тбилисская к/ст. Реж. А. Зархи, И. Хейфиц
174. МАЛЬЧИШКУ ЗВАЛИ КАПИТАНОМ. 1973. Одесская к/ст. Реж. М. Тол-
мачев
175. МАРИАННА. 1967. Молдова-фильм. Реж. В. Паскару
176. МАРИТЕ. 1947. Мосфильм. Реж. В. Строева
177. МАТЕРИНСКОЕ ПОЛЕ. 1967. Киргизфильм. Реж. Г. Базаров
178. МАТЕРЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ. 1975. Мосфильм. Реж. Л. Головня
179. МАШЕНЬКА. 1942. Мосфильм. К/ст. в Алма-Ате. Реж. Ю. Райзман
180. МЕСТА ТУТ ТИХИЕ. 1967. Мосфильм. Реж. Г. Щукин
181. МИР ВАМ, ШОЛОМ! (Письма с этого света на тот свет). 1989. Ладья / Хро-
носдокументар-фильм (Зап. Берлин). Реж. В. Двинский, И. фон Цур Мю-
лен
182. МИР ВХОДЯЩЕМУ. 1961. Мосфильм. Реж. А. Алов, В. Наумов
183. МОАБИТСКАЯ ТЕТРАДЬ. 1968. Ленфильм. Реж. Л. Квинихидзе
184. МОЛОХ. 1999. Ленфильм / Госкино / Fusion Produkt (Япония) / Zerofilm
(Германия). Реж. А. Сокуров
185. МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ. 1948 (восст. 1964). К/ст. им. М. Горького.
Реж. С. Герасимов
186. МОРЕ В ОГНЕ. 1970. Мосфильм. Реж. Л. Сааков
187. МОСКОВСКАЯ САГА. 2004. К/к Риск. Реж. Д. Баршевский.
188. МОРСКОЙ ХАРАКТЕР. 1970. Мосфильм. Реж. В. Журавлев
189. МЫ СМЕРТИ СМОТРЕЛИ В ЛИЦО. 1980. Ленфильм. Реж. Н. Бирман
190. НА ВОЙНЕ КАК НА ВОЙНЕ. 1968. Ленфильм. Реж. В. Трегубович
191. НА ИСХОДЕ НОЧИ. 1987. Мосфильм / ДЕФА (ГДР). Реж. Р. Нахапе-
тов
192. НА ПУТИ В БЕРЛИН. 1969. Ленфильм. Реж. М. Ершов
193. НА СЕМИ ВЕТРАХ. 1962. К/ст. им. М. Горького. Реж. С. Ростоцкий
194. НА ЧЕРНЫХ ЛЯДАХ. 1995. Беларусьфильм. Реж. В. Пономарев
195. НАМ КОЛОКОЛА НЕ ИГРАЛИ... 1991. Галичина-фильм. Реж. Ж. Федюк
196. НАШЕСТВИЕ. 1944. ЦОКС (Алма-Ата). Реж. А. Роом
197. НЕ ЗАБУДЬ... СТАНЦИЯ ЛУГОВАЯ. 1966. Ленфильм. Реж. Н. Кури-
хин, Л. Менакер
198. НЕБО МОСКВЫ. 1944. Мосфильм. Реж. Ю. Райзман
199. НЕВЕСТКА. 1972. Туркменфильм. Реж. Х. Нарлиев
200. НЕЖДАННЫЙ ГОСТЬ. 1972. Мосфильм. Реж. В. Монахов
201. НЕЖНЫЙ ВОЗРАСТ. 1983. К/ст. им. М. Горького. Реж. В. Исаков
202. НЕИЗВЕСТНАЯ. 1966. ОПФ (Останкино). Реж. М. Муат
203. НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ИЗ ЖИЗНИ РАЗВЕДЧИКА. 1990. Время
(Мосфильм). Реж. В. Чеботарев

204. НЕИЗВЕСТНЫЙ СОЛДАТ. 1984. Экран. Реж. Г. Аронов, В. Зобин
205. НИНА. 1971. К/ст. им. Довженко. Реж. А. Швачко, В. Кондратов
206. НИКТО НЕ ХОТЕЛ УМИРАТЬ. 1965. Литовская к/ст. Реж. В. Жалакя-
вичюс
207. НОРМАНДИЯ — НЕМАН. 1960. Мосфильм / Алькам-фильм (Фран-
ция) / Франко-Лондон-фильм (Франция). Реж. Жан Древиль
208. НОВЫЕ ПОХОЖДЕНИЯ ШВЕЙКА (СОЛДАТСКАЯ СКАЗКА). 1943.
Союздетфильм. Реж. С. Юткевич
209. НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ... 1989. Ладья / к/ст. им. М. Горького.
Реж. С. Мамилов
210. О ТЕХ, КОГО ПОМНЮ И ЛЮБЛЮ. 1973. Ленфильм. Реж. А. Вехотко,
Н. Троценко
211. ОБЕЛИСК. 1976. К/ст. им. М. Горького. Реж. Р. Викторов
212. ОБРАТНОЙ ДОРОГИ НЕТ. 1970. К/ст. им. Довженко. Реж. Г. Липшиц
213. ОБЫКНОВЕННЫЙ ФАШИЗМ. 1965. Мосфильм. Реж. М. Ромм
214. ОДИН ШАНС ИЗ ТЫСЯЧИ. 1968. Одесская к/ст. Реж. Л. Кочарян
215. ОДНАЖДЫ НОЧЬЮ. 1944. Ереванская к/ст. Реж. Б. Барнет
216. ОДНА СЕМЬЯ. 1943. Бакинская к/ст. Реж. Г. Александров, М. Михай-
лов, Р. Тахмасиб
217. ОЖИДАНИЕ ПОЛКОВНИКА ШАЛЫГИНА. 1981. Одесская к/ст. Реж.
Т. Золотов
218. ОКЕАН. 1974. Мосфильм. Реж. Ю. Вышинский
219. ОЛЕНЬЯ ОХОТА. 1981. К/ст. им. М. Горького. Реж. Ю. Борецкий
220. ОН БЫЛ НЕ ОДИН. 1969. Узбекфильм. Реж. З. Сабитов
221. ОНА ЗАЩИЩАЕТ РОДИНУ. 1943. ЦОКС (Алма-Ата). Реж. Ф. Эрмлер
222. ОНИ БЫЛИ АКТЕРАМИ. 1981. Мосфильм. Реж. Г. Натансон
223. ОНИ СРАЖАЛИСЬ ЗА РОДИНУ. 1975. Мосфильм. Реж. С. Бондарчук
224. ОПЕРАЦИЯ «ХОЛЬЦАУГЕ» («Белая земля» — ТВ). 1970. Беларусьфильм.
Реж. А. Карпов
225. ОСВОБОЖДЕНИЕ. 1968—1971. Мосфильм / ДЕФА (ГДР) / ПРФ ЗФ
(ПНР) / Дино Делаурентис (Италия). Реж. Ю. Озеров
226. ОСОБОЕ ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ. 1984. Мосфильм. Реж. Г. Щукин, В. Ива-
нов
227. ОТЕЦ СОЛДАТА. 1964. Грузия-фильм. Реж. Резо Чхеидзе
228. ОТРЯД. 1984. Литовская к/ст. Реж. А. Симонов
229. ОТРЯД ОСОБОГО НАЗНАЧЕНИЯ. 1978. Одесская к/ст. Реж. В. Лысенко
230. ОТЧЕ НАШ. 1989. Мосфильм. Реж. Б. Ермолаев
231. ПАДЕНИЕ БЕРЛИНА. 1949. Мосфильм. Реж. М. Чиаурели
232. ПАНИ МАРИЯ. 1979. Ленфильм. Реж. Н. Троценко
233. ПАПА. 2004. Реж. В. Машков
234. ПАРЕНЬ ИЗ НАШЕГО ГОРОДА. 1942. ЦОКС (Алма-Ата).
Реж. А. Столпер, Б. Иванов, А. Птушко
235. ПЕРЕД РАССВЕТОМ. 1989. Свердловская к/ст. Реж. Я. Лапшин
236. ПЕРЕКЛИЧКА. 1965. Таджикфильм. Реж. Д. Храбровицкий
237. ПЛАМЯ. 1974. Беларусьфильм. Реж. В. Четвериков
238. ПО ЗАКОНАМ ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ. 1983. Мосфильм. Реж. И. Слабне-
вич.
239. ПОБЕДА (2 серии). 1984. Мосфильм / ДЕФА (ГДР) / С. К. Т. (Финлян-
дия). Реж. Е. Матвеев
240. ПОВЕСТЬ О «НЕИСТОВОМ». 1947. Мосфильм. Реж. Б. Бабочкин
241. ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ. 1948. Мосфильм. Реж. А. Столпер
242. ПОВЕСТЬ О ЧЕКИСТЕ. 1969. Одесская к/ст. Реж. Б. Дуров, С. Пучиняй
243. ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ. 1960. Реж. Ю. Солнцева

244. ПОДВИГ ОДЕССЫ. 1985. Реж. В. Стрелков
245. ПОДВИГ РАЗВЕДЧИКА. 1947. Киевская к/ст. Реж. Б. Барнет
246. ПОДВОДНАЯ ЛОДКА Т-9. 1943. Ленфильм / Бакинская к/ст. Реж. А. Иванов
247. ПОЕЗД В ДАЛЕКИЙ АВГУСТ. 1971. Одесская к/ст. Реж. В. Лысенко
248. ПОЕДИНОК. 1944. Союздетфильм. Реж. В. Легошин
249. ПОЕЗД МИЛОСЕРДИЯ. 1964. Ленфильм. Реж. И. Хамраев
250. ПОЙТИ И НЕ ВЕРНУТЬСЯ. 1992. Останкино / Беларусьфильм. Реж. Н. Князев
251. ПОЛОНЕЗ ОГИНСКОГО. 1971. Беларусьфильм. Реж. Л. Голуб
252. ПОМНИ ИМЯ СВОЕ. 1974. Мосфильм / Иллюзион (ПНР). Реж. С. Колоцов
253. ПОРОХ. 1985. Ленфильм. Реж. В. Аристов
254. ПОСЛЕДНИЕ ХОЛОДА. 1993. Катарсис (Казахстан). Реж. Б. Калымбетов, Б. Исаков
255. ПОСЛЕДНИЙ РЕЙС «АЛЬБАТРОСА». 1971. Экран. Реж. Л. Пчелкин
256. ПОСТАРАЙСЯ ОСТАТЬСЯ ЖИВЫМ. 1986. К/ст. им. М. Горького. Реж. Г. Иванов
257. ПОТЕРЯННЫЙ КРОВ. 1976. Литовская к/ст. Реж. А. Грикявичюс
258. ПРАВО НА ПРОШЛОЕ. 1989. Экран / ТВ Чехословакии. Реж. М. Голлы
259. ПРЕЖДЕ ЧЕМ РАССТАТЬСЯ. 1984. Мосфильм. Реж. А. Косарев
260. ПРИВЕТ С ФРОНТА. 1983. Экран. Реж. И. Киасашвили
261. ПРИКАЗ: ОГОНЬ НЕ ОТКРЫВАТЬ. 1981. К/ст. им. М. Горького. Реж. Ю. Иванчук, В. Исаков
262. ПРИКАЗ: ПЕРЕЙТИ ГРАНИЦУ. 1982. К/ст им. М. Горького. Реж. Ю. Иванчук
263. ПРИСТУПИТЬ К ЛИКВИДАЦИИ. 1983. К/ст. им. М. Горького. Реж. Б. Григорьев
264. ПРИШЕЛ СОЛДАТ С ФРОНТА. 1971. Мосфильм. Реж. Н. Губенко
265. ПРО ЛЮБОВЬ, ДРУЖБУ И СУДЬБУ. 1987. Мосфильм. Реж. Р. Фрунтов
266. ПРОВЕРКА НА ДОРОГАХ (ОПЕРАЦИЯ «С НОВЫМ ГОДОМ»). 1971—1985. Ленфильм. Реж. А. Герман
267. ПУТЬ В «САТУРН». 1967. Мосфильм. Реж. В. Азаров
268. ПЯДЬ ЗЕМЛИ. 1964. Мосфильм. Реж. А. Смирнов, Б. Яшин
269. ПЯТЕРКА ОТВАЖНЫХ. 1970. Беларусьфильм. Реж. Л. Мартынюк
270. ПЯТЕРО С НЕБА. 1969. Ленфильм. Реж. В. Шредель
271. ПЯТНАДЦАТАЯ ВЕСНА (ПРИСВОИТЬ ЗВАНИЕ ГЕРОЯ!). 1971. К/ст. им. М. Горького. Реж. И. Туманян
272. ПЯТЬ ДНЕЙ ОТДЫХА. 1969. Мосфильм. Реж. Э. Гаврилов
273. РАДИ НЕСКОЛЬКИХ СТРОЧЕК. 1985. Ленфильм. Реж. А. Рогожкин
274. РАДУГА. 1943. Киевская к/ст. Реж. М. Донской
275. РАЗВЕДЧИКИ. 1968. К/ст. им. Довженко. Реж. А. Швачко, И. Самборский
276. РАСПЛАТА. 1970. Мосфильм. Реж. Ф. Филиппов
277. РАССКАЖИ МНЕ О СЕБЕ. 1971. Ленфильм. Реж. С. Микаэлян
278. РЕБЕНОК. 1968. К/ст. им. Довженко. Реж. и сцен. Н. Машенко
279. РИСК (продолжение К/Ф «Марианна»). 1970. Молдова-фильм. Реж. В. Паскару
280. РОДИНЫ СОЛДАТ. 1975. Мосфильм. Реж. Ю. Чулюкин
281. РОДНАЯ КРОВЬ. 1963. Ленфильм. Реж. М. Ершов
282. РОМАН И ФРАНЧЕСКА. 1960. К/ст. ИМ. Довженко. Реж. В. Денисенко

283. РЯДОВОЙ АЛЕКСАНДР МАТРОСОВ. 1947. Союздетфильм. Реж. Л. Луков
284. САДИСЬ РЯДОМ, МИШКА! 1977. К/ст. им. М. Горького. Реж. Я. Базельян
285. САШКА. 1981. Мосфильм. Реж. А. Сурин
286. СВЕТ ДАЛЕКОЙ ЗВЕЗДЫ. 1964. Мосфильм. Реж. И. Пырьев
287. СВИДАНИЕ НА МЛЕЧНОМ ПУТИ. 1985. Рижская к/ст. Реж. Я. Стрейч
288. СВОИ. 2004. Слово. Реж. Д. Месхиев
289. СЕКРЕТАРЬ РАЙКОМА. 1942. ЦОКС (Алма-Ата). Реж. И. Пырьев
290. СЕКРЕТНАЯ МИССИЯ. 1950. Мосфильм. Реж. М. Ромм.
291. СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ ВЕСНЫ. 1973. К/ст. им. М. Горького.
Реж. Т. Лиознова
292. СИЛЬНЫЕ ДУХОМ. 1967. Свердловская к/ст. Реж. В. Георгиев
293. СЛАВНЫЙ МАЛЫЙ. 1942. ЦОКС (Алма-Ата). Реж. Б. Барнет
294. СЛУЧАЙ С ПОЛЫНИНЫМ. 1970. Мосфильм. Реж. А. Сахаров
295. СМЕРТИ НЕТ, РЕБЯТА. 1970. Туркменфильм. Реж. Б. Мансуров
296. СОЛДАТЫ. 1956. Ленфильм. Реж. А. Иванов
297. СОЛДАТ И СЛОН. 1977. Арменфильм. Реж. Д. Кесаянц
298. СОЧИНЕНИЕ КО ДНЮ ПОБЕДЫ. 1998. К/ст. им. М. Горького. Реж.
С. Урсуляк
299. СПОКОЙНЫЙ ДЕНЬ В КОНЦЕ ВОЙНЫ. 1970. Мосфильм. Реж. Н. Михалков
300. СТАЛИНГРАД. 1989. Мосфильм / Уорнер бразерс. Реж. Ю. Озеров
301. СТАЛИНГРАДСКАЯ БИТВА. 1949. Мосфильм. Реж. В. Петров
302. СТО СОЛДАТ И ДВЕ ДЕВУШКИ. 1989. Ленфильм. Реж. С. Микаэлян
303. СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА. 1959. Мосфильм. Реж. С. Бондарчук
304. СХВАТКА. 1972. Одесская к/ст. Реж. С. Пучинян
305. СЫН ПОЛКА. 1946. Союздетфильм. Реж. В. Пронин
306. СЫНОВЬЯ. 1946. Ленфильм / Рижская к/ст. Реж. А. Иванов
307. СЫНОВЬЯ УХОДЯТ В БОЙ. 1969. Беларусьфильм. Реж. В. Туров
308. ТАЙНАЯ ПРОГУЛКА. 1985. К/ст. им. М. Горького. Реж. В. Михайловский
309. ТАКОЙ БОЛЬШОЙ МАЛЬЧИК. 1966. К/ст. им. М. Горького. Реж. М. Федорова
310. ТАНК «КЛИМ ВОРОШИЛОВ — 2» 1990. Зодиак / К/ст. им. М. Горького.
Реж. И. Шешуков
311. ТЕГЕРАН-43. 1980. Мосфильм / ПРО ДИС фильм АГ (Швейцария) / Медитерране синема. Реж. А. Алов, В. Наумов
312. ТИШИНА. 1963. Мосфильм. Реж. В. Басов
313. ТИШИНА. 1992. Экран / Евразия (Свердловская к/ст). Реж. О. Воронцов
314. ТОВАРИШ ГЕНЕРАЛ. 1973. Мосфильм. Реж. Т. Вульфович
315. ТОРГОВКА И ПОЭТ. 1978. Мосфильм. Реж. С. Самсонов
316. ТОРПЕДОНОСЦЫ. 1983. Ленфильм. Реж. С. Аранович
317. ТРЕВОЖНЫЙ МЕСЯЦ ВЕРЕСЕНЬ. 1975. К/ст. им. Довженко. Реж.
Л. Оська
318. ТРЕТИЙ ТАЙМ. 1962. Мосфильм. Реж. Е. Карелов
319. ТРЕТИЙ УДАР. 1948. Киевская к/ст. Реж. И. Савченко
320. ТРЕТЬЯ РАКЕТА. 1963. Беларусьфильм. Реж. Р. Викторов
321. ТРОЕ ВЫШЛИ ИЗ ЛЕСА. 1958. Мосфильм. Реж. К. Воинов
322. ТРОЕ СУТОК ПОСЛЕ БЕССМЕРТИЯ. 1963. К/ст. им. Довженко. Реж.
В. Довгань
323. ТРОЙНАЯ ПРОВЕРКА. 1969. Рижская к/ст. Реж. А. Брени
324. ТРЯСИНА (НЕТИПИЧНАЯ ИСТОРИЯ). 1977. Мосфильм. Реж. Г. Чухрай

325. ТОННЕЛЬ (ТУННЕЛЬ). 1966. Мосфильм / Бухарест (Румыния). Реж. Ф. Мунтяну
326. ТЫ ДОЛЖЕН ЖИТЬ. 1980. Ленфильм. Реж. В. Чумак
327. ТЫ ПОМНИШЬ? 1979. Свердловская к/ст. Реж. О. Николаевский
328. У ОПАСНОЙ ЧЕРТЫ. 1983. Мосфильм. Реж. В. Георгиев
329. У ТВОЕГО ПОРОГА. 1962. Мосфильм. Реж. В. Ордынский
330. УБИЙСТВО НА УЛИЦЕ ДАНТЕ. 1956. Мосфильм. Реж. М. Ромм
331. УКРАИНСКАЯ ВЕНДЕТТА. 1990. К/ст. им. Довженко. Реж. В. Крайнев
332. ФАКТ (ГРУППА КРОВИ «НОЛЬ»). 1981. Литовская к/ст. Реж. А. Грикявичюс
333. ФРАНЦУЗСКИЙ ВАЛЬС. 1995. Петрополь / Лентелефильм / Роскомкино. Реж. С. Микаэлян
334. ФРОНТ. 1943. ЦОКС. Реж. и сцен. братья Васильевы
335. ФРОНТ БЕЗ ФЛАНГОВ. 1974. Мосфильм. Реж. И. Гостев
336. ФРОНТ В ТЫЛУ ВРАГА. 1981. Мосфильм / Баррандов. Реж. И. Гостев
337. ФРОНТ ЗА ЛИНИЕЙ ФРОНТА. 1977. Мосфильм. Реж. И. Гостев
338. ХЛЕБ ДЕТСТВА МОЕГО. 1977. Одесская к/ст. Реж. Я. Лупий
339. ХОЛОДНОЕ ЛЕТО ПЯТЬДЕСЯТ ТРЕТЬЕГО. 1988. Мосфильм. Реж. А. Прошкин
340. ХОЧУ СДЕЛАТЬ ПРИЗНАНИЕ. 1989. Укртелефильм. Реж. О. Бийма
341. ХРОНИКА ПИКИРУЮЩЕГО БОМБАРДИРОВЩИКА. 1967. Ленфильм. Реж. Н. Бирман
342. ХРУСТАЛЕВ, МАШИНУ. 1998. Ленфильм. Реж. А. Герман
343. ЧАСЫ ОСТАНОВИЛИСЬ В ПОЛДЕНЬ. 1958. Беларусьфильм. Реж. Н. Фигуровский
344. ЧЕЛОВЕК № 217. 1944. Мосфильм. Ташкентская к/ст. Реж. М. Ромм
345. ЧЕЛОВЕК В ЗЕЛЕНОЙ ПЕРЧАТКЕ. 1967. К/ст. им. М. Горького. Реж. Н. Экк
346. ЧЕРЕЗ ГОБИ И ХИНГАН. 1981. Мосфильм / Монголкино / ДЕФА. Реж. В. Ордынский, Б. Сумху
347. ЧЕРНАЯ БЕРЕЗА 1977. Беларусьфильм. Реж. В. Четвериков
348. ЧЕТВЕРТАЯ ВЫСОТА. 1977. К/ст. им. М. Горького. Реж. И. Вознесенский
349. ЧИСТОЕ НЕБО. 1961. Мосфильм. Реж. Г. Чухрай
350. ШЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ ГОД ВОЙНЫ. 1983. К/ст. им. М. Горького. Реж. Г. Николаенко
351. ШТРАФБАТ. 2004. МакДос. Реж. Н. Досталь
352. ШИТ И МЕЧ. 1967–1968. Мосфильм. Реж. В. Басов
353. ЭКЗАМЕН НА БЕССМЕРТИЕ. 1983. К/ст. им. М. Горького. Реж. А. Салтыков
354. ЭКИПАЖ МАШИНЫ БОЕВОЙ. 1983. Одесская к/ст. Реж. В. Васильевский
355. ЭКСПЕРИМЕНТ ДОКТОРА АБСТА. 1968. К/ст. им. Довженко. Реж. А. Тимонишин
356. ЭТО БЫЛО В ДОНБАССЕ. 1945. Союздетфильм. Реж. Л. Луков
357. ЭТО БЫЛО В РАЗВЕДКЕ. 1968. К/ст. им. М. Горького. Реж. Л. Мирский
358. ЭТО МЫ, ГОСПОДИ! (ЯСТРЕБОВ). 1990. К/ст. им. Довженко. Реж. А. Итыгилов
359. ЮНГА СЕВЕРНОГО ФЛОТА. 1973. К/ст. им. М. Горького. Реж. В. Роговой
360. ЮНЫЕ ПАРТИЗАНЫ. 1942. 1-я новелла «Левко». Реж. И. Савченко; 2-я новелла «Учительница Карташева». Реж. Л. Кулешов
361. ЯБЛОКИ СОРОК ПЕРВОГО ГОДА. 1969. Узбекфильм. Реж. Р. Батыров

362. Я ВАС ДОЖДУСЬ. 1983. К/ст. им. М. Горького. Реж. Я. Сегель
363. Я, БАБУШКА, ИЛИКО И ИЛЛАРИОН. 1962. Грузия-фильм. Реж. Т. Абу-ладзе
364. Я РОДОМ ИЗ ДЕТСТВА. 1966. Беларусьфильм. Реж. В. Туров
365. Я — РУССКИЙ СОЛДАТ. 1995. МАДКиС / Ренессанс / Роскомкино.
Реж. А. Малюков
366. Я СДЕЛАЛ ВСЕ, ЧТО МОГ. 1986. Мосфильм. Реж. Д. Салынский
367. Я ТЕБЯ НИКОГДА НЕ ЗАБУДУ. 1983. Реж. П. Кадочников
368. Я ТЕБЯ ПОМНЮ. 1985. Узбекфильм. Реж. А. Хамраев

**Стенограмма
творческой дискуссии
«Советская художественная
кинематография в 1944 г.»**

13—15 февраля 1945 г., Дом кино, г. Москва

Участники дискуссии:

Пырьев И.А. (председатель)	Ардаматский В.И.
Крюков Н.Н.	Луковский И.В.
Астахов Б.И.	Савченко И.А.
Арнштам Л.О.	Леонидов О.Л.
Папава М.Г.	Мдивани Г.Д.
Ромм М.И.	Юткевич С.И.
Шкловский В.Б.	Роом А.М.
Потоцкий С.И.	Жаров М.И.

Председатель — тов. ПЫРЬЕВ И.А. Товарищи, открывая дискуссию по итогам советской художественной кинематографии 1944 г., я хочу сказать несколько вступительных слов. <...>

Я воздержусь от оценки той или иной картины, хочу сначала послушать выступления товарищней и выступлю где-нибудь в середине дискуссии. Но одно несомненно, что 1944 год как в количестве, так и в качестве своем является годом больших успехов нашей кинематографии по сравнению с другими военными годами.

Надо сказать, что на 20 картин почти половина весьма и весьма удачны и художественно полноценны. Остальные, возможно, менее удачны, но все они показали движение нашего киноискусства вперед. Все они полны поисков новых жанров. Все они своеобразны по режиссерской манере, а самое главное, большинство из них картины современные, сделаны о людях и днях той великой эпохи, в которой мы с вами живем, что еще более усугубляет достижения 1944 года. Неслучайно, например, что в театре нашем нет художественных произведений

на те темы, о тех людях, о которых рассказывает большинство наших картин 1944 года: «Большая земля», «Зоя», «Жила-была девочка», «В 6 часов вечера после войны», «Родные поля», «Иван Никулин — русский матрос», «Дни и ночи», «Малахов курган». Ни в театре, ни в литературе таких произведений нет. И даже те произведения, которые одновременно были поставлены в театре и в кино, как, например, «Иван Грозный» и «Нашествие», у нас в кинематографии получились более удачными и полноценными.

Отсюда вывод, что даже при всех трудностях военного времени и при всем несовершенстве нашего производства, а также и тех недостатках, на которых я остановлюсь позже, наше киноискусство продолжает идти впереди всех искусств Советского Союза.

Несколько слов о конкретных удачах и достижениях 1944 года.

Весьма приятно, что за 1944 год произошло рождение новых режиссеров. Мы имеем двух новых режиссеров, т.т. Бабочкина и Босулаева, которые дебютировали с очень интересной картиной «Родные поля» («Быковцы»), а также Кошеверову и Шапиро, которые поставили хорошую картину оперно-музыкального жанра «Черевички».

Мы имеем также второе рождение опытного и талантливого режиссера, терпевшего последние годы много неудач. Я говорю об А.М. Роме, который поставил весьма хорошую картину «Нашествие». (*Аплодисменты.*)

О музыке. В 1944 году очень много интересных работ наших композиторов. Лучшие из этих работ — это работы Хачатуряна, С. Прокофьева, Н. Крюкова, Т. Хренникова.

Работа операторов этого года менее удачна. Но необходимо обратить внимание на великолепную работу Волчка в картине «Человек № 217», отличную работу Тиссэ и Москвина в «Иване Грозном» и Павлова в «В 6 часов вечера после войны».

О звукооператорах. У нас очень часто о них забывают, а они, мне думается, являются важным компонентом в наших картинах. В 1944 году очень хорошо показали себя звукооператоры: Волк, который написал «Черевички» (картина вся в одной музыке, что облегчило его работу), а также В. Лещев и С. Минервин — это лучшие работы 1944 года.

1944 год весьма удачен по актерской работе. Это относится в первую очередь к Б. Бабочкину, который создал великолепный образ председателя колхоза в картине «Родные поля» —

образ очень своеобразный и отличный от того, что делал Бабочкин до сих пор.

Необычайно интересно в плане перевоплощения и создания противоположных характеров показал себя весьма талантливый актер В. Ванин. Он ранее играл в картинах М. Ромма «Ленин в 1918 году» и «Ленин в Октябре» и у меня в картине «Секретарь райкома». В этом году он создал образ Фаюнина в «Нашествии» и в картине «Родные поля» образ деда Мошкина. Это большое достижение в работе этого актера, показавшего свои огромные возможности.

Актер Жаков, которого мы знали до сих пор как талантливого и интересного актера, но в Федоре Таланове в «Нашествии» он раскрыл еще полнее свой талант, и мы увидели его большой актерский диапазон, который до сих пор был недостаточно выявлен. Вот актер поистине огромных возможностей. Его надо снимать, и снимать в хороших ролях.

Актер Зайчиков весьма интересно сыграл в картине «Человек № 217». Этот актер уже давно снимается, но по-настоящему он проявил и показал себя только в этой картине, где он создал один из интереснейших образов советского человека в 1944 году.

Э. Гарин во второй роли в картине «Иван Никулин» и в «Свадьбе» ярко блеснул своим великолепным дарованием.

Н. Черкасов создал очень большой интересный образ Ивана Грозного.

Н. Дорохин, которого мы видели в картине «Малахов курган» в роли бывалого солдата и в «Морском батальоне» в роли пехотинца, в этих маленьких ролях он выступил чрезвычайно интересно, талантливо и создал живые, запоминающиеся характеры русских воинов нашего времени.

Артист Шпигель хорошо сыграл небольшую роль Кокорышкина в картине «Нашествие». Мы видели этого артиста в «Воздушном извозчике», в роли, которая, очевидно, не подходила для его способностей и мало раскрыла его дарование. И вдруг в 1944 году Шпигель в роли Кокорышкина показывает себя интересным, характерным актером.

Молодая артистка Водяницкая удачно дебютировала в фильме «Зоя» и создала великолепный образ героической советской девушки.

Хорошо себя показали в 1944 году опытные артистки Е. Кузьмина, О. Жизнева, Т. Макарова и артистка Шабалина в

роли Аниски. Эта актриса после своего талантливого появления в фильме «Учитель» лет пять снималась в таких ролях, которые не давали ей блеснуть своим талантом, и вдруг маленькая роль этой чистой, прекрасной девушки — Аниски, всего несколько слов, которые она великолепно сыграла.

Мне думается, что самыми большим актерскими удачами этого года изобилует фильм «Нашествие». Это не случайно, а закономерно. Сценарий Б. Чиркова по пьесе Леонида Леонова давал актерам и режиссеру больше для этого творческих возможностей, чем какой-либо другой сценарий 1944 года.

В сценарии «Нашествие» хорошая, своеобразная драматургия, оригинальный сюжет, глубина характеров, сочный язык. Все это дало режиссеру А.М. Роому, который всегда умел интересно и вдумчиво работать с актерами, создать в своей картине ряд глубоко характерных и оригинальных образов.

Хороший сценарий помог в данном случае и актерам, и режиссеру. Совсем обратное произошло с рядом других картин, где посредственный сценарий, плохая драматургия, отсутствие конфликта, трафаретность языка и поверхностное изображение характеров не дали актерам и режиссеру этих возможностей, не помогли им сделать их картины более интересными, полноценными-художественными, чем они получились сейчас.

И вообще, надо сказать, что слабость драматургии нашей кинематографии — основной творческий недостаток картин 1944 года, поэтому я позволю себе остановиться на этом более подробно.

Большинство сценариев в 1944 года страдает той хронической болезнью, которая в течение ряда лет разъедает наши фильмы. Эта болезнь — непоследовательность, бессюжетность, плохая занимательность, очерковость. Во многих наших сценариях явления жизни берутся поверхностно, неглубоко. Образы в них не развиваются, не растут, не видоизменяются, что является необходимым качеством всякой драматургии, а существуют готовыми с самого начала, так что зрителю уже заранее все известно про данный образ, он знает, чем он закончит, что с ним будет.

Таков, например, сценарий картины «Дни и ночи», сделанный просто по «записной книжке» или «блокноту писателя», которому бы нужно на основе своих очерков, наблюдений, за-

писей и хорошего знания материала потрудиться, посидеть да и написать настоящий сценарий, а не давать в съемку необработанные записки, как бы хороши и правдивы они ни были.

Таков сценарий и «Родные поля» («Быковцы»). Весьма способному сценаристу М. Папаве удалось в форме киноочерка создать правдивый, интересный, глубоко патриотический образ русской колхозной деревни трудного периода Отечественной войны.

В этом сценарии автором сделаны ряд характерных для нашей деревни образов, и в первую очередь особо удавшийся основной образ председателя колхоза Выборнова. Но все образы существуют без достаточной взаимосвязи друг с другом, не объединены общим сюжетом, не конфликтуют, не развиваются и не видоизменяются по ходу действия. Картина, благодаря некоторым достоинствам сценария, а в особенности прекрасной актерской работе Б. Бабочкина и В. Ванина, получилась хорошая, но у зрителя, вследствие своей малой занимательности и отсутствию единого сюжета, успеха не имеет. А если бы сценарист в своем хорошем знании материала и своеобразном глазе художника еще проработал бы над своим сценарием по линии более крепкой драматургии, то фильм был бы неизмеримо выше по своим художественным качествам и имел бы больший успех у зрителя.

Печать повествовательности, очерковости и фрагментарности лежит также и на картинах: «Жила-была девочка» — Недоброво, «Малахов курган» — Б. Войтехова, «Морской батальон» — Штейна. В этих сценариях даже нет и тех положительных качеств, которые в какой-то мере помогали актерам в фильмах «Родные поля» и «Дни и ночи». Язык их весьма невыразителен, плох и штампован. Характеры чрезвычайно обыденны, любовь и неинтересны.

Кроме всего этого, почти во всех сценариях 1944 года тенденция не скрыта в глубины человеческих образов, не завуалирована занимательным сюжетом, а обнажена до предела. В прошлом году на дискуссии по американской кинематографии, по картине «Человеческая комедия», интересно выступал тов. Заславский, который, к удивлению многих из нас, обнаружил глубоко скрытую тенденцию этого «прекрасного» фильма, тенденцию, весьма враждебную всему передовому человечеству, борющемуся с фашизмом. Как я уже сказал, тенденция эта была настолько искусно скрыта за вели-

колепной драматургической формой, глубоко интересными характерами человеческих образов, что даже нам, весьма опытным в этом деле людям, она не бросилась сразу в глаза, а понадобилось разъяснение более мудрого товарища Заславского. А мы же в наших картинах тенденцию всегда заставляем плавать на поверхности, не умея ее укрыть в ткани человеческих образов и интересном занимательном сюжете. Всякому зрителю неприятно, когда ему с экрана читают проповеди, когда его с экрана поучают, наставляют, морализируют. Он не для этого приходит за свои 5—7 рублей в кино. Не для этого.

Поражает также бедность фантазии наших сценаристов, узость масштаба событий, малый, ограниченный предел горизонта, в разработке сцен спешка, а в отделке деталей небрежность. Диалог сценариев беден, шаблонен. Все образы, несмотря на свою противоречивость в характерах, говорят одним авторским языком, а не языком своего характера. Все это происходит от поверхностного знания глубин человеческих характеров нашего народа, таков, например, сценарий «Малахов курган».

Драматурги наши не пытаются в своих произведениях заглядывать вперед, зато многие из них предпочитают смотреть назад, в наше далекое прошлое. Мало думают о будущем. Мало мечтают, не ставят перед собой и перед зрителем новых животрепещущих проблем — проблем послевоенного периода, проблем морали, семьи, любви, брака. Они только констатируют явления нашей жизни, наших людей, отсюда повествовательность, хроникальность и бесперспективность в наших фильмах, отсюда и долгое топтание на месте. Мы в наших сценариях и фильмах все еще отступаем, эвакуируемся, а войска нашей доблестной Красной Армии уже стоят под Берлином.

Драматургия наша должна быть смелой, перспективной, не ожидать откуда-то сверху «социального заказа» по проблемам и темам. Социальный заказ наших сценаристов должен быть в их сердцах, в их понимании запросов нашего народа. Они должны рисковать постановкой той или иной проблемы, и если они ошибутся — их поправят.

Недостатки драматургии, естественно, не могли не отразиться на качестве всех компонентов фильма, особенно на режиссерской работе. Это не значит, что в работах самих режиссеров нет их собственных недостатков — их много, и о

них здесь будут говорить подробно другие. Я же хотел бы подчеркнуть один общий недостаток режиссерских работ — это то, что выявление глубин характеров героев фильма еще не стало главным и основным компонентом режиссерской работы с актером. Некоторые режиссеры еще до сих пор заменяют это необходимое качество их работы над образом чисто внешними монтажными, пиротехническо-музыкальными эффектами.

То же самое относится и к большинству наших операторов. Умев хорошо снимать натуру и средние общие планы в павильоне, они мало и невыразительно работают над подчеркиванием характера образов, т.е. над передним и крупным планом. Это, мне думается, основной недостаток многих наших операторов.

Бедна и маловыразительна изобразительно-декоративная часть фильмов 1944 года — за исключением «Ивана Грозного», имеющего в этой части свои особые недостатки.

Технически фильмы 1944 года также еще далеко несовершенны, даже в своих лучших работах.

Не повезло нам в 1944 году с классикой — кроме «Свадьбы» и «Юбилея», сделанных специально к чеховским дням, похвастаться нам нечем. Думается, что год 1945-й в этом отношении будет более удачный.

Необычайно плохо в 1944 году и с комедиями, жанром, наиболее нужным и желаемым нашим народом. Фильм «В 6 часов вечера после войны» не комедия и не претендует на это. Поэтому единственной комедией 1944 года нужно считать фильм «Сердца четырех», законченный производством еще в 1940 году. Успех этого фильма весьма большой и по сборам с проката перекрывает все фильмы 1944 года. Это еще раз доказывает, что комедийный жанр сейчас нужен более чем какой-либо другой.

Тов. Коварский на дискуссии в 1943 году пугал, говоря, что «комедийно-утешительные сценарии будут сыпаться как «из рога изобилия» и нам, дескать, нужно больше думать о фильмах сурового реализма». Хотел бы я его послушать, что он скажет теперь.

Не было в 1944 году и картин наших национальных студий. «Свадьбу» нельзя считать грузинской национальной комедией, хотя она производства Тбилисской студии, так же как и «Черевички» нельзя считать казахской национальной оперой, хотя производства она Алма-Атинской киностудии.

Товарищи, сегодняшняя декларация трех держав ясно говорит, что борьба с нацизмом подходит к концу. 1945 год будет годом окончательной победы над врагом. Он войдет в историю как величайший праздник всего человечества, а для народов нашей страны это будет особый праздник, более радостный, чем для кого-либо другого.

Вот почему этой дискуссии Правление Дома кино придает большое значение. На этой дискуссии, говоря о достоинствах и достижениях, говоря о недостатках и неудачах 1944 года, мы должны одновременно говорить, думать вслух, мечтать о ближайших творческих перспективах художественной кинематографии. <...>

После этой дискуссии впервые в нашей советской кинематографии будет проведено тайное голосование членов Дома кино на три лучших фильма сезона 1944 года, на лучшие режиссерские, актерские, операторские, композиторские работы 1944 года, а также на лучшие сценарии, на лучшую работу художника и звукорежиссера.

Разрешите, товарищи, дискуссию, посвященную итогам работы кинематографии за 1944 год, считать открытой. Слово предоставляется композитору Николаю Крюкову.

Тов. КРЮКОВ Н.Н. Я согласен с тов. Пырьевым, что 1944 год — год подъема советской кинематографии. У нас очень много серьезных и больших достижений во всех областях кинотворчества. Много их и в работе композиторов в нашей киномузыке 1944 года.

Мне хочется остановиться на некоторых вопросах советской киномузыки, поделиться своими впечатлениями о музыке в картинах 1944 года. И сделать некоторые общие выводы.

Что нужно для того, чтобы в фильме в полный голос звучала яркая и полноценная музыка? Прежде всего нужно, чтобы это была талантливая, яркая и мастерски написанная музыка, чтобы ее кинематографическая функция была ясно направлена. Но, к сожалению, этого мало. Я часто привожу пример, как песенка Чаплина в «Новых временах» звучит как глубочайший художественный образ. Песенка Чаплина по своим музыкальным качествам, разумеется, уступает гениальным полотнам Чайковского. Однако звукозрительный образ Чаплина намного сильнее компилиативных сопровождений музыкой Чайковского ряда наших художественных картин. Следовательно, не одни самодовлеющие музыкальные качества нужны для

киномузыки. Наш композитор работает как в сказке. Обычно это классический сказочный богатырь, который пробивается к намеченной цели через ряд препятствий, отрубая головы драконам и чудовищам. После того как композитор создает хорошую музыку, он сталкивается со сценарием. Если нет сценария, в котором были бы настоящие задачи и место для музыки, то музыка в этом фильме не будет звучать, хотя бы ее писал Чайковский.

Второй дракон, который стоит перед композитором, — это режиссер. Если режиссер не чувствует музыки, не умеет применить ее в картине, то в этой картине музыка не будет звучать.

Далее — запись, которую надо понимать как технический процесс. Композитор создает тему, обрабатывает ее, находит фактуру, гармонию, инструментует. Композитор тщательно продумывает тембры — флейта ли это или гобой. Он создает свою партитуру. В концерте она звучит в живом исполнении оркестра. В кино в творческий процесс исполнения включается запись. Если работа звучит хорошо и ярко на пленке, значит, звукооператор подлинно творческий сотрудник композитора. Если звукооператор не осмыслил это творчество и не воспринял всего существа данной партитуры, то музыки в этом фильме нет. Музыка воспринимается только эмоционально. Если музыка хрипит и сипит, то она никаких эмоций не вызывает.

Дальше идет дракон — монтаж и перезапись, ибо если музыка не лежит на своем месте, закрыта шумами и речью, не выявлена полностью, то в такой картине тоже музыка убедительно звучать не будет.

Мне хочется остановиться на некоторых наиболее показательных работах 1944 года. Большой интерес представляет яркий фильм музыкального жанра «В 6 часов вечера после войны». Я являюсь сторонником этого фильма, и поэтому особенно ответственной становится работа композитора. Этот фильм богат по своим приемам и музыкальной выразительности. В нем много песен различного жанра, музыки различных жанров и форм. Как справился с этим композитор? Это, безусловно, талантливая и яркая работа.

Я мог бы подробнее проанализировать отдельные приемы и эпизоды, но у меня нет достаточного количества времени, поэтому прошу прощения за некоторую схематичность.

Что мне хотелось пожелать Хренникову в его замечательной работе в сотрудничестве с Пырьевым. Возьмем симфо-

нию: в симфонии большое количество тем и настроений, но каждая симфония всегда едина по своему стилю. Нашим композиторам надо понять, что требования к симфонии и к киномузыке одинаковы. А в наших музыкальных фильмах не всегда есть такой единый стиль, единое дыхание всего музыкального комплекса. Если мы возьмем, скажем, песню «А мы с девчатами» и симфоническую музыку боя, то увидим, что это разная музыка, лежащая в разных стилевых сферах.

Мне хочется пожелать Хренникову, чтобы в дальнейших работах он глубже охватывал общее. Он очень ярко разрешает эпизоды, но не всегда достигает стилевого единства общего.

«В 6 часов после войны» — это великолепная режиссерская работа в отношении музыки. Режиссерская музыкальная экспликация Пырьева — тончайший расчет не только метража, производственных условий, но и творческих приемов, воздействия музыки. И это нашло осуществление в картине, в которой музыка работает с ударной силой.

Я желаю режиссеру Пырьеву в дальнейшей работе над музыкальными жанрами еще больше предвидеть архитектонику, конструкцию музыки фильма, ибо в картине «В 6 часов вечера после войны» иногда ослабляется ударная сила музыки тем, что кульминационные музыкальные эпизоды следуют один за другим, и воздействие эпизодов ослабевает. Нужно так строить и располагать музыкальную конструкцию фильма, чтобы были спады и нарастания, ведущие к кульминациям. Это мои чисто профессиональные пожелания авторам этого великолепного музыкального фильма.

Хочу остановиться на другом замечательном содружестве огромных мастеров современного искусства — Прокофьева и Эйзенштейна в фильме «Иван Грозный». И тот, и другой являются наиболее крупными советскими художниками, которые стоят в первых рядах искусства нашей эпохи. Я не хочу говорить о церковных песнопениях в «Иване Грозном», — они великолепны сами по себе, они прекрасно применены в фильме, хорошо исполнены.

Мне хочется сказать о творческой стороне работы Прокофьева и Эйзенштейна. Как всегда, работа Прокофьева великолепна по своему мастерству и необычайной самобытности. Нет другого композитора современности, который был бы до такой степени индивидуален и ярок. Прокофьева никогда не

спутаешь ни с кем. Эта его индивидуальность находит свое выражение в великолепной, ясной, насыщенной и глубокой музыке в фильме «Иван Грозный». Особенно замечательной чертой его музыки к этому фильму я считаю необычайное совершенство инструментовки. Особенно ценна ее кристальная прозрачность. Интересно сравнить инструментовку Прокофьева с инструментовкой Хачатуряна в «Человек № 217», где совершенно противоположный принцип весьма многосложной оркестровой фактуры. В «Иване Грозном» доведены до минимума оркестровые средства, и тем сильнее они воздействуют. Партитура Прокофьева необычайно кинематографична и звукогенична. Это дает возможность донести на пленке все детали его партитуры.

Что касается режиссерской функции музыки в картине, здесь я во многом испытываю неудовлетворенность. На протяжении всего фильма музыка звучит идущим «около» фильма сопровождением, фоном второго плана. Например, в эпизоде «Больной Иван и бояре», где музыка могла бы подняться до большой силы выражения внутреннего состояния Ивана, до большого обобщения, но и здесь она продолжает звучать вторым планом, почти не вмешиваясь в происходящие события. На протяжении всего фильма остается только аккомпанементом. Мне очень жаль, что в этом великолепном фильме музыка звучит ниже своих возможностей, воздействует меньше, чем могла бы воздействовать. Вот если сравнить с «Невским», я считаю, что эта работа, несмотря на замечательную музыку Прокофьева, холоднее, равнодушнее и причины этого — ослабление ее драматургических функций в этом фильме.

Записан этот фильм, по-моему, хорошо, но не блестяще, ибо полной кристальной ясности всей партитуры — а для этого Прокофьев дал все возможности — все-таки нет.

Большой удачей считаю музыку Хачатуряна в содружестве с М.И. Роммом в картине «Человек № 217». Здесь язык композитора полностью разрушает привычные представления о том, что музыка в кино должна быть проще. Говорят: «знаете, массы не поймут», «в кино нельзя делать сложных вещей» и т.д. Хачатурян дал предельно сложную музыку в этом фильме. Интонации, мелодии, гармония — это очень сложно. Тембры инструментов использованы совершенно неожиданно. Джазовый инструмент виброфон звучит в «смерти Клавы» как погребальный колокол. Саксофон, к которому привыкли как к эст-

радному инструменту, звучит как человеческий голос, говорящий о больших чувствах и мыслях. Великолепно использование арфы. Но в целом фактура музыки Хачатуряна все же немножко усложнена. Несмотря на великолепную запись Минервина, не все детали доходят.

Режиссерскую работу с музыкой в картине «Человек № 217» я считаю великолепной. Вообще это большая удача Хачатуряна не только потому, что это талантливая, яркая, мастерски написанная музыка, но и потому, что у него вместо драконов оказалась, в лице режиссера, помогающая ему добрая фея.

Музыке в «Человеке № 217» отведено большое и серьезное место, сценарий давал возможность для этого, ибо музыка возникает в местах кульминаций, в местах большого драматургического, сюжетного напряжения. Музыка не звучит аккомпанирующим фоном, она решает большие и серьезные проблемы, ей найдено соответствующее место. О ней есть умная и квалифицированная забота, и в итоге музыка звучит в фильме во всю свою силу.

Я хочу остановиться на фильмах «Нашествие» и «Иван Никулин — русский матрос».

«Нашествие» я считаю великолепной работой А. Рooma, но я ее считаю дефектной по линии музыки. Музыка там добротная, выразительная, но все же недостаточно яркая. Музыке не найдено места в фильме. Музыки много, но нет ни одного эпизода, где музыка вышла бы на простор, нет ни одного эпизода, где музыка говорила бы в полную мощь. Единственная задача, которая была перед ней поставлена, — аккомпанировать действию, иллюстрировать его. Это жаль, так как этот фильм сделан мастерски во всех деталях, кроме работы режиссера над музыкой.

Фильм «Иван Никулин — русский матрос» заслуживает специального разбора. Музыка звучит от начала до конца, звучит вторым планом и моментами выходит с большой ударной силой на первый план. Это интересный пример сочетания великолепного мастерства нашего старейшего кинокомпозитора т. Потоцкого и режиссера т. Савченко. Это очень хорошая работа. <...>

Мне кажется, что работа наших кинокомпозиторов серьезна и принципиальна. Эта работа до сих пор не получает полного размаха потому, что в наших сценариях почти нет места музыке, потому что, за исключением отдельных случаев, режиссеры мало занимаются возможностями музыки и этим самым обед-

няют свои фильмы. Это наш большой и серьезный счет к сценаристам и режиссерам, ибо у советской музыки есть все для того, чтобы говорить полным голосом. <...>

Тов. АСТАХОВ Б.И. Я хочу посвятить свое краткое выступление только одному вопросу — вопросу о сценариях. Наш уважаемый председатель И.А. Пырьев в своем вступительном слове отвел этому вопросу весьма скромное место, а высказанная им оценка, на мой взгляд, была не только чрезвычайно скромной, но неточной, а потому и неверной <...>. Подводя итоги 1944 года, мы должны отнести несравненно более строго и объективно к оценке работы режиссеров, актеров, сценаристов и других работников кинематографии.

Прежде всего я считаю, что в сравнении с соседними родами искусства, как, например, театр, советская кинематография за истекший год сделала, несомненно, крупный шаг вперед. В этом успехе заметную роль сыграли те хорошие и отличные сценарии, которые и определили во всех случаях успех тех или иных фильмов.

Если согласиться с выступлением тов. Пырьева, можно подумать, что хорошие картины поставлены не по хорошим сценариям и что сценарии никакой роли не сыграли в успехе, выпавшем на долю некоторых фильмов.

В первую очередь я хочу сказать о сценарии Арнштама и Чиркова «Зоя», который замечателен прежде всего тем, что в нем найдено правильное и интересное в идейно-художественном отношении решение образа героини. Фильм «Зоя» приблизил нашего зрителя к тому образу, который был создан народом. В этом его большая заслуга. Было бы неверно утверждать, что великолепный образ Зои Космодемьянской создан сценаристами. Говоря это, я ни в какой мере не хочу умалить актерскую и режиссерскую работу, тем более что режиссер и сценарист — одно и то же лицо.

Сценарий картины «Человек № 217» — так же как и сценарий «Зоя», произведение вполне оригинальное — замечателен тем, что в нем есть настоящие образы наших героев, живые образы наших врагов. И мне думается, что, если бы в самом сценарии не было полноценной идейно-художественной основы, фильм не мог бы быть таким прекрасным, каким он получился.

То, что И.А. Пырьев сказал относительно сценария М. Папавы «Быковцы» («Родные поля»), не только неточно, но и

глубоко неверно. И.А. Пырьев в последующем как бы сам отменил то, что сказал раньше, заявив, что в этом произведении есть замечательные характеры, И.А. Пырьев как бы забыл, что если в произведении есть замечательные характеры, значит, это действительно замечательное произведение. В сценарии Папавы есть характеры, есть великолепный язык, есть не менее великолепное знание деревни. Это произведение вполне оригинальное. Главная заслуга М.Г. Папавы состоит в том, что им создан великолепный образ колхозного вожака, каким является председатель Быковского колхоза Иван Выборнов. Именно о таком герое давно у нас мечтали, но такого героя в нашей кинематографии не было. Теперь мы с гордостью говорим: эта мечта осуществилась. Образ Выборнова, созданный Папавой, актером и режиссером Бабочкиным, войдет в галерею лучших образов, созданных советской художественной кинематографией.

Далее я почитаю своим долгом сказать, что блестящая работа А.М. Рooma «Нашествие» тоже в очень значительной степени предопределена (и тут я вполне согласен с И.А. Пырьевым) великолепной идеально-художественной основой, заключенной в сценарии Б. Чирскова по пьесе Леонова. И сценарий, и пьеса, и фильм достойны самой высокой похвалы. В этом произведении есть живые характеры, есть великолепный язык. Здесь есть что играть актерам. Большая заслуга А.М. Рooma в том, что он сумел замечательные качества литературного произведения воплотить на экране.

Я также считаю необходимым сказать, что ряд картин неудачных, слабых был также предопределен неудачными, слабыми сценариями, на основе которых эти картины были созданы.

К числу таких слабых и малоудачных сценариев я отношу и сценарий «Дни и ночи», «Малахов курган» и «Свадьбу» по Чехову.

«Дни и ночи» — это не только очерк, как говорил И.А. Пырьев, — это репортаж, это сырой, полуфабрикатного свойства материал, названный сценарием. Это далеко не лучшее произведение Симонова и одно из слабейших произведений Столпера. Столпер, которого мы знаем по другим картинам, мог бы сделать произведение несравненно более серьезное и интересное, чем «Дни и ночи». В данном случае ни режиссер, ни актеры не могли, не в состоянии были преодолеть недостатки, органически присущие сценарию.

(С места: Почему сценарий поступил в производство?)

Спрашивайте не у меня, я был против этого.

«Малахов курган» поставлен талантливыми режиссерами Хейфицем и Зархи. Талантливость этих режиссеров в данном случае потерпела роковую неудачу. И это неслучайно. Слабый в идейно-художественном отношении сценарий не могли превратить в полноценное произведение искусства ни актеры, ни режиссеры. Правда, Войтехов писал свой сценарий «Малахов курган» в содружестве с режиссерами, но главную авторскую роль играл, конечно, Войтехов. Сценарий на ходу переделывался, из него выбрасывались целые вагоны мусора, грубых, вульгарных, невкусных, кинематографически «несъедобных» вещей. Но такие переделки на ходу не в состоянии были сделать из слабого произведения полноценное в идейном и художественном отношении.

Я сейчас перехожу к сценарию «Свадьба» по Чехову. Этот сценарий плох потому, что он искажает, примитивизирует великолепную чеховскую новеллу. Эти качества, естественно, не могли не оказаться на самой картине.

Я считаю долгом сказать, что в талантливой, хорошей работе, сделанной Савченко, «Иван Никулин — русский матрос», есть один недостаток, который зависит не только от актера, но главным образом от режиссера. Суть этого недостатка состоит в том, что центральная фигура этого сценария — русский матрос Иван Никулин — оказалась размытой, обедненной и в силу этого утратившей свою ведущую роль в авторском замысле. Ее место занял Захар Фомичев — фигура второго плана. Героем фильма оказался, таким образом, не Иван Никулин, а Захар Фомичев. Такое перемещение центра на второй план, а второго плана на первый явилось весьма существенным недостатком этой картины, для которой прежнее название — «Иван Никулин — русский матрос» — утратило свой смысл.

Считаю также необходимым сказать, что сценарий «Большая земля» был лучше картины, хотя и сценарий, и картину сделал С.А. Герасимов. В этой картине роковым образом выпала, в значительной степени, основная фигура этого произведения — директор эвакуированного завода, которая и выражала собой главную, основную тенденцию произведения. Эта фигура оказалась перемещенной с первого плана на второй, актерски сыграна в высшей степени слабо. В результате образ Анны стал центральным. Это большая погрешность против сценарного замысла. Если бы подобный грех был совершен в художе-

ственной живописной композиции, он считался бы тягчайшим из грехов, а в кинематографии такой грех почему-то тягчайшим не считается.

Что касается сценария «Я — черноморец», то он безнадежно испорчен Мачеретом. Это был неплохой сценарий, по которому Мачерет сделал очень плохую, очень серую картину.

«В шесть часов вечера после войны» — интересное и оригинально явление. Покойному Гусеву и режиссеру Пырьеву удалось, несмотря на всевозможные остроумные предостережения критиков, создать новый жанр в кинематографии. Правда, этому жанру еще не найдено точное название, но от этого суть дела не меняется. Фильм этот оказался интересным и оригинальным, и в этом огромная заслуга Гусева и Пырьева, применить которую никому не удастся, несмотря на самые блестящие аргументы.

Я считаю необходимым сказать, что С.М. Эйзенштейну прежде всего как сценаристу, а затем как режиссеру удалось создать великолепный образ Ивана Грозного. Этого не удалось сделать театру.

Говоря об «Иване Грозном», я прежде всего голосую за Эйзенштейна как сценариста и за Черкасова как исполнителя главной роли Грозного.

В заключение не могу не заметить, что сценарий «Вперед, Балтика», или «Морской батальон», который отличался средними, может быть чуть-чуть выше средних, достоинствами, в процессе постановки свои некоторые, притом весьма существенные, качества утратил. Из этого камерного произведения режиссеры попытались сделать эпопейный фильм. Сценарий Штейна не был рассчитан на такое громадное давление и, естественно, подвергся всяческим искажениям. Фильм оказался ниже сценария.

Все это я сказал не для того, чтобы создать впечатление, что со сценариями у нас хорошо, но для того, чтобы товарищи кинематографисты, и в первую очередь режиссеры, не забывали тех заслуг сценаристов и достоинств сценариев, которые обеспечили успех ряду замечательных фильмов 1944 года. Вот почему, когда будет решаться вопрос хорошей, лучшей, достойной пальмы первенства работы режиссера, актера, оператора, должно быть отведено достойное место и сценаристу.

Тов. АРНШТАМ Л.О. <...> Первое, что хочется отметить, — это то, что, пожалуй, за долгие годы советской кинематогра-

фии и не только военные годы, не появлялось столь разнообразных по авторскому голосу картин. Это не только мое мнение. Я разговаривал по этому поводу с разными людьми. Когда смотришь картины этого года, то радостно замечаешь, что нивелированность художественного языка наших фильмов, нивелированность, которой так отличалась так называемая довоенная кинематография, в сильной мере преодолена. Картины говорят с экрана полными и разными голосами.

Эйзенштейн ставит трагедию медленную, как расиновский стих. Можно спорить с ним о свойствах данного исторического материала в такой интерпретации, можно утверждать, что интонация, избранная Эйзенштейном, не соответствует этому материалу, но налицо ясно поставленные самому себе и твердо выполненные свои, только себе присущие задачи.

Может нравиться или не нравиться картина Пырьева. Но опять же художник поставил перед собой задачи неожиданные и огромной трудности. На материале войны, всегда трагическом, Пырьев поставил лирический музыкальный фильм в особом, только ему присущем жанре. И отклик народа на этот фильм — лучшее доказательство тому, что смелость побеждает не только в бою, но и в искусстве.

Михаил Ромм писал с Габриловичем свой сценарий в трудные дни войны. Победа в те дни не была так осозаемо близка, как ныне. Но Ромм в своей работе предвидел многое, чему сегодня стали мы живыми свидетелями. И для того чтобы рассказать об этом многом, он нашел в фильме жесткий, суровый и ядовито-умный язык, свойственный именно Ромму как художнику. Так получился превосходный фильм совершенно своеобразного звучания.

Савченко, преодолевая трудности цветного младенчества нашего кино, также сделал картину в своем и тоже своеобразном жанре.

Герасимов, взявшись трудную и не очень благодарную тему, рассказал о человечности и доброте, рассказал о добрых, прекрасных людях, доброта которых лишь расцветает от тяжести испытаний, выпавших им на долю. При всех недостатках в этой картине есть необыкновенные достоинства — в ней есть главное: добрый человек, это рассказ о добрых людях, об этом я буду говорить. Герасимов рассказал о верности человеческой, о мужестве тоже своим, лишь ему, Герасимову, свойственным голосом.

Итак, 1944 год — год очень «разнообразных» картин. Появились наконец разные голоса, и дай бог, чтобы так было и впредь.

Теперь несколько слов об одном из тезисов выступления тов. Пырьева. Тов. Пырьев сказал, что основным недостатком фильмов 1944 года является отсутствие драматического сюжета, хроникальность, очерковость и т.д. Это старый спор, вечный спор о драме или повести в кино, спор о повествовательном кинематографе. Я считаю, что пора наконец понять, что молодое искусство кинематографа лишь нащупывает пути своего языка. Мне лично кажется, что именно кино дало возможность в образах зримых рассказывать о людях самыми разными способами. Рамки экрана могут вместить и драму театрального типа, и повесть, и новеллу, и, возможно, даже роман, и уже наверняка очерк в разных его ракурсах. Возможно сочетание художественного языка с языком хроники, возможна музыкальная комедия и драма, оперетта и фарс. В общем, я не вижу, почему надобно один из этих способов считать за единственный. Все они закономерны в свое время и на своем месте. Я считаю, что все-таки основное заключается в том, что мы должны дать в наших кинематографических работах понять, что кино — это не драма, не повесть, не роман, но что это та же самая область работы в искусстве, которая может и должна решить все это способом рассказа в искусстве. Мне говорят: «Вы за драму или за повесть?» Я за драму, за повесть, за попытку дать роман, за оперетту, за оперу — если можно.

Кстати, я уверен в том, что основные удачи как советского, так и американско-английского кино последних лет лежат именно в развитии повествовательных жанров. И это явление не случайное, а тоже закономерное. Дело в том, что современный материал — катастрофические сдвиги истории, трагедии целых народов, движения огромных масс — не укладываются в рамки традиционного сюжетосложения. Слишком много и иногда слишком скоро обязан художник рассказать зрителю и читателю о происходящем в мире. Сюжет — это почти всегда нарушение сложившегося бытового ряда. Но как же быть со временем, когда вся жизнь, уклад ее рушатся, сметаемые трагической и величественной поступью истории? Конечно, в будущем, возможно даже недалеком, появятся новые формы сюжетосложения. Но сейчас, когда каждый день рождает события, удивительные события небывалого исторического раз-

маха, мы часто должны не бояться того, казалось бы, полуухорнического и, во всяком случае, повествовательного характера, в коем сделаны, повторяю, лучшие фильмы — и наши и американские. И разве не характерно, что в наших картинах более всего волнуют куски внешне хроникальные, повествовательные. Таковы сцены эвакуации в «Непобедимых» Герасимова — Калатозова, в «Большой земле» Герасимова, в «Малаховом кургане» Хейфица и Зархи, сцены, связанные с хроникой в «Зое», и т.д. Мое личное творческое направление всегда было и будет направлением, разрабатывающим жанр повествования.

Мне более всего интересно рассказывать о человеческой жизни, о всем ее протяжении, но об этом надо говорить не здесь. Во всяком случае, еще раз подчеркиваю: не надо бояться поисков самого разнообразного изложения материала в кино. Надо только, чтобы любой способ находил путь к сердцу зрителя, волновал зрителя, надо только помнить всегда о первой задаче советского художника, задаче высокой идейной значимости всего им производимого. В поисках же изложения материала пусть будут достижения и неудачи, ошибки и находки. Главное, не останавливаться в этих поисках. А вот недоверие к возможному закономерному языку и приводит к ошибкам типа тех, кои присутствуют в картинах «Малахов курган» и «Бастион на Балтике». И тот, и другой фильм построены как художественный очерк. И все, что относится к очерковой манере, смотрится в этих картинах с наибольшим интересом, но авторы были людьми боязливыми, и они решили спасать так называемую «кинодраматургию». Для оного спасения они втянули в фильм очередных «подруг жизни», втянули любовно-ухажерские перипетии. Так случилось, что при героическом подвиге моряков, бросающихся под танки, присутствует женщина, с которой авторы не знают, что им, в сущности, надлежит сделать. И так случилось с картиной «Бастион на Балтике», где война волею авторов превращена в сильной степени в место любовных встреч и свиданий. Все это неправда, а неправдой не перешибешь отсутствие сюжета. Верьте больше материалу. Верьте его сегодняшней силе, повторяю, сегодняшней, ибо завтра, возможно, мы сможем еще глубже и значительнее пройти плугом этот же материал. И помните — зритель ждет от нас правды, хотя и не очень внешне ловко составленной, и зритель, как никогда, чувствует сейчас ложь и фальшь.

Несколько слов о картине Столпера. Я читал роман Симонова, и мне кажется, что сценарий можно было бы сделать лучше, но обязательно именно в том очерково-повествовательном характере, как это сделал Симонов. Столпер — способный человек, и он сделал картину, которая имеет полное право на существование. В этой картине гораздо больше правды о войне, чем во многих других картинах, упомянутых мною выше. И жаль, что Столпер тоже не доверился характеру сценария и в целом ряде мест пытался снимать, как снимается обычная наша «полудраматическая» лента. А надо было побиться над приемом изложения, поискать характер рассказа, и фильм был бы гораздо сильнее, чем сейчас.

Наши люди ведут кровавые и героические бои с черными силами зла. В муках и пламени, в тяжелых ратных трудах выковываются характеры, — это не значит, что эти характеры рождаются заново. Нет, в большинстве случаев вся система советского воспитания подготовила наших людей к подвигу, но пламя войны дало им окончательную закалку. Давайте же говорить об этих людях хоть и не ярко выраженную нами, но обязательно правду.

Последнее, о чем я хотел рассказать, — я хотел бы увидеть на экране как можно больше рассказов о наших добрых и хороших людях, — рассказов о человеческой доброте. Мы живем во времена трудные, — несмотря на то что это время радостных побед. Война — тяжелый труд. Как часто надо во время войны оковывать свои сердца броней. И как тянутся эти же сердца к добруму и человечному. Одна из удач, больших актерских удач этого года — гаринский образ в картине Савченко. Вот герой, который, сохранив чистоту и постоянную сердечную доброту, становится воином и знает, что враг существует для того, чтобы его обязательно уничтожить, знает это, ни на секунду не теряя великой обаятельности своей доброты. Большая удача этот образ. У Ромма есть маленький эпизод — стариик-столяр. Это маленький эпизод, — но какое удивительное ощущение доброты и чистоты остается от этого эпизода.

Кузьмина великолепно сыграла образ чистой советской девушки, образ сложный и тоже необыкновенно добрый, но режиссер, по-моему, сделал ошибку в кадре, где Таня режет кухонным ножом немца, как курицу. И от того, что режиссер утерял здесь художественный такт, уже перестает действовать даже сознание, что Таня мстит этому немцу за

страшные злодеяния, им совершаемые и совершенные, а просто появляется чувство обиды за эту прекрасную русскую девушку.

(Голос: А Майданек вас не обижает?)

Вопрос ваш глупый. Я думаю, что я говорю то, что имеет под собой простое обоснование. Дело в том, что у нас имеются великолепные герои-девушки, которые сражаются и безжалостно убивают врагов, понимая, что это целесообразность, необходимость, но так, как это сделал Ромм в данном кадре, — это неправда. Кадр снят так, что вызывает ощущение, будто Таня испытывает сладостное удовольствие от самого процесса убийства. Это не русское. Так сладостно убивают немцы. Основное чувство наше — это чувство необходимости и целесообразности убийства, и еще чувство огромного презрения к врагу, который не человек, а дикий зверь, презрение человека к злому и опасному зверю, которого человек все равно победит, ибо разум на стороне человека. Впрочем, то, что я говорил о добром герое, не имеет отношения к теме, сейчас затронутой. Всем должно быть понятно, что не о доброте и снисхождении к немцам идет речь, а о высокой человечности, о принципиальной доброте, которая знает, что такая борьба со злом, которая умеет бороться со злом, не боясь отдать свою жизнь в этой борьбе. (Аплодисменты.)

Тов. ПАПАВА М.Г. <...> И.А. Пырьев в своем выступлении пришел к заключению, что драматургия определяет погоду в кинематографе и что сценарий картины в огромной степени определяет успех картины на экране и дает плацдарм для работы режиссера, актера и т.д. Мне тоже представляется, что точки киноаппарата для создания произведения искусства мало. Нужна точка зрения. А точку зрения может дать только автор, будь то сценарист или режиссер, который обладает оком драматурга, будь то писатель, работающий только в кино, или писатель-беллетрист, который ищет новую кинематографическую форму для своих уже написанных произведений. Нет никакой тяжбы между сценаристом и режиссером в кино. Есть только более и менее умные люди. Блестящий пианист Гилельс нисколько не меньше от того, что он исполняет Бетховена или Чайковского. И вариации к Баху под силу Бузони, а не, скажем, Богословскому. <...>

Надо договориться на будущее, что максимальное проявление режиссерских сил и таланта немыслимо вне максимального проявления автора, вне максимального проявления сценария, иначе режиссеру нечего будет исполнять на экране и нет достаточного повода, чтобы включать аппарат... Вне автора нет и произведения, а следовательно, нет и режиссера, нет и актера... Мне хотелось бы, чтобы об этом говорили не только авторы кино, но и режиссеры. Пусть режиссер скажет громким голосом — дайте мне автора, найдите мне его! Если не можете найти в данных условиях, то заплатите ему 100 тысяч, 200 тысяч рублей, может быть, тогда он найдется. Надо, чтобы это твердым голосом сказал режиссер. <...>

Тов. РОММ М.И. Я буду выступать очень кратко, тем более что не собирался сегодня выступать. Я хотел подготовиться, чтобы говорить более широко о творческих успехах этого года. И поэтому я просил председателя дискуссии дать мне возможность выступить еще раз, если вы не будете возражать против этого.

Сегодня я коснусь только двух вопросов, которые меня волнуют. Второй вопрос я скажу вперед — это вопрос о доброте, который затронул Арнштам. Я не могу не ответить ему.

Первый вопрос иного сорта. На меня несколько странное впечатление производит необычайная дискуссия этого года. Обычно у меня вкусовые ощущения в отношении качества картин совпадали с тем резонансом, который эти картины имели.

«Депутат Балтики» был оценен высоко, и картина мне нравилась. «Чапаев» — блестящая картина, и она мне нравилась.

В этом году у меня странное положение, из-за которого я несколько раз попадал не то впросак, не то в тяжелое положение. Мне не нравятся картины, резко не нравятся, а про них говорят: «хорошо» и даже «очень хорошо». Картины, которые здесь упоминаются как очень хорошие, мне лично чрезвычайно не нравятся по целому ряду причин.

Я бы хотел понять, почему это происходит. Может быть, это свидетельствует о том, что кинематография стала разнообразнее, а может быть, мой вкус отстал, стал узким. Я должен остаться на своих позициях, иначе я перестану быть режиссером и стану эклектиком, однако мне все труднее становится некоторые картины понимать и признавать, что они хорошие.

Я считаю, что одним из основных качеств режиссера, и, пожалуй, в ближайшее время главным качеством, основным, решающим, является работа с актером. Есть работа со сценарием — это очень важная часть работы режиссера, работа с композитором тоже очень важна, тут т. Крюков был прав — нужно уметь работать с музыкой, чтобы она помогала картине. Работа с оператором очень важна, работа с художником тоже и т.д., но главное — это работа с актером.

Я считаю, что режиссер, который плохо работает с актерами, в ближайшее время уже не будет режиссером или не должен быть режиссером. Вот моя точка зрения.

(Голоса: Правильно.) (*Аплодисменты.*)

В работе с актером у кинематографического режиссера есть, с моей точки зрения, некоторый дополнительный ограничивающий принцип. Я говорю о правде, силе и простоте. Театр обладает своими условностями. Перед вами открывается занавес, стоит выкрашенная в семь цветов радуги декорация, и вот на отделенной от вас рампой сцене появляется актер. Он появляется, и должен сказать, что иногда, когда я прихожу даже в хороший театр, меня в первом акте берет оторопь от того, что происходит на сцене. Мне хочется смеяться, а люди кругом плачут, сосед взволнован, а меня разбирает смех. Ну хотя бы в «Анне Карениной» — Тарасова прекрасная актриса, и в следующих своих работах она хорошо играет (в «Трех сестрах», в «Последней жертве»), но в «Анне Карениной» — сплошная ложь, а публика принимает это как правду.

Что же это, гигантская порция лжи, гигантская порция яда, которая вливается в души публики, или же я кретин?

Мне хочется считать, что я прав, что это гигантская порция яда. Вы получаете эту отраву ежедневно через радио с утра до вечера. Мы постепенно теряем ухо, нам медведь на ухо наступил. То, что мы несколько лет тому назад сочли бы ужасным актерским штампом и ложью, безвкусицей, то сегодня считается нормальной и даже хорошей актерской работой.

С этой точки зрения я хотел бы поспорить с т. Пырьевым, который столько комплиментов сказал в отношении картины «Нашествие». Язык этой пьесы, может быть, годится еще для театра, но для кино он не годится совершенно.

(Голоса: Правильно.) (*Аплодисменты.*)

И поэтому актеры не могут играть, они «рубают» материал пьесы по всем канонам театральной лжи. В театре тоже можно

создать яркий образ, но средства, которые органичны для кино, совершенно другие.

То же самое относится в какой-то мере к картине «Иван Грозный». Кажется, Виктор Шкловский сказал, что лучше всех там сыграл татарский посол, который сказал: «Казань — большой, Москва — маленький». (*Смех. Аплодисменты.*) Актер произнес эту реплику правдиво. Картина великолепная. Эйзенштейн великолепный постановщик, я его очень люблю и отношусь к нему с большим уважением. Он очень много работал над зарисовками, он великолепно работал с художниками, операторами, композитором, он написал великолепный сценарий, но он не работал с актерами.

Если мы говорим, что нам предстоит большой тур, так давайте говорить об этом большом туре настоящим, жестким профессиональным языком, не расточая общих похвал, а держась каждый на своих позициях. Я намерен их отстаивать и выступать о вопросе работы с актерами. Я не говорю, что я хорошо сработал «Человек № 217», но там есть принцип, за который я готов драться, ибо я считаю этот принцип для себя правильным.

То же самое относится и к работе операторов. Сегодня у нас появился ряд операторских течений, и эти течения должны когда-то столкнуться между собой и когда-то поспорить. Посмотрите работу Волчка в «Человек № 217». Посмотрите работу Тиссэ и Москвина в «Иване Грозном». Даже Тиссэ и Москвин работают по-разному. Тиссэ работает в плане очень острого композиционного рисунка, в то время как Москвин работает светом и остался импрессионистом. Они очень разные операторы. Вот пример, когда в одной картине столкнулись два оператора разных стилей. А мы говорим, что работа операторов в картине «Иван Грозный» замечательная. Кого же из них: Москвина или Тиссэ? В этом нужно научиться разбираться. Точно так же как совершенно особняком стоит работа Волчка. То же самое относится к музыке.

Мне хочется, чтобы эта дискуссия не сбивалась на предвыборное перечисление успехов и недостатков. Если человек выступает и говорит, что он хочет отдать пальму первенства такому-то актеру, такому-то режиссеру или такому-то сценаристу, то чтобы доказывал, нападал и защищал профессионально, потому что интересно жить в борьбе, а все эти картины, которые мы посмотрели, между собой борются.

На этом я хотел бы закончить первую часть. Я предупредил, что я хочу выступить отдельно и подготовиться.

Что меня сегодня заставило выступить — это выступление Арнштама относительно доброты. Сценарий «Человек № 217» писался тогда, когда о доброте в нашей стране не могло быть и речи. Немцы были недалеко от Москвы. В это время вовсю работали душегубки, Майданек и прочее. И в это время уже были сигналы о «доброте». Рассказывали, что в Сталинграде пленных немцев угощают папироской, похлопывают по плечу, очень быстро к ним привыкают и начинают с ними якшаться. Впоследствии это подтвердилось. После того как немцев провели по Москве, моя знакомая, у которой муж на войне, которая детей не видела два года, у которой на фронте погиб брат и много друзей, сказала мне: «Этих немцев жалко. Может быть, они играют Бетховена, Баха. Я видела интеллигентные лица». Я был счастлив, что, посмотрев картину, она сказала мне, что раскаивается в этой жалости. Думали ли мы пять лет назад, что одна нация вырежет $\frac{1}{4}$ другой нации. Арнштаму неприятно, что наша девушка режет ножом двух немцев, которые до этого убили сотни людей. Эта интеллигентщина у меня не укладывается в голове, я этого физически не понимаю. (*Аплодисменты.*)

Делая «Человек № 217», мы подчас думали: «А что, если война кончится раньше?» Я решил, что я лягу под поезд, но добьюсь, чтобы и в этом случае выпустили картину. Мы не имеем права забывать о том, что с нами сделали немцы. Мы переживаем одну из страшнейших эпох в истории человечества. Как мы можем говорить о доброте? Почему мы должны воспитывать в духе всепрощения? И так через неделю, через месяц после конца войны наш слишком добрый народ позабудет, что было с нашей страной?

На меня произвело страшное впечатление следующее зрелище: шла женщина, украинка с Северного Кавказа. У нее на руках был грудной ребенок без ручек, и за ручку она вела пятилетнего ребенка — мальчика без ушей. Обыкновенный немецкий солдат, не эсэсовец, не из карательной команды, а обыкновенный пулеметчик, остановился в избе у этой женщины, и, когда заплакал мальчик в люльке, он пихнул его ногой. К нему подскочил пятилетний мальчик и стал кричать. Тогда он грудному ребенку отрубил руки, а пятилетнему — отрезал уши. Я этого не забуду, сколько буду жить. То, что я видел и читал в связи с постановкой картины, ничего, кроме страшной ненависти к немцам, у меня не вызывает.

Рано говорить о доброте!

Можно говорить, плохо или хорошо поставлена картина, но осуждать то, что русская девушка убила двух эсэсовцев, не следует. Слава богу, что убила, побольше бы убивала! (*Аплодисменты.*)

Тов. ШКЛОВСКИЙ В.Б. Я видел картины, как и вы, все подряд. Что я прежде всего увидел? Картины непохожи друг на друга. Это очень приятно, что в таком трудном искусстве, как кинематография, в котором столько сценариев, столько художников, все было бы доиграно, и люди выражают именно себя. Это очень различные художники. Для нас несомненно, что картины за год-полтора стали лучше. Это кинематография, которая сильна. Мы приходим к концу войны с хорошей и разнообразной кинематографией, выдающейся кинематографией. Но говорить об этих 17 лентах и обо всех лентах почти невозможно.

Я попробую говорить, начиная с вопроса о доброте. Дело не в доброте, а дело в том, как обучить людей видеть зло и добро.

Есть чудесная книга «Симплициссимус», там немец рассказывает о немцах прошлых лет. Он их не всех любит, но книги, которая вызвала бы большее опасение и презрение, я не знаю. Там рассказывается, как солдат истязает крестьянина и, намазав ему подошвы медом, заставляет слизать мед. Человек умирает. Солдат перепиливает его веревкой. Это производит такое страшное впечатление, что половины он не замечает. Затем вешь начинается с рассказа о том, как его хотят сделать идиотом, заключают в подвал и колют пиками, но сумасшедшим не сделали потому, что слишком напились. Это круглota людей.

Я голосую против ленты «Человек № 217» не потому, что я иначе отношусь к немцам, а я говорю о художественном методе показа этого отрицательного немца. Вы будете рассказывать, а мы будем его видеть потом все время. Он придет к нам достраивать. Мы в ближайшее время с ним расквитаемся. Он будет мягкий, как тряпочный. Те немцы, которых я видел у Ромма и Габриловича, для меня нарисованы, и реальный немец будет от них отличаться. Немцев «Симплициссимуса» — я их понимаю и люблю не больше. Это не мягкость ленты, а жестяность ее у хорошего режиссера с некоторыми ограничениями. О чем я хочу сказать?

У него этого мяса, осязания человечности мало.

Я буду голосовать против картины «В 6 часов вечера после войны», потому что я не вижу этих людей круглыми. В этой картине я понимаю и удивляюсь умению, но тому, что человек начинает петь, я не удивляюсь. Я не ощутил толчка, эти люди мне кажутся недодуманными. Я видел хорошо и по-настоящему снятую Подмосковье, работают женщины, им очень трудно, а рядом поют эстрадные певцы, и они не видят, что происходит с ними рядом. Как будто [никого] рядом не существует, и они склеены. Это горе заменено другим. Горе настоящее — сильнее. У человека нет ноги, он оставлен в армии, он сражается и думает, что женщины от него откажутся. Это неудачно.

Я прочитал одну книгу, в которой сказано: утешайтесь тем, что у вас есть дети, если не можете родить, то утешайтесь славой. Я не хочу, чтобы меня утешали тем, что у меня нет ран. Война, которую народ выносит, гораздо больше и серьезнее, чем то, что здесь показали. Хотя это очень профессиональная работа, но мне она кажется душной. Все здесь нарисовано — и Москва, и салют, поэтому я буду голосовать против этой картины.

Я буду голосовать против сценаристов. Я понимаю, в каком положении был Роом, когда он получил пьесу Леонова. Все написано на одну и ту же тему — репрессированные возвращаются на родину. Самая удачная эта пьеса. Один из замечательных моментов — «добро пожаловать», но люди говорят не по-настоящему. В сценарии больше перипетий и торможений, чем человечности. Но что делать, когда пьеса должна продолжаться. Роом, которого я поздравляю с тем, что он вернулся в кинематографию, с трудом выручил неполноценную пьесу.

Теперь — за кого я буду голосовать.

За актера Гарина. (*Аплодисменты.*)

И вот Соловьев Леонид, человек с недостатками, несколько лубочный писатель, но человек по-настоящему лубочный.

Когда возьмете книгу «Битва русских с кабардинцами» или «Прекрасную магометанку, умирающую на груди своего возлюбленного», выдержавшую 60 изданий, она начинается с прекрасного описания, как пластуны сражаются с кубанцами. Эта книга с настоящими человеческими чувствами. Лев Николаевич Толстой возил с собой в карете книгу, выдержавшую 100 изданий, стараясь понять, почему она выдержала 100 изданий, почему она живет. И вот этой народности, сказочности

у Соловьева нет. Это настоящий писатель, но еще себя не нашедший. У него это есть, а у Габриловича нет. У Эйзенштейна никогда не было. У него есть язык — язык как способ строить человека. Вот когда я услыхал, как Гарин говорит, что в пустыне они жили под пирамидами, я поверил в трагедию этого человека. Иногда он мне говорил, что лучше спрашивать, чем отвечать, так я внутренне думал, что надо сделать, чтобы спрашивать. Я почувствовал движение совести, и тут сценарий неверно написан. Повесть была взята правильно, но надо было сделать сценарий, потому что, когда вышел настоящий актер, мы поверили. Причем в первый раз Гарин показал положительного героя, и оказалось, что он у нас пропадал, всю жизнь ему надо было положительных героев искать. Надо было перестроить сценарий. Я не хочу, чтобы он умирал, он такой хороший, я не согласен с тем, что он умирает, и не верил в матросскую душу. Но для меня — штатского человека — он такой хороший, что зритель не будет отдавать его режиссеру и сценаристу и после того, как умер — жалко. Я помню, когда уходил со сцены Варламов, зрители в зале вздыхали. И тут, конечно, такая же история.

Произошла катастрофа — Гарин и Чирков задавили основного актера потому, что у него нет сценарного положения. У него прекрасные синие глаза, может быть, потому, что кино цветное, но, кроме того — это искусство, а он голубой. Он, может быть, хороший актер, но нельзя в такой самой сложной роли пускать его невооруженным. Но это замечательная актерская работа и замечательный второй план матрос, чего нельзя сказать про Зою Федорову. Я за Гарина голосую.

Теперь про «Ивана Грозного». Мне когда-то мой умерший друг Юрий Тынянов сказал: «Если бы мы любили тех самых женщин, которые нам нравятся». Нам нравится одно, а любим мы другое. Это правильно. Капица когда-то говорил, что надо уважать людей не тех, которые принесли яблоко, а тех, которые вырастили это яблоко. И вот у «Ивана Грозного» при всех очень легко перечисляемых недостатках есть механизм нового художественного видения.

Но прежде всего, кроме пожарных команд, на кинофабриках надо иметь людей, которые просматривали бы литературную сторону фильма, потому что невозможно, чтобы «Иван Грозный» разговаривал по-русски таким языком, который не

так отличается от нашего. Когда Басманов говорит «передаю своего единогубого сына», я знаю, что может быть единогубый брат, но не знаю единогубого сына. У Чехова одна женщина говорит: «Мой единогубый супруг» — это все-таки грамотнее. Или когда Иван Грозный произносит тронную речь, которой он готовился, и говорит: «Россия — тело отрубленное». Если отрубить палец, то про палец можно сказать, что он отрубленный, а рука обрубленная. Это очень серьезная вещь, и режиссер недооценивает слово. Когда, например, Старицкая говорит, что она что-то берет на себя — так не говорят. Текст чудаческий.

Если говорить об исторической верности, можно выдвинуть сколько угодно возражений, начиная с того, что сам Старицкий был неглупым человеком, командовал войском под Казанью, был средним генералом, и тогда мы начинаем понимать, что нельзя делать врага ничтожным. Если враг ничтожен, нет трагизма. В этой вещи есть чудачества, но есть и замечательная изобретательность, есть необычайное упорство С.М. Эйзенштейна, который стремится все более и более остро к одному и тому же — к смысловому кино. Но здесь на эту тему нужно было бы очень длинно разговаривать. Мы удивляемся американскому диалогу, но есть и другой способ диалога. Современник Чехова Неведомский и американцы говорят, что у него нет разговоров, что у него люди не замечают друг друга. В церкви есть вещи, называемые антифонами — когда начинает петь один полуход, потом другой, и получается, что у вас внутренне связанные картины. Иконы обращены к вам, картинная плоскость, лик на иконе обращен к вам, он выдерживает свое символическое положение, но [это] символ, обращенный к вам. И вот надо показать смысл этой замечательной мысли.

Плохо, что в вещи есть религиозный характер. Например, разговор у гроба — это моление о чаше, это Гефсиманский сад.

Плохо, что за Черкасовым, за Иваном Грозным есть Христос, потому что искусство не идет на прямую аналогию. Но когда я вижу в казни у Тиссэ эти движущиеся линии на разных высотах, когда я вижу это введенное в мировой кинематографии совершенно другое движение массовок, которые восходят, может быть, к греческому искусству, и способ организации, новый для европейского искусства, т.е. в этом беспорядке, когда в квартиру царицы, которая

жила не в одной комнате, приходит гонец Малюта Скуратов, сидящий к хозяйке дома спиной, а она лежит в кровати в той же шляпке, в которой была на свадьбе, — это высокое изобразительное недовершение. С. Эйзенштейн остался в пути.

Мы переживаем 25 лет существования нашего кино. Товарищи, поговорим о нашей гордости. Вы подумайте, какая нам досталась замечательная и трудная жизнь. Мы начали, и при нас окончилось немое кино. В истории искусства не было поколения, которое начало бы и окончило бы какое-нибудь искусство. Все было найдено, и пришел непоборимый звук, надо было начинать сначала. Такой могучий человек, как С.М. Эйзенштейн, не пошел в театр, а начал сначала, по-новому работать, разделяя работу постановщика и режиссера.

Я голосую за Эйзенштейна, который находится в пути и не сдался, хотя использует иногда в своем сценарии манеру французской мелодрамы. У него есть и «Риголетто», когда убивают сына Старицкой, есть и моменты из «Трех мушкетеров» и т.д.

Об операторе, режиссере и музыканте. Я за Тиссэ и Москвина. Москвин показал вещи, которых мы не видели раньше. У него такие черные тона, которые оказываются краской.

Я против музыки, хотя я в этом мало понимаю, потому что это музыка не XVI, а XIX века. Музыка XVI века — это локальный Грозный, который был принят народом, а эта коронация — совершенно другое понимание царской власти. Я идеологически не принимаю этой музыки. Я не за работу художника в этой картине потому, что, например, в реквизите она мне кажется ошибочной.

Какие бы ленты я хотел упомянуть. Мне бы хотелось упомянуть работу Папавы и работу режиссера Бабочкина. Бабочкин мне нравится как актер колючий, умный — это тип русского. Там я вижу другой пейзаж, и лента мне кажется заново снятой. Я против лент законченных, которые снимают трудности. Дело не в том, чтобы скроить картину, а в том, чтобы продолжить искусство.

Я лично считаю И.А. Пырьева сильным человеком, хорошим художником, но считаю также, что картина его не его напряжения, и она слабее его прежних картин. На этом я кончуо.

Тов. ПЫРЬЕВ И.А. Слово для реплики имеет тов. Арнштам.

Тов. АРНШТАМ Л.О. Я вынужден взять слово, чтобы разъяснить кое-что в том недоразумении, которое здесь произошло.

Прежде всего ненужно и глупо делать из меня защитника Майданека и защитника немцев.

(Ромм: Я этого не делал.)

Ты именно так сделал. Когда я говорил о доброте, я не говорил о снисхождении к немцам. Когда я делал картину «Зоя», я сделал обвинительный акт против немцев, и «Зоя» обвиняет немцев в полный голос. Я не хочу хвастаться письмами, которые я получаю, рассказывающими мне о том, как они, просмотрев картину, идут в атаку. Адрес моей картины был ясен. Кстати, в картине Зоя убивает немца и остается доброй. И в этом вся сила Зоина. Я не защищаю немцев от русских, я защищаю русских от немцев. Я не хочу, чтобы мы были равны им в какой-то мере. Этого не случится с нашим народом. Бойцы, которые проходят по немецким городам и с презрением смотрят на мирных жителей, они все-таки не отрезают им рук и не убивают детей. Мы — символ добра. Мы вышли на борьбу с добрым сердцем, поэтому мы победили. Мы боролись со злом, будучи людьми добрыми, мы боролись со злом оружием, бесстрашием, силой ненависти добрых к злым.

Ромм сказал: «Пускай немцы говорят о добре, нам говорить о добре незачем», — я думаю, что Ромм чудовищно оговорился, и эту оговорку прощаю.

Мы должны говорить о доброте, а не немцы! Мы должны говорить о человеческом сердце, а не немцы! Когда они говорят о доброте, я им не верю, а когда мы говорим — я верю. Вот почему мне особенно драгоценен такой, например, образ, как образ, сыгравший Макаровой в «Большой земле». В разгар войны Герасимов и Макарова правильно рассказали о женщине с душой кристальной чистоты, о женщине бесконечно чистой душевно, знающей цену верности человеческой. Вот об этой доброте я говорил. Неужели это не понятно?

Что касается Ромма, мне жаль, что вышел спор, мне очень нравится твоя картина, я голосую за нее, хотя голосование тайное.

Последнее замечание — художник обязан не только регистрировать, указывая пальцем: вот это зло. Он обязан помочь

разобраться, как и откуда появилось зло. Как, например, могло случиться: восьмидесятимиллионный немецкий народ превратился в народ насильников, убийц, садистов и грабителей? Борьба с фашизмом решится не только оружием, но и полным идеально-политическим разгромом фашизма, развратившего души людей не только в Германии. Вот почему я желаю Ромму, чтобы в следующей своей работе «Шестая колонна» он бы рассказал глубже о характере происхождения зла, о том, почему зло так заразило души, чем это он сделал в своей превосходной на сегодняшний день ленте «Человек № 217».

Тов. ПОТОЦКИЙ С.И. Я много лет работал в качестве кино-композитора и пережил много счастливых минут как в области творчества, так и во встречах с кинорежиссерами, кинооператорами и киносценаристами. Я хотел бы остановить внимание собравшихся на двух вопросах.

Первый — невзгоды кинокомпозитора и его надежды, а второе — новые формы киноискусства и новые формы музикальной кинокартины. <...>

Иногда бывает нужда в музыке, говорящей о том же, что на экране. Если на экране бой, нужен ли бой в музыке? Эта тавтология часто вредна, а мы почти всегда имеем бой в музыке, да еще выстрелы.

Когда я видел картину «Дни и ночи» (музыка Н.Н. Крюкова) — там, казалось бы, этот момент был подходящим. Рушатся пылающие здания, звучат выстрелы — так давайте музыку боя. А он дал нечто вроде скорбной песни о том, что происходит. И это пошло чрезвычайно на пользу этому месту кинокартины. <...>

Тов. АРДАМАТСКИЙ В.И. <...> Почти четыре года весь мир живет под знаком одной темы — русские и немцы. Дипломаты мира все это время работают вокруг этой темы. Надежды одних народов и опасения других связаны только с этой темой. Столетия после нас люди будут перелистывать наши дни, которые станут к тому времени страницами истории и будут думать только над этой темой: русские и немцы.

Историческая битва, которую сейчас мы выигрываем, историческая битва испохабленного Гитлером немецкого народа и народа русского — эта тема для советского искусства

данного периода, совершенно понятно, и является центральной темой и самой нужной и почетной для каждого художника.

Конечно, можно в этот период делать фильмы иные, делать фильмы типа «Черевички», плохо или хорошо экранизировать классические оперы. Дело это очень надежное, авторы проверены, не подведут, и можно выпускать фильмы, о которых в Америке скажут — не для Бродвея, а у нас, если сказать старым языком, — для провинции... Но для смелого, ищущего художника во время войны центральной темой разума, темой сердца могла быть только одна тема: русские и немцы.

Вся эта огромная тема состоит из многих деталей, ответвлений, подтем. Тут и столкновения философии и морали, конструкторов оружия, дипломатов, разведчиков, контрразведчиков, все это куски и черты этой темы, но в центре всего этого величайшего миросплетения стояло столкновение русского и немецкого человека. Причем среди всех столкновений один вид столкновения открывает для художника необозримые возможности для решения центральной задачи этой темы. Я имею в виду ситуацию, когда наш человек оказывается один на один безоружным перед лицом немца, а это значит, перед лицом смерти, и выходит из этого поединка бессмертным, хотя и убитым. В этом поединке он сильнее того, кто его убивает. Эту ситуацию мы видим в двух фильмах: «Зоя» и «Человек № 217». «Нашествие» я умышленно опускаю потому, что я боюсь говорить, что правда и что — неправда в показе переживаний репрессированного человека. Это для меня более далекий персонаж. Но в фильмах «Зоя» и «Человек № 217» действуют в основном мои сверстники, и поэтому я позволю себе говорить о том, сколь понятны и сколь непонятны их действия и сколько правды вложил художник в их образы.

Я хочу подчеркнуть, что буду говорить, может быть, в большей степени с позиции пропаганды, так как считаю, что в период войны искусство если не прямо должно отвечать на вопросы и требования пропаганды, то косвенно и своими специфическими средствами идти в параллель с задачами, которые решает пропаганда.

В Ленинграде, в страшное время блокады, мне пришлось побывать в семье рабочего. Люди, внимательно изучавшие историю партии, могут помнить его фамилию — Дружинин,

организатор стачек на Леснере в 1905—1912 гг. Человек этот был лично знаком с Лениным. Когда я пришел к нему в январе 1942 года вечером, у него на постели лежал человек, покрытый одеялом. Дружинин разговаривал со мной громко, я сказал, чтобы он говорил потише, чтобы не разбудить спавшего. Он сказал мне: «Это мой сын. Он не спит, он мертвый. Он умер от голода». Он сказал об этом прямо и просто, даже немного подчеркнуто. Он, видимо, угадал мое недоумение по поводу того тона, которым он говорил, и сказал: «Не думайте, что я сухарь. Когда кончится война, я буду плакать. Если я буду делать это сейчас, это будет похоже на то, что его убили немцы и тем снарядом ранили меня, а я еще кое на что нужен».

На 1-м Украинском фронте я познакомился с Героем Советского Союза тов. Пермяковым. В начале войны он проявил трусость и в результате этого попал в плен. Его допрашивала целая ватага немцев, и, когда он встал перед ними в момент пыток и избиений, он почувствовал себя сильнее их. Он не сдался, бежал, пришел в Красную Армию, сражался в ее рядах, форсировал Днепр у Киева и получил звание Героя Советского Союза.

Все это относится к чертам советского человека, к чертам нам понятным, ибо все это то, что воспитано в людях нашей страны в наше время.

С этих позиций я хочу вернуться к полемике, возникшей между Арнштамом и Ромом о добре и зле. Фильмы обоих этих режиссеров, которые вчера спорили, мне нравятся. Они сделаны мастерски во всех отношениях: и режиссерски, и операторски, и актерски. Я не профессионал кино, я говорю как зритель, и я не понимаю такой, например, терминологии: «Мне душно от Волчка». Мне от него не душно. Мне с ним хорошо. (Смех.) <...>

М.И. Ромм очень пламенно и правильно говорил вчера о необходимости воспитывать ненависть к немцам, ко всем немцам, без исключения. Он не только говорил об этом, он показал фильм на эту тему, фильм, который говорит об этом еще более пламенно, чем сам Ромм. Но не все в этом фильме, на мой взгляд, выполняет безоговорочно и точно эту функцию воспитания ненависти. Мне в фильме понравились немцы. Они Шкловскому не понравились, он сказал, что они не круглые. Мне они нравятся, их «круглоту» я дополняю своим воображением. Я узнаю Лоту, когда ее пригоняют разгребать

развалины, я узнаю ее во многих немцах. Я узнаю ее папашу Крауза, узнаю того хромоногого, который вертится около Лоты, всех узнаю, и все, кто знаком с общими чертами немцев гитлеровской Германии, узнают их в этих собирательных образах.

Но когда я читал сценарий и смотрел картину, у меня было недовольство образами советских людей в фильме «Человек № 217».

Ромм говорит об оправдании злости, но почему у него такие добрые наши люди? Почему они такие добрые, я бы сказал даже — глуповато-добрьи?

Сергей Иванович — у него есть своя формула отношения к немцам: «Их задача — нас убивать, наша задача — выжить». Правильная эта формулировка. <...> Линия Сергея Ивановича гораздо интереснее могла быть развернута, если бы Сергей Иванович не был нарочито посажен на амплуа дворника. Надо сказать, что немцы не такие дураки, чтобы крупного ученого, попавшего в их руки, сажать дворником. <...> Сергей Иванович в фильме пассивен до крайности. Он пишет научную работу, его бьют, он опять пишет научную работу, и его опять бьют. В сценарии была реплика, что он хочет кончить научную работу, чтобы отправить ее на Родину. Это очень важная реплика, оправдывавшая в известной мере его пассивное упрямство. Фразы этой в фильме нет, и это — белое пятно. В конце концов его убивают.

Мне кажется, что тут была предъявлена нашим решениям ложная задача. Вот, мол, вам образ интеллигента с присущими его прослойке качествами, но образ нового советского интеллигента выпал из фильма.

Таня. Таня — дочь столяра, в фильме это подчеркнуто. Она, так сказать, рабочая девушка, и вот она тоже находится в рабстве, и у нее оказывается своя теория своеобразного примирения с обстановкой. Она говорит: «Я решила, что они животные, звери. Я его мою и думаю: он козел» и т.д. И она даже дает эту теорию как рецепт своей подруге. Мне кажется это тем более неправильным, так как в решении образа Тани есть даже логическая предпосылка ее поведения, идущая от воспитания. Она в карцере вспоминает разговор с отцом, и там речь идет о том, что «зайчику тоже больно, мухе тоже больно». Это не очень верная линия доброты, которую как раз ругал сам Ромм вчера. Татьяну бьют — и отсюда рождается сопротивление, злость. Ее бьют, убивают Сергея Ивановича — и тогда она идет убивать немца.

Мне кажется, что эта линия является типичной и правильной. Не в любви к зайчикам и мухам соль советского воспитания поколения Тани. М.И. Ромм вместе с Габриловичем могут сказать, что мы уходили от шаблона, шли по более сложному пути решения психологического образа человека, попавшего в такую страшную обстановку. Позволю себе напомнить фразу из воспоминаний Клары Цеткин об Ильиче, который сказал, что психологические сложности, уводящие от типичного, так же вредны, как элементарщина. <...>

В связи с этим, мне кажется, Арнштаму было значительно труднее уйти от штампа. Но секрет был в том, поймет или не поймет художник, взявшийся за эту тему, типичное в героическом случае Зои. Очень умный английский корреспондент в Москве — Паркер — в «Таймсе», после появления статьи Лидова в «Правде» о Тане, писал: «В газетах напечатано сообщение о некой Тане... Это выше понимания». То, что Паркеру непонятно, то абсолютно понятно нам, ибо нам понятен Сталинград и Одер. Это понятно и Арнштаму, и он решает задачу очень сложным путем. Он делит картину как бы на две части. Он показывает Зою и ее трагедию отдельно — и отдельно показывает мир, из которого она вышла и в котором жила. Этот мир он раскрывает прелестно. Я переживал каждый кадр, который видел в фильме. Это то, что наполняло наши сердца волнением на протяжении последнего десятилетия. И когда этот мир прошел перед нами и мы снова вернулись в деревню Петрищево, то все стало ясно и понятно. Тут нужно было быть очень точным, чтобы не сфальшивить и не упростить.

Мне кажется, что Водяницкая, молодая актриса, выполнила чрезвычайно трудную задачу. Ей надо было начать картину, затем как бы выпасть из нее и, наконец, снова включиться и сделать так, чтобы зритель при этом не заметил никакого органического разрыва. И она справилась с этим блестяще. Вот почему, при голосовании лучшей картины из тех, которые сделаны на самую для меня нужную и трепетную тему современности «русские и немцы», я предпочтение отдаю фильму «Зоя» перед фильмом «Человек № 217», который мне тем не менее понравился.

Тов. ЛУКОВСКИЙ И.В. (писатель). Я намерен поспорить с В. Б. Шкловским, с его оценкой трех фильмов — «Человек № 217», «В шесть часов вечера после войны» и «Иван Грозный». Мы все давно знаем Шкловского и знаем его удивитель-

ную и редкую способность очень сложно и иррационально выражать простые и иногда рациональные мысли.

Тов. Шкловский вчера говорил в тоне осуждения о фильмах Ромма и Пырьева, которые, по его мнению, (фильмы) не находятся в пути и пришли к цели, а эту цель тов. Шкловский считает неверной. Он призывал нас к высокой оценке работы С. Эйзенштейна, главным образом аргументируя тем, что Эйзенштейн находится в пути, в состоянии постоянных творческих исканий.

Если Шкловский говорил, что он будет голосовать против фильмов «Человек № 217» и «В шесть часов вечера после войны» и попытался свое осуждение этих фильмов подкрепить рядом туманных доводов, если он говорил, что будет голосовать за фильм «Иван Грозный», то мое намерение, подкрепив своими доводами, голосовать за фильмы Пырьева и Ромма и выступить здесь против некоторых принципов постановки «Ивана Грозного».

С моей точки зрения, фильм «Человек № 217» — с оценкой его я не могу согласиться с предыдущим оратором тов. Ардаматским, и попробую это аргументировать. Фильм Ромма представляет собой весьма значительное, если не самое значительное, явление сезона 1944 года.

Прежде всего о сценарии Габриловича и Ромма. Сценарий этот, из всех сценариев прошлого года, представляется мне наиболее профессиональным произведением. В сценарии есть точно выбранные и ярко обрисованные человеческие характеры. Несомненно, что в сценарии есть точный и оригинальный диалог, написанный незаурядным языком. Главным образом, успех фильма «Человек № 217» обязан его добротной основе, вполне профессиональному и сюжетно интересно построенному сценарию. Я думаю, что и все другие компоненты фильма — музыка Арама Хачатуриана, игра всех актеров, начиная с игры актрисы Кузьминой и кончая игрой актера Грайфа, создавшего очень интересный образ молчаливого Курта, работа оператора Волчка и работа звукооператоров — все художественные слагаемые фильма Ромма находятся на весьма высоком качественном уровне.

Вчера был странный спор о «доброте». Я думаю, что спор этот — недоразумение, тем более что он произошел у Арнштама с Роммом. Ведь в фильмах как одного, так и другого есть доброта и жестокость, любовь и ненависть, понимая доброту и любовь как наш советский гуманизм.

Я думаю, что фильм Ромма глубоко человечен. И в то же время фильм этот предельно жесток к нашим врагам. Ведь дело не только в том, чтобы всеми силами утверждать человеческое, но и низвергая нечеловеческое, мы тем самым всегда утверждаем человека. Эта задача блестяще выполнена в фильме Ромма.

Теперь о фильме «Иван Грозный». Здесь я нахожусь в затруднении. Я выступил в прессе, но после редакционной хирургии, весьма волшебной, я вдруг, неожиданно для себя прочитал свою статью как сплошную апологию этого фильма. Апологии я не писал.

Отдавая искреннюю дань живописно-изобразительной стороне этого фильма, я должен выразить мысль, быть может — весьма дискуссионную, что основные творческие принципы этого произведения Эйзенштейна представляются мне глубоко неверными. Мне думается, что Эйзенштейн, которого мы привыкли в немом и позднее в звуковом кино ценить как левого мастера нашего искусства, находясь в пути в состоянии искания, совершил, быть может незаметно для себя, такой переход, что стал самым правым мастером нашей кинематографии. Все, что было самым ценным для нас в творчестве Эйзенштейна, во многих его фильмах («Октябрь», «Генеральная линия» и другие), все что было всегда ново и пленительно для нас, и мы все это знаем — искусство киномонтажа, принцип использования жизненного типажа — все это в большой мере исчезло в предыдущем фильме Эйзенштейна «Александр Невский», и всех этих оригинальных признаков творческого почерка Эйзенштейна теперь в фильме «Иван Грозный» мы совершенно не находим. Их нет. Так, с левого крыла нашего искусства Эйзенштейн сделал всего, казалось бы, один шаг — и оказался на крыле правом. Вообразите себе кинорежиссера Гардина с приумноженной во много раз культурной эрудицией, профессиональным мастерством и... вы получите сегодняшнего Эйзенштейна, ибо глубочайших, принципиальных различий между историческими постановками Гардина и «Иваном Грозным» нет. Когда «Иван Грозный» снаряжает за шахматной доской своего посла к королеве Елизавете, в этом эпизоде, с изобразительно-живописной стороны построенном, как и весь фильм, очень интересно, мне кажется, есть формальный ключ всего фильма. Грозный переставляет шахматные фигуры. Весь фильм представляется мне большой шахматной доской, на которой разыгрывается точными, а иногда

и далеко не точными ходами, грандиозная шахматная партия, бесстрастная и холодная.

В самом деле, разве княгиня Ефросинья Старицкая — это не только мертвенная, трагическая маска? Ведь это не человеческий характер и не актерское раскрытие. Да, это маска на искусно выточенной шахматной костяной фигуре. Жест, когда она ставит кубок с отравой, — что это? Это, в сущности, шах королю — не больше.

Вероятно, поэтому самые бурные сцены, самые страшные сцены в «Иване Грозном» и не волнуют многих зрителей, потому что это искусство шахматное, математическое, искусство холодное.

Мне думается, что и в живописно-изобразительной стороне своего фильма Эйзенштейн допустил некоторые крупные ошибки, появление которых мне лично до сих пор кажется совершенно непонятным. Мне кажутся непонятными, бесполезно придуманные каменные плиты дворца — такие, которых никогда не было на Москве XVI века.

Если кто-нибудь помнит немой фильм в семи сериях «Женщина с миллиардами» — он шел на экранах в 24—25-х годах, то там вот в середине этого фильма действие происходило в волшебной, фантастической стране Офир, находящейся где-то в сердце неисследованной Африки. Там были такие же каменные громадные залы, лестницы, стены и полы циклопической кладки, храмы с каменными орнаментами, которые, в сущности, как и в фильме Эйзенштейна, должны быть по законам материальной культуры орнаментами нынешних украшений здания, а не внутренней бытовой его отделкой.

Все это мне представляется весьма странным, так как в подлинной материальной культуре московской Руси XVI века гораздо больше красоты, монументальности и тепла, чем в этих фантастических каменных палатах, которые могут быть с успехом перенесены в XV век, в замок любой из стран Западной Европы.

Теперь о фильме Пырьева И.А. «В 6 часов вечера после войны». Вот уж если о ком говорить, кто постоянно находится «в пути», так это, конечно, как режиссер, как мастер, Иван Пырьев.

В самом деле, каждый его фильм является продолжением избранного им пути и в то же время является принципиально новым явлением в его творческом движении вперед. Несом-

ненно, что фильм Пырьева — это новый жанр. Назвать ли его музыкально-поэтическим фильмом, как он назван в титре, или назвать его как-либо иначе, но это новое явление в нашей кинематографии. Это фильм, где поют и говорят стихами, фильм, в котором есть глубокая лирика, есть и элементы настоящей драмы, фильм в основе своей музыкальный. Он необычен, оригинален, принципиально отличен от всех фильмов, которых в прошлом году вышло не так много, но почти все разные.

Я буду голосовать за фильм Пырьева потому, что это явление новое и народное.

Здесь Шкловский говорил, что в разных измерениях в фильме Пырьева существуют женщины, которые строят противотанковые рвы, и чересчур чистые и щеголеватые, по его мнению, командиры. Мне думается, что фильм Пырьева и критика Шкловского также находятся в разных измерениях понимания нашей эстетики. Есть измерение народное, жизнестворческое, и есть измерение — снобистского восприятия, отвлеченного созерцательства. Кто в таком измерении существует, и почему Шкловский не соприкасается с Пырьевым, предлагаю решить аудитории. <...>

Тов. САВЧЕНКО И.А. <...> Есть хорошая русская пословица: «На вкус и на цвет товарищей нет». Что касается цвета, то после экземпляра «Иван Никулин — русский матрос», который был здесь на экране, у меня долго не будет товарищей. (Смех.)

Но дело не в этом, я думаю, что более интересная часть этой пословицы — это «о вкусе». Вкусы у нас разные, работаем мы по-разному, и давайте условимся — не будем делать вида, что мы страшно объективные

Я очень люблю Эйзенштейна, не меньше, чем Шкловского, но убейте меня, чтобы я делал так, как он. Здесь вопрос не уровня мастерства, а вопрос принципа. Разница между «Иваном Грозным» и «Богданом Хмельницким» допустима не в том, что нам здесь приходится верить Шкловскому, что это сделано исходя из русской жизни, а то — из чего-то другого, а в разном отношении к материализму, и, я бы сказал, к своим задачам. Разные задачи у этих двух лент, потому что у них совершенно разное отношение к зрителю. Мне хотелось бы вспомнить на этой дискуссии то, что было и что я считаю для себя абсолютно непреложным и святым,

это то, о чем мы часто забываем, — я хочу вспомнить о зрителе.

Я работаю в искусстве больше 20 лет, работал в «Живой газете», потом в ТРАМе. В то далекое время мы говорили, что мы не артисты, а пропагандисты, работающие средствами искусства. Искусство далеко не аполитично, лозунг этот наивен, он устарел. Слово «артист» стало очень хорошим и почетным словом, но именно потому, что наше искусство служит нашей Родине, мы никогда не должны забывать, что сказали Ленин и Сталин о нашем искусстве. Это на стенах нашего Дома, и это у нас в сердцах. Они подняли наше искусство, потому что нас любят миллионы зрителей, и, когда мы разговариваем о специфике кино, надо в первую очередь говорить о его главном признаке — о массовости. Это основное в нашем искусстве.

Я не верю, что могут быть законы в кино, но что законно в кинолентах для немногих... Хорошо, что Шкловский знает, что в «Иване Грозном» композиция из древних русских икон, а если зритель этого не знает, — что ему делать? (Смех.)

Я, как и все, преклоняюсь перед высотами изобретательности искусства, которое есть в «Иване Грозном». Я преклоняюсь, подписываюсь и кланяюсь Эйзенштейну за то, что он взял фигуру «Грозного», оболганный буржуазной историей, и показал его таким, каким он был на самом деле.

(С места: Если он показал его таким, каким он был на самом деле, значит, хорошо. Но трудно доказать, каким он был на самом деле.)

Я сужу о ленте по основным признакам. Основными признаками считаю массовость кино и его доходчивость.

Вы знаете об одном изумительном человеке, вы не пугайтесь, я не буду приводить примеров из истории, этот человек, слава богу, жив, и мы часто его видим среди нас. Однажды он мне сказал: «Игорь, какие счастливые художники — они возьмут и напишут какую-нибудь картину, повесят ее на стенку и отойдут, — придут люди, снимут шапки, снимут галоши, молча на цыпочках подойдут к произведению художника, посмотрят и молча уйдут, а у нас: придут, и га-га, начинается. (Хлопает в ладоши.) (Смех.) Я ценю в нашем искусстве это самое (хлопает в ладоши). Я ценю реакцию зала — шумную, трогательную и требовательную.

Я утверждаю, что в «Иване Грозном» есть большая ошибка по этой линии. Глубокая ошибка, что улыбается в гробу Анастасия.

тасия, почему это не вырезали? Я слышал, что в том месте, где по наущению Старицкой врывается толпа, чтобы убить Грозного, в зале аплодируют. Естественно, раз идут убивать царя, значит, надо аплодировать. Лента сделана без адреса. В сценарии этого, кстати сказать, не было. Там была экспозиция феодализма. Да, если это было до Грозного, то Грозный — это верная фигура.

(С места: Аплодировал Жаров.)

Ничего подобного, неправда, я его спрашивал. Этого не было. Серьезная и великая идея, которую мы взяли и вложили в произведение, должна быть ясна, доходчива.

Это первое и обязательное условие. И поэтому я, при всей своей любви и уважении в Эйзенштейну С.М., против «Ивана Грозного», я за «Человека № 217» и я за «В 6 часов после войны». Почему? С адресом сделанные ленты и понятные всем. Это массовое искусство, это кино, это массовое кино, а не кимерное.

Нельзя брать и делать ссылки. А мне скажут: «А «Сердца четырех»? Тогда это и есть самая главная лента?» Нет, она не главная лента, потому что мы — пропагандисты, работающие средствами искусства, — пропагандируем. Если вещь безыдейна — это точно так же настоящее произведение искусства.

Я думаю, что мы должны требовать две вещи в первую очередь от наших произведений: чтобы это была правда и чтобы это было интересно. Обязательно интересно, потому что если у нас не умеет автор сделать сценарий, чтобы это было интересно, тогда он говорит: это повесть, это не обыкновенный сценарий — это повесть, это киноблокнот, или очерк, или записная книжка.

(С места: Может быть интересная и киноповесть, и киноблокнот.)

Это не интересно.

(С места: Это ваше личное мнение.)

Я и высказываю не вашу точку зрения, а свою точку зрения.

(Голоса: Правильно). (Аплодисменты.)

Но не надо забывать о специфике кино, мы смотрим много лент и видим тенденцию, и надо ее быть жестко, несмотря на то, кто бы это ни сделал. Кино должно оставаться самым массовым и самым необходимым из искусств.

Когда Папава (почему-то мы всегда спорим с авторами) уверял нас вчера, что успех или неуспех, вообще говоря, это

сценарий и отводил нам роль исполнителей, «точек», как он сказал...

(Папава: Я так не говорил.)

Вы так говорили, прочтите стенограмму. Первое, что я обнаружил там — вы плохо знаете наше искусство, а так как вы окончили Киноакадемию, я даже не удивляюсь этому. (Смех. Аплодисменты.)

Нельзя сводить такие решающие вещи, как идеяная трактовка произведения в целом. А работа над созданием актерских образов, темп, ритм, ясность, когда вы доносите до зрителя ваши образы, верно поставленная задача перед актером и, наконец, то самое чуть-чуть так или чуть-чуть этак, из которых и выходит искусство?

Я думаю, что основной автор фильма «Свадьба» вне всяких подозрений, хотя он академии не кончал. Я думаю, что актеры, игравшие даже самые мелкие эпизоды в этой ленте, — они очень хорошие актеры, очень хорошо сыграно, даже Свердлин, и «точки» есть. И мучительно стыдно, когда смотришь эту ленту. Я не понимаю, как Марецкая, мой друг Гарин, как они приняли участие в этом страшном произшествии.

Сводить все наше искусство только к получению хорошего литературного материала, — это значит очень упрощать наши сложные и трудные вопросы и стимулировать появление «Свадьбы». Если это так просто, так снимите с полки любую замечательную вещь из нашей классики или иностранной, и вы будете иметь изумительный фильм. Однако классики стоят на полке, ожидая мастера, пока он сделает их так, как они этого заслуживают, или молча гибнут в безнадежных руках Анненского.

Эти четыре компонента, без которых немыслимо наше искусство, — это автор, режиссер, актер и зритель, но первое место — автор. Но мы не выбрасываем «точек», мы носители такие же и созидатели идейной концепции вещи, как и автор, такие же.

Сегодня я понял, что я неудачник. Я дал себе слово в этой дискуссии не трогать сценарии, даже если будет выступать Луковский. Я этого не выдержал.

Астахов упрекал меня, что в «Иване Никулине» смешены центры, и я не справился со своей задачей. Товарищ Астахов, откуда известно, что центром ленты должен быть Иван Никулин? Там написано: «Иван Никулин — русский матрос», так

счастье мое, что я не ставил «Ревизора» Гоголя, а то я обязательно бы сместил центр.

Это не мелодрама, это не лента об одном человеке, в этой ленте 25 краснофлотцев, и позвольте мне из них выбрать двух или трех и одного больше любить, а другого меньше. Это мое право. И когда Астахов разговаривает об этом, то он говорит о названии, почему не названо «Двадцать пять»? Но тогда Астахов был бы безработным. Ему не о чем было бы говорить. Я этого не сделал. Он был командиром. Командир распоряжается и посыпает людей выполнять приказ, а он сам исполняет. Или поступает так в крайних случаях, как сделал это Иван Никулин. Он мастер, взял на себя эти обязанности и нес их. И я вскрыл ситуацию в любимом образе — Захаре Фомичеве.

Л. Соловьев написал хорошую повесть «Иван Никулин — русский матрос». Не дополнив ни одного слова, я мог сделать сентиментальнейший роман между душой матросов и девушкой — и это была бы не картина.

Я не сделал этого. Я мог бы, не дописав ни одного слова, сделать всю фабулу Зои Космодемьянской. Я этого не сделал.

Я мог бы взять и сделать таких трепачей и братишек, что не только Файнциммеру, Хейфицу и Зархи, но и Всеволоду Вишневскому не снилось бы. И все-таки я этого не сделал. Я выбросил и Жукова, и Селезнева, и всю Марусю. Я оставил только то основное, что, я считаю, является главной идеей вещи.

Я бываю очень часто глубоко оскорбленным, и у меня сжимаются кулаки, когда из-за неуважения к народу, или из-за незнания народа, или от малого мастерства, или от других сложных причин, образы людей из народа в фильме выходят бледными, неинтересными, штампованными или, что еще хуже, оболганными. Например, в одном из эпизодов фильма, который мы смотрели, офицер подходит к рабочему, там среди них есть лодыри, и говорит: «Почему ты не работаешь?» «У меня, — говорит, — горло болит». Он говорит: «Ну-ка, иди сюда». Рабочий подходит: «Скажи — Ааа...» Рабочий открывает рот и говорит «Ааа...», и тот стреляет ему в рот из пистолета. Это — русский? Это типичный немец.

А не цитировалась ли в фильме «Вперед, Балтика» в устах русского солдата идея Бисмарка? Мы эти слова выбросили, но это грубая ошибка — это сразу выкидывают. А вот сколько есть таких ошибок, когда, для того чтобы взять и сохра-

нить т.н. национальный колорит, берут и нашим людям приписывают суеверие, обычаи дедов и бабушек, давным-давно забытые? Они еще существуют где-нибудь очень глубоко, может быть, там, в далеких, оторванных от железной дороги деревнях, и еще среди нашей художественной интелигенции.

В самом деле, очень весело, оригинально и интересно не сдавать ленту 13-го числа: я-де суеверный, или кошка дорогу перебежала. Многие наши товарищи этим щеголяют. Но этого нет у народа.

Кстати сказать, я Ромму только один упрек могу сделать по его ленте. Это то, что у него Клава разговаривает очень нехорошим языком. У Тани — лучше. У Клавы вульгарный язык, не свойственный нашей молодежи. У нас этим языком разговаривают дамочки, когда они хотят сделать вид, что они очень острые. А у Тани этого языка нет.

Еще хуже, когда делают комплименты нашему народу. Этого тоже не надо делать. Это очень обидно. Он и так хорош и в реверансах не нуждается. У нас делают так: сначала гопанем гопака, а потом читаем «Онегина».

Мне очень нравится лента «Быковцы» в работе Бабочкина. Я голосую за эту ленту именно потому, что он настолько знает народ и настолько любит его, что он не боится, чтобы Выборнов не мог понять скрипичного концерта.

Но основное, что он делает, — это истинный, самый настоящий, новый советский человек. Мне очень нравится этот образ и то, как он сделан в литературе и как он выполнен. Я за этот образ поднимаю обе руки.

У меня была очень трудная задача в «Иване Никулине». Дело в том, что эту историю о 25 черноморцах все очень здорово знают. Есть много плакатов и книг, написанных на эту тему. Мне выпала честь сделать фильм. Я могу похвальтаться, когда я показывал эту ленту во флоте и увидели конец фильма, когда идут катера после смерти матросов с их именами, то нарком флота сказал: «У нас есть такие суда?» Я говорю: «Нет, я выдумал». И тогда и нарком велел это сделать.

Здесь была масса оснований взять и начать их делать сразу из бронзы. Ведь, в самом деле, есть образ Фомичева, это — будущий катер, то какой у него образ, какие глаза должны быть, сколько фунтов он весил при рождении? Мы его сделали самым обычным, обычным человеком. Мы делали

его таким, чтобы зритель узнал себя, чтобы он не был недосягаем.

Наш народ вышел из этой войны победителем не потому, что когда в школе учился, то получал всегда пять с плюсом. Я хочу сказать, что я против ленты «Зоя», она слишком уже связана, она слишком Жанна д'Арк. Где же дотянуться обычновенной девочке из VIII класса, когда она смотрит и думает: «А ведь у меня двойки были, не буду я такой». Это глубоко неверно.

(С места: Искусство.)

Искусство — это правда!

Мне кажется, что лента «Зоя» — лента хорошая, особенно в частях истории нашей страны. Конечно, очень волнующе смотреть и стратостат, и смонтировано очень хорошо и великолепно, если даже она была такая. Я знаком с девушкой, которая вместе с Зоей была на фронте, шла с Зоей через линию фронта. Она была в этом же отряде и осталась жива, жива и теперь. И я спрашивал ее: «Вы никогда в жизни двойки не получали?» Она говорит: «Ой, получала!»

Мне кажется, это не мужское искусство, это не искусство беспощадной правды, а мы имеем право ее говорить и обязаны ее говорить.

Конечно, мне хотелось бы взять и поспорить с Арнштамом, потому что он обозвал Гарина добрым. Гарин не добрый. Он убивает немца винтовкой и гранатой только потому, что они у него есть под руками. Если бы был нож, он бы зарезал или задушил бы руками. Он не добрый, а он штатский. У него в военном билете написано то же самое, что у нас с вами: «Годен, не обучен». И приятно нам, что у него выходит что-то на войне. А тем, кто обучен, приятно, потому что они ведь тоже были не обучены. И когда я делал ленту, я думал, что военные будут любить в Гарине свою молодость, а мы будем надеяться, что, может быть, из нас, если к этому придет время и необходимость, сможет выйти в какой-то мере толк.

Доброта — это, конечно, оговорка. Правильней говорить — справедливость.

Кстати, Шкловскому Виктору Борисовичу: это не литературная, а кинематографическая редакция — весь образ Гарина в целом.

Мне очень жалко, что у меня не хватило времени. Я путано говорил.

Что мне хочется основное сказать и попросить товарищей и самому себе сказать, о чем нужно, думать с моей точки зрения. Многие из нас забыли о зрителе, мы забыли то, за что нас подняли, а оправдать это надо обязательно и во что бы то ни стало.

Тов. ЛЕОНИДОВ О.Л. <...> Послушав тт. Арнштама и Папаву, можно подумать, что до Великой Отечественной войны у нас не было никаких грандиозных событий и перед кинодраматургами не стояла проблема — как вместить эти события в сценарий одного фильма. Такая проблема стояла при обращении к тематике и Октябрьской революции, и гражданской войны, и социального строительства. Эту тематику, этот материал не менее трудно вместить в рамки «вульгарного сюжета», чем тематику и материал Отечественной войны. Но мы знаем целый ряд сценариев и фильмов, авторы которых успешно справились с этой задачей не в повествовательном и бессюжетном, а именно в сюжетном плане. Это вовсе не значит, что «вульгарный сюжет» — единственное решение вопроса... В разных сценариях проблема показа больших социальных событий решается по-разному, каждое решение имеет свое право на существование, но при одном непременном условии — чтобы это было решение драматургическое. Если уж отказываться от того, что тт. Арнштам и Папава называют «вульгарным сюжетом», то в ином — бессюжетном или очерковом — плане тоже надо работать с полным драматургическим мастерством. <...>

Когда 20 лет назад я пришел в «Межрабпом-Русь», мои учителя — Натан Зархи и Я.А. Протазанов — говорили: «Сценарий надо писать так, чтобы, когда по нему будет поставлен фильм, зритель, который был в кинотеатре один, мог бы, придя домой, рассказать жене, что он видел на экране. Если он не сможет рассказать, жена не поверит, что он был в кинематографе».

И вот когда я пытаюсь рассказать о «Родных полях», мне приходится оперировать общими словами: «Сценарий поэтичный, правдиво рисующий современную колхозную деревню. Как всколыхнувшееся море живет она в дни Великой Отечественной войны. Тут и борьба противоречивых интересов, и чудесные образы и т.д.». Рассказать же связно содержание этого фильма с начала до конца я не в состоянии. И не потому, что сценарий написан плохим драматургом. Нет, тов. Папаву я

считаю человеком талантливым, одаренным. Но на его работе сказалась общая наша беда: мы утратили культуру сценария, мы не доводим до конца развитие эпизода, не строим его так, чтобы он имел свое место и значение во всей цепи событий, независимо от того, «вульгарная» ли это или какая-нибудь другая драматургия. <...>

Одним из удачных сценариев 1944 года я считаю сценарий Недоброво «Жила-была девочка». К сожалению, об этом фильме еще не было сказано ни слова. Прежде всего очень радостно отметить настоящую творческую удачу кинодраматурга В. Недоброво, который давно уже работает в кинематографии (не меньше 20 лет), и это его первый полноценный сценарий. Главная его ценность — отраженный показ Ленинградской блокады через глубокое проникновение в мир детской психологии; удались автору образы девочек — Настеньки и Кати. Но и у этого хорошего сценария есть недостаток, присущий большинству наших сценариев, — некоторая вялость, однотонность...

Наиболее профессиональными, лучшими сценариями 1944 года я считаю «Зою» Л. Арнштама и Б. Чирского и «Человек № 217» Е. Габриловича и М. Ромма. Об этих фильмах уже достаточно говорилось. Тов. Ардаматский, пытаясь обосновать недостатки сценария Габриловича и Ромма, процитировал письмо одной девушки, которая была в фашистском рабстве, а потом слышала радиомонтаж «Человек № 217». Я боялся, что эта девушка скажет: «То, что вы написали, — это неправда, на немецкой каторге все иначе». Не так просто было Габриловичу и Ромму, по одним только человеческим документам, не зная и не видя всего этого, создать настолько правдивую обстановку каторги, настолько правдивые образы, что советская девушка, которая сама была там, плакала, слушая радиомонтаж. Это высшая похвала авторам сценария, которые сумели интуитивно почувствовать и передать эту правду жизни.

Тов. МДИВАНИ Г.Д. <...> Самое отрадное в нашей кинематографии то, что получились разные картины по тематике, по направлению, по режиссуре, по постановке и сценариям. Эти картины непохожи друг на друга, картины, вышедшие в свет в 1944 году. Это говорит о том, что советская кинематография может быть в будущем очень разнообразной и по стилю, и по жанру. Это самое отрадное явление.

Я не согласен с моим близким другом В. Шкловским во вчерашней оценке картины «В шесть часов вечера после войны». Это своеобразная вещь, новая в кинематографии — это кинооперетта, это жанр, который имеет право на существование, это жанр очень трудный, и не всем он удается. Картина, несмотря на легкость передачи заданий, замысла, невероятно нужная и полезная. <...>

В наших фильмах у наших людей очень маленький, ограниченный мир. Это неправда. Разве мир советского бойца, который сейчас шагает по Европе и несет победы, очень маленький? А в наших фильмах он выглядит даже не человеком, а человечком. Вот что страшно в нашей кинематографии. Давайте гордиться нашими людьми и поднимать их над Жанной д'Арк. Это «маленькие» люди, которые гуляют с нами, встречаются нам на каждом шагу, а мы их только тогда замечаем, когда их грудь усеяна орденами и звездами героев.

Тов. ЮТКЕВИЧ С.И. <...> Стендаль, когда начинал «Красное и черное», долго мучился, прежде чем нашел газетную заметку, т.е. сюжет, который позволил ему развернуть на своей основе философию и взгляды на мир.

Мы же начинаем часто, не имея жизненного факта, волнующего самого по себе и заложенного в драматургической основе, и из-за этого путаемся потом сильно.

Я вижу большой силы режиссера Пырьева. Я поздно видел картину «В 6 часов вечера после войны», но до этого я читал панегирики, я слышал страшную ругань. Большинство моих товарищей резко ругали эту картину. Когда я посмотрел картину, я не нашел места ни для панегириков, ни для огульной ругани, ругани во что бы то ни стало. Я нашел трудное положение Пырьева и особо трудное прежде всего в драматургии.

Я должен говорить о Гусеве, который подвел в данном случае Пырьева, и вот почему. Сделал это он не по собственной вине, а по собственной беде, свойственной всем нам. Что получается с гусевской вещью «Москвичка»? Пьеса эта не удержалась, потому что каждый художник должен знать, каким он обладает голосом. Если в опере тенор не позволит себе петь басом, то в драматургии драматург этим занимается. У Гусева замечательный, я бы сказал, домашний голос по интонации, по чувству, по тембру, — диккенсовский голос. Ему удается

передача чувств близких и родных нам и в то же время общественных. Но его интонации нельзя сравнивать с интонацией Маяковского. Когда Охлопков потянул Гусева в «Сыновьях трех рек», где нужен стих Маяковского, потому что там задумана большая площадь, большая «Мистерия Буфф», а рассказывает ее Гусев комнатным голосом, то и режиссерские приемы начинают висеть в воздухе.

То же самое и в картине «В 6 часов вечера после войны», где Гусеву несвойственно рассказывать трагедию или драму, которая во второй половине вещи существует и которая более интересна в первых четырех частях, которые мне не нравятся. А когда начинаются человеческие чувства, чувства человеческой драмы, столкновение человека с трагедией войны, то это меньше написано у Гусева, это снято у Пырьева, потому что лучшие куски — это фронт, это куски, где есть большое человеческое чувство и большая драма, которая рассказана не тем языком. Здесь должен был быть не тот поэт. Гусев взялся не за свое дело. В «Свинярке и пастух», которую я считаю лучшей картиной, голос у Гусева оказался лучше. Он поэт счастья, он больше этого почерка писатель — и этот писатель в «В 6 часов вечера после войны» и в «Сыновьях трех рек» вступил не на свою дорогу и запел не своим голосом, он вступил в дуэль с режиссером, и эта дуэль не в пользу режиссера и не в пользу зрителя.

Такие примеры можно найти в каждой картине. Я не знаю ни одной картины, которую я видел бы и которая меня с этой точки зрения удовлетворила бы. Мы не умеем дифференцировать труд автора от труда режиссера и спутываем все в одно.

Я заканчиваю вот на чем. Я буду голосовать в числе трех картин за картину «Человек № 217», потому что я считаю ее одной из лучших наших картин, хотя и там сценарий представляется, с моей точки зрения, наиболее уязвимым местом.

Я понял Арнштама, когда он говорил об убийстве, не с той позиции, как это понял Ромм. И это правильно, что драматургический ход приводит девушку к убийству. Нужно убивать, но нужно убивать интереснее и изобретательнее, потому что много там придумано. Есть гораздо более интересные и сложные куски в этой картине, чем этот кусок. Если говорить о ее драматургическом построении, то нужно сказать, что в «Человек № 217» сценарий хуже, чем в «Мечте». Это тоже картина Ромма, где есть незабываемая победа. Я жалею, что нет этой кар-

тины на конкурсе, потому что свой голос за лучшего актера я отдал бы Раневской — это замечательно написанный и стройный образ.

Когда Шкловский упрекал картину «Человек № 217» в «жестяности», он был неправ, потому что в этой картине самая высокая работа всех компонентов, о которых можно говорить в фильме, кроме «жестяности» в самом сценарии, который оставляет чувство неудовлетворенности. Это великолепная картина, и вот почему. Существует ли такая проблема, которая волновала бы меня как режиссера, проблема всех средств воздействия, монтаж кадров, тональность, так называемая актерская кинематография? У нас существовало такое понятие, что если мы строим картину на человеке, на актерской игре, то все остальное — цацки, ляльки, весь кинематографический соус не нужен. В аргументации мы опирались на Чаплина. Сейчас так делает Бабочкин, у которого все компоненты картины нужны. Мне не нравится Сигаев, не нравится, как смонтировано, не нравится, как играют. Настало время, когда эта практика стала снова нужна. Можно ли упрекнуть картины «Человек № 217» и «Мечта» — для меня эти картины нераздельны, — что эти картины бесчеловечны, что режиссер действует с актерами как с марионетками и т.д.? Это очень человечная вещь, это использование арсенала человеческих средств.

Для меня лучшим оператором этого года является Волчек. Я не принимаю упрека, что это зализано и это не нравится. Это неверно. Я считаю это великолепным по всей монтажной фразе. Страдания Кузьминой стоят на величайшем классе их понимания. Разве плохо, если кадры отточены, если они эмоциональны по свету, если все продумано от начала до конца. Работа Волчка великолепна, она неотделима от творческого почерка Ромма. Это единство видения мастеров, а не приемы композиции того или иного оператора или режиссера. И вот это мне нравится, я считаю это прогрессивным явлением вообще и в советской, и в мировой кинематографии, потому что в этой картине — «Человек № 217» — мне очень нравится, как играет Кузьмина.

Я считаю, что это лучшая роль в этом году. И эта трибуна создана для того, чтобы мы откровенно с нее говорили, за кого мы будем голосовать. Мне очень нравятся два образа, и оба образа женские, оба они созданы кинематографическими актрисами, которые на моих и на ваших глазах прошли актерский

путь, — Тамарой Макаровой и Еленой Кузьминой. Мне кажется, Макарова и Кузьмина — лучшие актрисы, и если бы было два первых места, я бы оба дал этим двум актрисам. Они прошли путь, который не прошли остальные актрисы, они были хорошими актрисами, особенно Леля Кузьмина, немого кинематографа. Кто видел «Новый Вавилон», его можно посмотреть, как сыграла там свою роль Кузьмина. Затем Кузьминой пришлось заговорить, мы помним, это был трудный процесс, помним лепет ее в «Окраине», в «Тринадцати» и т.д. И, наконец, сегодня она говорит, она думает, она чувствует, она выражает то острое, строгое и своеобразное, что не всегда удается и лучшим актерам мировой кинематографии. Каждая хорошенская мордашка, каждая хорошенская девушка в американском кино, если смотреть спокойно, то надо начать с Бэтт Дэвис, и дальше можно пересчитать по пальцам, а остальные — это более или менее организованные натурщицы, у которых нет ни стиля, ни актерского мастерства.

Кузьмина в «Человеке № 217» играет роль мастерски в полном смысле этого слова.

Что мне не нравится? Мне не нравится работа художников. Я не знаю, кого я подчеркну в списке. Мне кажется, что тут показано культурно-изобразительное оформление картины, что видно в «Человеке № 217», где тюрьма сделана художником блестяще, а в павильоне немецкая семья сделана очень плохо, И это чрезвычайно помешало Ромму, потому что вместо образной линии, которая подсказывалась стилем картины, есть линия натуралистическая, чрезвычайно неинтересная. И я просто не знаю, кому здесь пальму вручать, потому что все здесь не очень хорошо.

Можно говорить о Шпинеле, но там «рисовал» Эйзенштейн. Во многом я слишком узно Эйзенштейна, подавившего в данном случае индивидуальность художника. Мне кажется, индивидуальность художника должна быть гораздо более раскрыта.

Вот я раскрыл, за что я буду голосовать. Единственное, чем я буду мучиться, не знаю, за какой сценарий голосовать? Хотелось бы за Папаву, но червь точит.

Мне бы хотелось, чтобы в будущем голосование прошло без страха в области драматургии, и последние остатки духа успокоенности, самодовольства, зазнайства, которые существовали, были бы искоренены раз и навсегда. (*Аплодисменты.*)

Тов. РООМ А.М. Друзья и товарищи, мне очень хочется поговорить с вами. Я очень важным считаю то дело, которое делает Дом кино, подводя итоги прошлого года, и я также считаю очень важным, что, когда делается подведение итогов, думают и о завтрашнем дне. Эта сторона чрезвычайно важна в наше, особенно редкое во всей истории, время.

Здесь мне хочется сочетать тему войны и мира, отнюдь не ставя это в аналогию с Толстым Л.Н.

Война, военный разгром Германии не уничтожит фашизма до конца. Одними только военными усилиями мы не искореним навсегда фашизм. Необходим еще морально-политический разгром фашизма.

Кто это сделает? Очень может быть и наверняка, что передовые, прогрессивные, крупные люди мировой литературы, искусства, кинематографии помогут в этом, но я хочу верить, что ведущую роль в этом деле будет играть советская культура, и в особенности мы, мы — кинематографисты, именно потому, что наше искусство, по еще очень авторитетным отзывам Ленина, является «самым важным из искусств». Мы должны будем принять самое горячее, жаркое участие в этом моральном, политическом разгроме фашизма.

Очень может быть, что после войны появятся новые идеологии, которые будут иметь новые названия, но, по существу, похожие на то, чем является сейчас фашизм. Опять-таки кто будет заниматься этим делом, чтобы раскрыть, разоблачить, стереть с лица земли эти идеологии? Я думаю, что прогрессивная культура, театры, кинематография мира будут принимать в этом активное участие — но самое активное участие все-таки будет принимать наше советское киноискусство, мы, мы с вами, здесь присутствующие.

Поэтому, подводя итоги в этот чрезвычайно ответственный момент нашей жизни и труда, мне кажется, необходимо, чтобы в ближайшее время мы собирались за каким-либо круглым столом, где-нибудь на подмосковной даче, где будет издано коммюнике о важнейших задачах завтрашней кинематографии, чтобы туда пришли люди, которые обсудят все вопросы скорого будущего, ибо от нас страна, руководители страны скоро потребуют картин, которые в этих жестяных коробках поездом или воздухом будут перемещаться в другие страны для того, чтобы завершить дело уничтожения чрезвычайно страшного явления, как фашизм, гибель и изничтожение которого, повторяю, совсем не совпадает с моментом военного разгрома Германии.

Я знаю, что есть и некоторые новые интересные сценарии по этому вопросу. Это очень радующий факт. Об этом мы думаем, ибо с нас будет спрошено. Мы достигли более совершеннолетнего возраста. Мы все возмужали и по паспорту, и по качеству наших картин. Мы одолеваем ряд серьезных философских проблем, а не просто kleim кадрики. Мы даже попробовали отдельные трагедийные куски в наших картинах. Мы имеем очень хорошую дорогу для выхода на мировой рынок. Очень часто нам придется конкурировать с Голливудом и другими иностранными фирмами, работающими в этой области. Мне, например, очень хочется попасть в Кенигсберг. Там есть архив тевтонского ордена. Мне кажется, что в этом архиве нашим драматургам, людям мысли и ума надо перелистать эти страницы. Если вспомнить о том, что делали фашисты в области воспитания детей, молодежи, то это очень страшные факты. Нам нужно это атакующе разоблачить, без агитационного приема, а высокохудожественным образом.

Теперь второе. О мире. Я говорю о картинах начала мирного времени. Вернутся с фронта 20 миллионов человек. Они уже выгнали врага с нашей территории и находятся сейчас во многих странах Европы. Они познакомились с Польшей, Румынией, Болгарией, Чехословакией, Германией и др. Это очень интересный народ. Они привыкли к чрезвычайным ощущениям. Они много видели, пережили, поняли. Они будут требовать чрезвычайно разностороннего, сильного духовного материала. Подготовлены ли мы к этому? И тут я должен сказать нечто неприятное для всех нас. Я считаю, что мы не имеем права в своей собственной среде перед лицом той серьезной ответственности, которая на нас возложена, забыть о необходимости критически относиться к нашим недочетам.

Кинематограф — очень оперативное, очень маневренное и быстро переносимое искусство, которое быстро попадает на экраны других стран. Если мы такие ответственные люди, то мы должны всячески вскрыть все болезни, которые у нас появляются, и делать это даже с некоторым полемическим перегибом, чтобы полярностью своих взглядов острее отточить наше оружие и [чтобы] легче было жить дальше.

Какой же недочет я замечаю в нашем деле? Я считаю, что мы очень мало отдаем дань и уважение тому, что мы являемся художественной кинематографией. Если нам предстоит сделать

60—80 картин, а вскоре, может быть, и больше, и может, у нас будет свой наркомат художественной кинематографии, потому что это слишком большая задача — организовать, подготовить, сделать такое большое количество картин. Причем каждая картина должна быть значительной. Каждая в отдельности важной. С этой точки зрения, мне кажется, недооценка нашей художественной кинематографии может нам сильно навредить.

В истории нашего кинематографа очень часто появлялись болезни — это была «фактография», «жизнь, как она есть», потом была «типажность». Сейчас об открытых высказываниях по этому поводу смешно даже говорить. Но эта прежняя болезнь стала более тонкой и опасной. Появилась этакая «хроникальность», т.е. введение в наши киноленты в довольно больших дозах жизненных явлений, взятых без отбора, без подчеркивания, наиболее характерных отличительных деталей. Хроникальность я понимаю как термин условный, когда явление воспроизводится только «физически-фактически» без внутреннего его осмыслиения, без образного раскрытия человеческих фигур.

Во время этой войны очерковая литература, публицистика сыграли огромную роль. Мы переносим в наш художественный кинематограф приемы и методы этой, совершенно законной в своей сфере, области литературы, и это перенесение есть дело неверное.

Тов. Арнштам, выступая здесь, не только хвалил метод соединения хроники с художественной кинематографией в своей картине «Зоя», но он даже сказал, что есть в его картине отдельные хроникальные куски, которые перекрывают актерские сцены. Вот это уже не годится.

Мне кажется, что членский билет, который по уставу выдается лицам, работающим в художественной кинематографии, обязывает их быть целомудренными, соблюдать определенную законность, стержневую цельность того цеха и сферы, в которой они присутствуют и работают, и не делать из художественной кинематографии филиал фабрики кинохроники (у которой свои большие задачи). А это не только в прямом виде сделано в «Зое», т.е. внесены элементы хроники (что в общем дало интересный результат), но когда Арнштам предлагает это узаконить, то я скажу, что это крайне опасно.

Очень жаль, что Дом кино, выставив докладчиков по вопросам драматургии и музыки, не выставил докладчиков по воп-

росам теории, т.е. теоретического обоснования опыта наших фильмов. Это привело бы к определенным итогам. И если бы такой теоретический доклад был бы прочитан, — он не мог бы не отметить этой опасности, бессюжетности и хроникальности, которая у нас начала появляться в нашей драматургии в первую очередь. Даже была брошена реплика во время речи т. Арнштама относительно того, что законы драматургии у нас стали шаблонными.

В драматургии, как было 2000 лет тому назад, останется такой костяк и та же основа, которая дала нам величайшие имена в области драмы и комедии. Мы не имеем права признавать шаблоном эти законы, а если все это развенчают, то можно, как здесь уже предлагали, заменить драматургию записной книжкой. Такая же хроникальность появилась и в вопросе языка, когда начинают погашаться все прелести и особенности нашей языковой культуры, культуры русской речи. Наконец, я считаю, что опасность хроникальности может привести в области актерской к возращению к типажу.

В фильме «Дни и ночи» заснята актриса Лисянская. Увидя ее на экране, я, человек привыкший и терпимый ко всяkim отступлениям, в данном случае обиделся на авторов фильма, когда увидел эту актрису, хотя в картине Ромма она была на месте. Это вызвало во мне глубокий протест, т.к. здесь я увидел проявление на экране все той же теории жизненной фотографии. Я хочу, чтобы в наших женских образах было проявлено наше умение отбора. Мне не нужно, чтобы выдвигали обычное лицо, которое я могу видеть в трамвае, ординарное лицо, [которое] ничего в себе не заключает. Эта ординарность у нас почему-то начинает входить в моду — и опять-таки из-за увлечения теорией «хроникальности». Я хочу, чтобы на экране был персонаж, который зритель должен примерить на себя, а не наоборот, когда на экран попадают лица и персонажи серые и будничные, которые стоят ниже зрителя.

Если мы внимательнее и критичнее выясним, чем болеют наши картины, и увидим, что есть опасность снижения художественной кинематографии, и если мы все это ясно для себя установим, то сможем в дальнейшем многого избежать. Если мы это теоретически разберем и обсудим, то я уверен, что в настоящую эпоху, когда нужны яркие образы и яркая драматургия, мы легко сможем преодолеть все стоящие на нашем ответственном пути трудности и опасения.

Тов. ПЫРЬЕВ И.А. Я думаю, товарищи, что наша дискуссия подходит к концу.

Мне хочется, как я уже говорил в своем вступительном слове, сказать по поводу некоторых высказываний своих оценок в отношении тех фильмов, которые мы видели и которые мы сегодня обсуждаем.

Лучшим фильмом, с моей точки зрения, является фильм «Быковцы», потому что этот фильм является интересной, своеобразной и новой картиной. Несмотря на имеющиеся в нем недостатки, с чем я согласен, я считаю, что «Быковцы» — любопытнейшая и оригинальнейшая работа 1944 года. Прежде всего он любопытен по своей теме и драматургическому замыслу. Находясь в одном селе и бывая в колхозе, Папава мог увидеть прекрасные качества советских людей — колхозников и крестьян, работавших в дни обороны нашей Родины. Он увидел своими прекрасными глазами, и это помогло и режиссеру и актерам создать интересный фильм.

Бабочкин создал великолепнейший образ председателя колхоза, который у нас в кинематографии никогда не удавался. Бабочкин сыграл этот образ настолько интересно, что мы все, в частности и я, считаем, что это лучшая актерская работа 1944 года.

Я считаю, что интереснейшей работой 1944 года является и картина «Человек № 217». Я говорил об этом в своем вступительном слове. Мне нравится работа актера Зайчикова, которого я считаю для кинематографии огромной находкой. Если его будут в дальнейшем снимать, то он может создать свой интересный подход к образу, сможет создать еще много прекрасных образов.

Я уже говорил о картине «Нашествие», которая мне очень нравится. Я считаю, что она по праву займет свое место в числе первых трех картин.

Не могу обойти молчанием и такой фильм, как «Иван Никulin», который считаю очень трудным и интересным еще и потому, что он является экспериментальным фильмом. Сделать экспериментальный цветной фильм, на той базе, которую мы имеем, в трудные дни войны, когда обыкновенный фильм делается с огромным трудом, снять такой фильм, который сделал т. Савченко, — это огромная заслуга. Ограниченный цветовыми возможностями, он не смог интересно развернуть этот фильм, как мог бы сделать этот талантливый мастер, но то, что сделано им, заслуживает всяческой похвалы.

Не могу согласиться с оценкой товарищами фильма «Иван Грозный», и вот почему. Эйзенштейн С.М. — наш учитель, работал над фильмом около четырех лет, и мы от него должны требовать если не больше, то хотя бы столько же, сколько от среднего и молодого режиссера. Имя Эйзенштейна ко многому обязывает, и того ли мы ожидали от Эйзенштейна? Почему это произошло? Потому, что Эйзенштейн С.М., которого здесь старался оправдать, хотя никто его особенно не обвинял, т. Шкловский, все еще находится в плену формализма времен немой кинематографии. Для него изобразительные монтажные формы произведения выше актерских образов, и, мне кажется, в этом его основная ошибка. Мне кажется, что без актера, без человеческого образа на экране, без каких-то внутренних переживаний, которые должны быть проявлены и выявлены на экране актерами, кинематография наша дальше двигаться вперед не будет. Ведь дело в том, что актера и хорошую актерскую работу, правильно выявленные на экране образы, интересные характеры, ничто не может заменить, никакие монтажные фильмы, никакое изобразительное искусство, как бы прекрасно оно ни было. Тут уже говорили о том, что американцы так же считают, что самым лучшим передатчиком идей, мыслей, чувств, страстей — всего того, что должно быть в искусстве, должен быть человек. А вот человеческих образов и характеров в фильме «Иван Грозный» нет. И если С.И. Юткевич, защищая картину, говорит о ней как о большой удаче, то с нашей точки зрения, с точки зрения людей, которые занимаются этим искусством, если бы мы признали и сказали, что это большая удача, мне кажется, было бы несправедливым и нечестным и по отношению к себе, и по отношению к большому мастеру и учителю нашему. Разве можно согласиться с С.И. Юткевичем, с его рецензией, в которой он писал, что Бирман создала великолепный образ? Ведь никакого образа у Бирман нет, есть только знак, сухой знак. Кстати, великолепная театральная артистка Бирман играет очень плохо. Играют плохо многие другие актеры. И величайший актер нашего времени, лучший актер, который вообще есть в нашем Союзе, Н. Черкасов играет не в меру своих сил и возможностей, которые в нем заложены и которые он мог бы выявить при правильной, хорошей режиссерской работе с актерами, если бы режиссер не забыл актера, не понадеялся на свои монтажные знаки, на изобразительную часть в картине.

Я, так же как и Савченко, за массовость нашего искусства, а не за камерность, не за искусство для немногих, для Шкловского, для десятка еще таких людей.

Такая тема, такие неограниченные прекрасные возможности, такие великолепнейшие образы, как образ Ивана Грозного и его окружающих, правильно ли, интересно ли, полноценно ли они выявлены во всей картине? Нет! Поэтому я считаю картину «Иван Грозный» не такой, какую мы ждали.

Я, так же как и М.И. Ромм, за актерскую работу, за большую, правильную актерскую работу, за человеческие образы и характеры.

Все мы констатировали, что наша художественная кинематография в 1944 году, по сравнению с другими годами, пошла вперед. Это правильно. Фильмы наши, которые мы смотрели здесь, по своим жанрам, по своим поискам, по своим наметкам, иногда незаконченным, иногда не совсем найденным, разнообразны, и в этом их прекрасное качество, и в этом залог того, что дальше наша кинематография будет двигаться по хорошему,циальному, интересному пути.

В фильмах 1944 года много актерской, режиссерской, композиторской удачи.

Большинство ораторов останавливалось на слабости нашей драматургии, и это правильно.

Вопрос о повествовательности. Что бы ни говорили, как бы себя ни защищал талантливый человек, написавший хороший сценарий, т. Папава, и режиссер Арнштам, как бы ни утверждали, что повествовательная форма не только не должна иметь места, но имеет, и пока на сегодняшний день лучше вульгарного сюжета. Зачем говорить о вульгарном сюжете? Сюжет должен быть потому, что та размазня, которая имеется в наших фильмах, очерковая, повествовательная, она нам надоела, мы хотим сюжета, мы хотим страстную романтическую драматургию, мы хотим острый, напряженный сюжет, который помог бы нашим актерам создать образы, характеры, столкновения характеров. Характеры рождаются в столкновении, а не просто в описательстве. Если этого нет, то какие бы мы усилия ни прилагали, как бы мы ни выкручивались, чего бы ни придумывали, ничего этого дать не может. Я сам в этом убедился на своем опыте. <...>

В чем недостаток нашей дискуссии, которая прошла не совсем на той высоте, на которой хотелось бы. Никто, за исключением Ромма А.М., полностью не остановился на специфике

нашай художественной кинематографии и наших задачах в послевоенный период. Очевидно, к этому чрезвычайно важному и интересному вопросу, необходимому для нас всех, придется вернуться и собрать специальную конференцию, на которой об этом поговорить, потому что поговорить есть о чем, весьма важном и интересном. Без этого разговора очень трудно будет нашей кинематографии двигаться вперед.

Тов. ЖАРОВ М.И. Я выгляжу сейчас так, как после того, как я отдохнул от работы с т. Эйзенштейном. До этого я был значительно худее, тем не менее я должен сказать об Эйзенштейне следующее: несмотря на то что из всех актеров я потерпел самые большие неприятности, — меня обругали в газете...

(С. места: Правильно обругали.)

Правильно и хорошо сделали, что обругали, но в картине меня очень мало, тоже, очевидно, правильно, но меня волнует другой вопрос — говорят, что Эйзенштейн не умеет работать с актерами. Казалось бы, мне надо было сказать: да, он не умеет работать с актерами, меня там мало, в других картинах я играл больше, — тем не менее абсолютно неверно. Я поражаюсь, когда это говорят режиссеры, которые были свидетелями этого огромного произведения, которые делали на Алма-Атинской фабрике. Вероятно, это в эту дискуссию не входит. Надо устроить вечер об Эйзенштейне, потому что действительно здесь происходит очень интересное явление, о котором надо говорить.

Если бы мы собрали весь материал, снятый по этой картине и несмонтированный, и показали бы вам, то я смею вас заверить, что актеры играют великолепно, целый ряд актеров в кусках играют великолепно, а в фильме это выглядит не совсем так. Об этом могли бы судить простые зрители, которые не знают, сколько метров осталось на фабрике неиспользованных. Зритель пришел и сказал: что-то тут не так... Но люди, которые знают эти куски — режиссеры, — не имеют права так говорить. Надо говорить о чем-то другом, что случилось с Эйзенштейном, почему он монтирует так, что актер будто бы не играет. Этот вопрос и надо рассматривать, а вы не с того конца начинаете — это дело ваше. Если бы вы взяли все коробки с пленками и посмотрели все их, может быть, вы не сказали бы, что Эйзенштейн не умеет работать с актерами. Это абсолютно неверно. Он не любит навязывать своих интонаций и

жестов, по которым мы часто узнаем, что играет не актер, а режиссер. Эйзенштейн великолепно рассказывает всю композицию роли, и если актер умный и понимает, он может сыграть по этой канве великолепно. Эйзенштейн очень чуток во время съемки, он подскажет великолепные нюансы, а когда он склеивает, здесь получается не то. А что получается, разобраться надо вам. (*Аплодисменты.*)

Тов. ЮТКЕВИЧ С.И. Я кратко информирую товарищем о процедуре голосования, выработанной Советом Правления Дома Кино.

Голосование будет производиться 21 и 22 февраля. Вам будет раздано три бюллетеня: в одном бюллетене будут упомянуты названия 17 картин. Вам нужно подчеркнуть три картины, которые вы считаете лучшими.

В втором бюллетене будут по каждой картине указаны все художники, съемочная группа, и в каждой графе надо подчеркнуть одну фамилию.

В третьем бюллетене будут фамилии актеров, расположенные по следующим признакам: главная мужская роль, главная женская роль, вторая мужская роль, вторая женская роль, в каждой графе надо подчеркнуть одну фамилию.

По выработанному нами положению, картины, которые получат на меньше двух третей общего количества голосов членов Дома Кино, будут считаться картинами этого года.

Для того чтобы получить второе место, картина должна собрать не менее 50 % голосов голосующих товарищем. Если почему-либо какая-нибудь картина не получит этого количества голосов, происходит переголосование по следующему признаку: из списка исключаются картины, не получившие 15 % голосов при первом туре. Картина, которая получит большинство во втором туре, и получит второе место.

Что касается голосования персонально режиссеров, операторов, актеров и т.д., тут будет установлено прямое большинство голосов. Никакой процентной нормы мы здесь не предлагаем. Таким образом будет происходить голосование¹.

¹ РГАЛИ. Ф. 2923. Оп. 1. Д. 140. Впервые сокращенный текст стенограммы опубликован в книге «Кино на войне. Документы и свидетельства». М.: Материк; 2005. Автор-составитель В.И. Фомин.

**Отзывы
иностранный прессы
на советские военные фильмы**

«МАШЕНЬКА»

1942, Мосфильм, режиссер Ю. Райзман, сценарий Е. Габриловича, С. Ермолинского

США

«Геральд», Бостон, 15 января 1943 г.

Вчера в Театре изящных искусств был показан новый русский фильм «Машенька». Большая часть этого фильма представляет собой незамысловатую по содержанию, но занимательную комедию, посвященную взаимной любви юноши и девушки. То обстоятельство, что Россия в разгар борьбы за свое существование могла дать нам столь невинную, романтическую картину, не только является удивительным, но и действует ободряюще. В Советском Союзе, как и везде в мире, любовь находит себе место. Есть нечто трогательное и успокаивающее в истории знакомства, разлуки и затем короткой встречи людей на войне. Элементом пропаганды может служить тот факт, что будущность, построенная такими людьми, внушает уверенность и надежду.

Молодые артисты Валентина Караваева и Михаил Кузнецов играют хорошо — естественно и трогательно вначале, зрело и умно в конце. В их игре мы найдем непосредственность и простоту, которые не скоро забудутся. В картине есть реалистические волнующие военные эпизоды.

«Сан», Чикаго, 20 января 1943 г.

«МАШЕНЬКА» — ОДНА ИЗ САМЫХ ЛУЧШИХ СОВЕТСКИХ КАРТИН

«Машенька» является одной из самых человечных советских картин, которые нам довелось увидеть. И вместе с тем она удивительно хорошо поставлена. Цель картины двоякая, хотя многие зрители думают, что это лишь рассказ о молодой девушке и парне, которые влюблены друг в друга, рассказ

простой и очаровательно-романтический. Я предполагаю наличие другой цели, имеющей большое значение. Дело в том, что эта картина просто и прямо, хотя и ненавязчиво, показывает нам, что делает советских людей такими, каковы они есть, и почему они не могут быть побеждены в настоящей войне.

Я не помню советской картины, действие которой было бы так просто. Девушка, работающая на почте, влюбляется в шофера. Из-за незначительной ссоры влюбленные расстаются; позже они снова встречаются на поле битвы. Теперь она — медицинская сестра, он — танкист. В этом заключается весь сюжет. Право, это все — и больше ничего.

Или, может быть, это не так? Не выросли ли наши герои, девушка и молодой человек, в течение картины? В начале они застенчивы и наивны в своей простоте, в конце они становятся взрослыми и серьезными людьми. Они знают, что они делают. Они знают, что они любят друг друга и, возможно, никогда больше не увидятся. Но они знают, что их страна должна победить в войне, и ради победы они готовы принести любые личные жертвы.

«СЕКРЕТАРЬ РАЙКОМА» («ПАРТИЗАНЫ»)

1942, ЦОКС, режиссер И. Пырьев, сценарий И. Прута

ТУРЦИЯ

«Ля Тюрки», 25 июня 1944 г.

Русский фильм является новым и редким образцом, и, как каждый новый образец, он ценен для нас.

Конечно, фильм «Сталинград» был тоже русским фильмом, но его нельзя рассматривать как художественный фильм — это была полнометражная хроника.

Кинокартина «Партизаны», демонстрирующаяся в кинотеатрах «Сарай» и «Парк», является в этом году первой в Стамбуле советской кинокартиной.

Когда я смотрел ее, у меня было впечатление, что я являюсь обладателем редкой безделушки, которую я не знаю, куда поставить, т.к. она не сочетается ни с одной вещью моей витрины.

Я видел много раз военные фильмы в Бюро Американской Военной информации и в кинотеатрах нашего города, но ни один из них не оставил у меня такого глубокого впечатления, как фильм «Партизаны».

Это — военный фильм, повествующий о героической битве горстки людей против численно превосходящего противника.

«Партизаны» — это отречение от личных чувств во имя национальных интересов, это дух преданности и патриотизма. Они бьют врага день и ночь там, где его находят, мстя за своих героически погибших отцов, братьев и сыновей.

«Партизаны» — это живая картина тысяч очагов сопротивления, где, как в подземелье, в горах, в лесу, так и в деревнях, настоящие храбрецы, которые никогда не считали себя побежденными, борются с угнетателями.

Хотя фильм развертывается медленно, каждый эпизод наполнен динамическими деталями, способными захватить внимание. Интрига фильма держит зрителя в напряжении до самойвязки. Беспрерывно, с начала и до конца 2500-метровой волнующей ленты, каждая сцена является новым ошеломляющим событием.

Режиссер Иван Пырьев является достойным соперником Жана Ренуара, постановщика фильма «Большая иллюзия». Мы в восхищении также и от таких актеров, как Михаил Жаров, Марина Ладынина, Василий Ванин и Кулаков.

При сравнении с французскими или американскими актерами Марину Ладынину, играющую Наташу, молодую девушку-солдата, с ее искусством и талантом, можно поставить наравне с Мишель Морган.

Василий Ванин, командир партизан — Кочет, напоминает мне Виктора Франсена, на которого он очень похож своей уверенностью и сдержанностью.

Старик — Жаров является актером безукоризненного и четкого исполнения. Не напоминает ли он вам Фрэнка Моргана в роли старого нищего из фильма «Тортилла Флэт»?

С точки зрения кинематографа, это произведение является большим фильмом, с точки зрения же психологической, оно злободневно. В нем слышатся отзвуки отчаянных воплей и отражается потрясающий порыв патриотизма и преданности.

Этот фильм оценят как редкую монету, изображенную великим мастером своего дела.

США

«Нью-Йорк Таймс», 19 октября 1943 г. (ТАСС)

Советский фильм о партизанской борьбе на временно оккупированных гитлеровцами территориях СССР, демонстрирующийся в США под названием «Мы вернемся», пользуется большим успехом. Многие видные писатели и журналисты тепло приветствовали появление этого фильма на американских экранах. Газеты посвящают фильму восторженные рецензии. «Этот фильм, — пишет газета «Нью-Йорк таймс», — как буря, вздыхает волны ненависти. Он делает понятным, почему фашисты сегодня, вместо того чтобы приближаться к Москве, приближаются к Берлину». Написанную в таком же духе рецензию поместила газета «Нью-Йорк геральд трибюн». «Эта кинокартина, — заявляет газета «Чикаго трибюн», — волнует своей драматической правдивостью и отличается изумительным качеством съемки».

«ПАРЕНЬ ИЗ НАШЕГО ГОРОДА»

1942, ЦОКС, режиссеры А. Столпер, Б. Иванов, сценарий К. Симонова, А. Столпера

ФРАНЦИЯ

«Ля Марсайез», 19—25 апреля 1945 г.

Жильбер Бадиа

В советских фильмах периода войны наблюдается определенное постоянство. Все они неизменно взывают к патриотизму, к защите родины, к истреблению фашистских захватчиков. Несоизменно превозносятся геройские дела бойцов и партизан. Почти всегда напоминается, как спокойно и счастливо жила страна до немецкого нападения.

В этом духе выдержан «Парень из нашего города» (далее излагается краткое либретто). Подобные сюжеты неоднократно пытались реализовать американцы. Каны даже создал своеобразный тип, играя в фильмах такого рода. Но как мало сходства и как много различия в подходе и в методах между американцами и русскими.

В американских фильмах этого рода вы обязательно видите акробатические трюки, бокс, красивых актрис с длин-

ными ресницами и т.д. Советский же фильм сделан с большой простотой (в данном случае даже несколько чересчур просто в отдельных сценах). Вся структура фильма чистая, ясная. Отсутствует претенциозность, нет погони за эффектами.

Мы не можем считать этот фильм шедевром. Есть дефекты в съемочной работе, боевые эпизоды зачастую отдают трюкачеством. Неожиданные встречи в Испании и в России с искусственной натяжкой и неправдоподобны. Чувствуется недостаток художественного чутья в монтаже.

В фильме фигурируют и красивые актрисы, но они далеко уступают голливудским звездам по шику, но, может быть, именно в этом ценность фильма: в нем нет пропасти между изображаемой на экране историей и повседневной жизнью.

Слишком «красивые» и «люксовые» фильмы Калифорнии показывают не реальный мир, а мир несбыточных грез, несуществимых желаний.

СССР понял, каким мощным оружием войны является кино. И мы не должны ни на минуту забывать, что эти фильмы в значительной мере способствовали формированию духа героизма бойцов Красной Армии, действиями которой мы восхищаемся и которая ценой огромных жертв спасла мир.

Помня об этом, мы будем справедливы в своих суждениях.

«Ля Франс о Комба», 19 апреля 1945 г.

Рене Жан

Когда смотришь «Парень из нашего города», невольно вспоминается Джемс Каны. И не столько из-за некоторого внешнего сходства героя этого фильма со знаменитым американским актером, сколько потому, что Каны очень часто играет подобные роли.

В фильме изображается история молодого человека, который не находит удовлетворения в обыденной жизни и стремится к чему-то иному, героическому. О таких парнях говорят: «Хорошее сердце, но дурная голова».

Что касается данного случая, то я бы не сказал, что у юноши «дурная голова». Да и авторы не хотели изобразить его таким. Поэтому название фильма «Сорви-голова» мне кажется неудачным, так как не соответствует характеру героя. Это — полный энергии молодой человек с высоко развитым чувством

долга, хороший товарищ, ищущий правды и борющийся за справедливость.

Он отказывается от легкой и спокойной жизни, чтобы бороться за торжество справедливости. Это определяет его поведение на всем протяжении фильма.

Первая часть фильма проникнута хорошим чувством юмора, приятным ароматом простоты, человечности. Вторая часть сурова и моментами не лишена мастерства и даже величия.

Жаль, однако, что авторы не позаботились о большей правдоподобности. Очень много вредят фильму слишком частые «совпадения» и «случайности».

Нет правдоподобия во встрече в госпитале и друга и жены, так же как и во встрече с немецким офицером, с которым он столкнулся в Испании.

Война приносит много случайностей и много неожиданных встреч, но здесь все это происходит слишком уж просто и наивно. И жаль: «Парень из нашего города» не заслуживает такого упрощенчества.

Исполнение хорошее. Съемки красивы. Некоторые трюки очень удачны. В общем, «Парень из нашего города» может быть включен в список рекомендуемых фильмов.

«Комба», 22 апреля 1945 г.

Дени Марион

Мы недавно начали знакомиться с современной советской кинематографией. Совершенно очевидно, что больше всего ее усилия направлены на документальные фильмы. Что касается художественных фильмов, которые делались в студиях, то мы видели ранее «Радугу» и «Товарищ П», а теперь «Парень из нашего города». В основном в нем кроются те же достоинства и те же недостатки, что и в двух предыдущих. Однако достоинства в последнем фильме ослаблены, а недостатки выражены более резко.

Следует, однако, принять во внимание, что русская кинопромышленность в 1941 году оказалась в катастрофическом состоянии, многие студии находились в районах, занятых немцами, а те, которые находились в близком тылу, пришлось эвакуировать на Урал. Ничего удивительного, если пленка часто оказывалась скверного качества, съемки дефектными, декорации бедными и техника слабой.

К тому же русские, которые проявили особые таланты на поприще немого кино, не достигли такого же совершенства в звуковых фильмах. Может быть, это объясняется тем, что русская публика более неотесанна, чем американская и европейская? И редко бывает, чтобы их сценарии не были наивными до такой степени, что вызывают улыбку.

В «Парне из нашего города» советский танкист, захваченный в плен во время гражданской войны в Испании, хочет выдать себя за француза и даже за тулузца. Уже первых слов, которые он произносит, достаточно, чтобы выявить обман.

Однако можно констатировать с удовольствием наличие свежести, убедительности и... почему не сказать правду? — дикости в изображении войны. И следует признать, что это оказывает поразительное действие на публику, во всяком случае большее, чем объективность и уважение к противнику, характерные для англо-американских фильмов (это относится не только к массовой, но и к «элитной» публике). В сценах в танке чрезмерно ощущается «студия», создается только иллюзия реальности. Это бросается в глаза даже тем, кто никогда не сидел в танке.

«ЖДИ МЕНЯ»

1943, ЦОКС, режиссеры А. Столпер, Б. Иванов, сценарий К. Симонова

США

«Сандей ньюс», 18 марта 1945 г.

Не говоря об английском диалоге, который, в попытке достичнуть совпадения с движением губ, приобрел искусственность и излишнюю приподнятость, «Жди меня» — вдохновенный документ, полный простоты и вместе с тем глубокого смысла.

Фильм этот, являющий собой символ надежды и веры для каждой женщины, имеющей любимого, который сражается на фронте, так хорошо поставлен и сыгран, что заслуживает повсеместного распространения, но предпочтительно с английскими субтитрами, а не с раздражающим и отвле-

кающим внимание зрителя диалогом, так плохо дублированным.

Валентина Серова превосходно играет роль жены, твердо верящей в возвращение своего мужа. Следует отметить игру Бориса Блинова в роли ее мужа. На высоком уровне игра Льва Свердлина, Михаила Названова и Павла Герага, исполняющих роли людей, связанных узами дружбы.

ФРАНЦИЯ

«Ля Марсейез», 3 мая 1945 г.

Жильбер Бадиа

Советские фильмы приучили нас к светлым образам, к возвышенным чувствам, к нечеловеческому напряжению, позволяющему человеку перешагнуть через самого себя. До настоящего времени советское кино, казалось, не рисковало затрагивать область личных чувств и если забиралось в эту область, то очень осторожно, ощупью. Всякая личная любовь вытеснялась любовью к родине, революции. Еще Ромэн Роллан, мне кажется, отмечал у советских романистов пренебрежение к сложным и таинственным процессам, происходящим в человеческой психике, и предпочтение изображения борьбы.

В противоположность нашим литераторам, которые бесконечно копаются в психологических анализах в самых разнообразных вариантах, советские авторы в своих произведениях рисуют молодость, борьбу, воспевают победу.

И довоенные советские фильмы были проникнуты тем же духом, они отображают тот же энтузиазм. Сердца обращены к будущему. Люди борются во имя существования своих революционных идеалов.

Но вот пришла война. Нужно защитить завоеванные достижения, Родину, наконец, собственный кров, семейный очаг, жену, детей. Любовь, человеческие чувства приобретают большее значение у народа, который с успехом строит свою жизнь по своему усмотрению. Советскому кино чужды «эстетствующие» опыты. У него другие задачи — отобразить жизнь народа, его чаяния, его духовное развитие.

«Жди меня» свидетельствует об утверждении тенденции, намеки на которую мы ощущали уже в фильме «Парень из нашего города».

Название фильма вводит в заблуждение: можно предположить по названию, что вы увидите сентиментальную, жалост-

ливую драму о разлуке. Но уже первые кадры разубеждают в этом.

Сюжет кажется банальным. И тем не менее мы с самого начала до конца захвачены, растроганы до глубины души.

На всем протяжении фильма вы не ощущаете фальшивой сентиментальности, весь тон развития действия прямой, чувства искренние, правдивые. Все действие вращается вокруг любви Лизы к своему мужу, чисто военные кадры немногочисленны. Война служит только фоном. И то, что в фильме все построено на личных чувствах, — новое явление в советской кинематографии.

Жизнь Лизы, ее переживания показаны без лишнего пафоса. Очаровательное лицо Серовой с ее улыбкой — лицо настоящей женщины, а не кинозвезды. И куда милее оно, чем лица кинозвезд.

Трудно передать словами атмосферу человечности, теплоты, тонкости в выражении чувств, какой облечен весь фильм. И когда покидаешь зрительный зал, то все еще находишься под сильным впечатлением этой простой и светлой истории, светлой, как жизнь миллионов советских женщин, которые умели ждать, ждать и бороться до победы.

«Леттер Франсез», 12 мая 1945 г.

Жорж Садуль

Грусть разлуки, тоска женщины по ушедшему на войну мужу — одна из самых старых тем в мировой литературе. Мы находим эту тему в шедеврах древнегреческой литературы, в частности в «Одиссее» Гомера. Кто знает, сколько миллионов Пенелоп было и есть на нашей планете? И тем не менее кинематография почему-то избегала этой темы. По крайней мере, мы, французы, таких фильмов не видели. Может быть, это объясняется тем, что в течение четырех лет французы вынуждены были удовлетворяться фильмами немецкого происхождения. А для Геббельса война была веселой и забавной шуткой.

Но даже в американских и английских фильмах не затронут миф о Пенелопе. Военные картины студий Голливуда и Лондона показывают приключения летчиков, похождения моряков. А прощание с любимым или тоска по нему проявляются в махании платочком на вокзале или в рассматривании его фотографии в минуту грусти. В американских и европейских кар-

тинах, сделанных в военные годы, находят отражение совсем другие мифы, — например, об Орфее или Лазаре, побеждающих смерть. Это, конечно, менее грустно и более утешительно. Советская же кинематография, наоборот, подошла к этой теме со всей прямотой.

Мы не знаем всего мирового кинорепертуара, чтобы утверждать, что «Жди меня» — единственный фильм в этом духе. В частности, в посредственном фильме «Парень из нашего города» герой тоже имеет любящую, терпеливую жену.

В «Жди меня» Пенелопа играет центральную роль. Старая драма, воспетая Гомером, показана с большой искренностью, постановщик избежал всего наносного, всего чуждого основной теме.

«Жди меня» нельзя причислить к шедеврам кинематографии. Это фильм без особых претензий. И напрасно вы стали бы искать в этой картине особенный технических приемов, острых диалогов или запутанной интриги в стиле аттракционов луна-парка. В картине есть недочеты: моментами неуклюжесть в развитии действия, отдельные места доходят почти до наивности. И исполнители не блещут особо выдающимися талантами больших актеров, хотя о них нельзя сказать, что они посредственны.

Но все эти недостатки, которые бросались бы в глаза в другом фильме, в «Жди меня» остаются незамеченными, потому что картина насыщена человечностью, жизненностью.

Все искренно в этой правдивой интимной драме, где война является только фоном, на котором эта драма разыгрывается.

Но есть еще одна привлекательная сторона в «Жди меня». Если нашему зрителю знакома (или ему кажется, что знакома) частная жизнь американца, то ему совершенно неизвестно, как живут советские граждане. Русская кинематография показывала нам почти исключительно исторические или революционные фильмы.

Со временем картины «Любовь втроем» мы во Франции не видели ни одной русской картины, изображающей интимную жизнь современного русского человека.

Теперь же, смотря этот фильм, зритель видит, что лестница московского дома такая же, как в новых парижских домах, что у москвичей такое же пристрастие к патефонам, как у нас, что даже квартиры, в общем, сходны, если не

считать увлечения портьерами, которые у нас уже вышли из моды.

Москвичи были бы очень удивлены, если бы узнали, как нас интересуют даже мелочи их быта.

«ДВА БОЙЦА»

*1943, Мосфильм / Ташкентская к/ст., режиссер Л. Луков,
сценарий Е. Габриловича*

США

*«Пост меридиум», Нью-Йорк,
28 июля 1944 г.*

Джон Мак-Манус

Советская кинематография несомненно избаловала нас тем, что никогда не присыпала нам или же присыпала очень редко такие картины, которые мы называем «программными» или, вернее, «картинами категории В» (среднего репертуара).

«Два бойца», несомненно, имеют хорошую мораль, а именно, что кузнец с Урала и матрос из Одессы, т.е. разные люди, пришедшие с разных ступеней жизни и имеющие разные взгляды на жизнь, могут стать и становятся друзьями в борьбе, преследующими общие цели, вместе они могут ухаживать за одной и той же девушкой, даже если она, как в данном случае, является работницей из Ленинграда.

Но как бы снисходительно вы ни отнеслись к этому фильму, «Два бойца» все же в основном остается посредственным фильмом, построенным на основе материала об осаде Ленинграда, с которым большинство американской публики хорошо знакомо по предшествующим фильмам и хронике. Однако этот материал искусно скомпонован по сценарию, написанному фронтовым корреспондентом Евгением Габриловичем, сталинским лауреатом и корреспондентом газеты «Красная звезда». Некоторые композиции и приемы, примененные в этом фильме, как, например, способ оживить длинный диалог между двумя персонажами, разъединив их от зрителей проходящими колоннами марширующих солдат, указывает на то, что в лице Лукова советская кинематография имеет нового изобретательного режиссера.

Сценарий Габриловича — повесть о взаимоотношениях двух бойцов: необщительного, самобытного Саши и общительного

городского парня Аркадия. Они настоящие друзья, но и между ними происходит недоразумение, хотя их дружба снова крепнет в разгаре героического отпора, оказанного немцам под Ленинградом.

В фильме имеется несколько комических эпизодов, один из них типично советский. Один ленинградский профессор отказывается во время тревоги пойти в убежище. Он вы-считал квадратную площадь Ленинграда и квадратную пло-щадь, занимаемую его тощим телом, и приходит к заклю-чению, что имеется только один шанс против миллиона, что бомба попадет в него. Однако некоторое время спустя он появляется в убежище и на вопросы своих соседей от-вечает: «Вчера бомба убила слона в зоопарке. Это, — пе-чально добавляет профессор, — опровергает закон средних чисел».

«Пост», Нью-Йорк, 27 июля 1944 г.

Айрин Тойрер

Юмор, которым изобилует советский фильм «Два бойца», де-монстрирующийся в театре «Стенли», доходит до американской аудитории благодаря хорошей игре актеров и прекрасным субтитрам Чарльза Клемента и сочетается в фильме с захваты-вающими боевыми эпизодами.

Этот русский фильм представляет попытку совместить эпи-зоды войны с романтикой, но эта повесть о любви не бурная, не волнующая. В этом отношении она не представляет конку-ренции Голливуду...

Используя вечную тему — сердца трех — и подшучивая над ней, советские кинематографисты выпустили еще один фильм о народном героизме. Боец Саша — кузнец с Урала, Аркадий — матрос-сварщик из Одессы, мелодичные песни о которой он поет приятным голосом. Ленинград во время осады представ-ляет фон, на котором развивается действие картины. Храб-рость и преданность — характерные черты, представленные в фильме. Все вместе делает фильм приятным...

*«Дейли ньюс», Нью-Йорк,
27 июля 1944 г.*

Дороти Мастерс

«Два бойца» — занимательный фильм на тему Дэймон и Пи-тиаса, отличающийся главным образом тем, что он отходит от обычных стандартных тем советского кино...

Новый фильм в театре «Стенли» основан на теме, не имеющей национальных границ, о ней часто пишут и на других языках, она часто развивается на фоне, не имеющем отношения к войне. Действие этого фильма происходит в Ленинграде в фронтовых бараках. Нам знакомы типы двух неразлучных друзей, приключения которых в фильме перемежаются со случайными размолвками на любовной почве. Рано или поздно наступает серьезнаяссора, обычно из-за девушки. К этому неизбежно добавляется героизм, когда один из друзей рискует ради товарища жизнью, а затем они меняются ролями. Это хороший, но чересчур растянутый фильм. Только в последней части, когда представлен подлинный бой с врагом, картина оживляется.

В фильме имеется несколько исключительных эпизодов, особенно хорош тот, когда солдаты возвращаются из отпуска и узнают, что многие из их товарищей убиты или ранены. Марк Бернес хорошо исполняет роль одного из двух героев — Аркадия, софиста, юмориста и философа, и приятно исполняет несколько песен. Так же хорош Борис Андреев в роли Саши — просто наивного парня, который не всегда оценивает юмор своего друга.

«ОНА ЗАЩИЩАЕТ РОДИНУ» (**«Нет сильнее любви»**)

1943, ЦОКС, режиссер Ф. Эрмлер, сценарий А. Каплера

США

«Бруклин Игл», 16 января 1944 г.

Когда режиссер Фридрих Эрмлер начал снимать фильм «Она защищает Родину», он хотел посвятить его неизвестной женщине, которая работала, молилась, страдала и сражалась за свою родину. Он сам говорил: «Я хочу создать фильм о матушке-России с ружьем в руках». Но он столкнулся с серьезными препятствиями.

Те женщины, которые должны были служить прототипом для создания обобщающего образа русской женщины, были достаточно ярки, но не имели ничего общего с воображением Эрмлера. И тогда Эрмлер обратился к военным образцам.

Была, например, некая Нина Архипова, стрелок-радист. Она была награждена медалью за участие в защите Сталинграда. И вот эта Нина Архипова стала вдохновительницей сцены, в которой Паша раздавила немца его же танком.

Одной из основных моделей для создания образа Паши была Елена Игнатова, которая вместе с четырьмя другими женщинами служила в партизанском отряде, организованном ее мужем. Она явилась прообразом Паши, как руководительницы партизанского отряда.

Окончательным и наиболее значительным образцом для этого портрета «матушки-России с ружьем в руках» была беспримерная ненависть миллионов женщин к безжалостному захватчику, который разрушил их дома, любовь и счастье. Им и всем храбрым, беззаветным женщинам объединенных наций не одна кинокартина не будет служить таким памятником, как заключительные слова Паши в фильме. «Жизнь трудная, — говорит Паша, — но что из этого! Мы встретили смерть и выстоали. Мы всегда выстоим».

Актеры — например, Вера Марецкая в роли командира партизанского отряда, Анна Смирнова в роли крестьянской девушки, которая стала бойцом и находит, что револьвер самый прекрасный подарок, который она может получить, и ряд других, — играют изумительно.

Этот фильм является блестящим примером борьбы советского народа против фашистов.

«Вэрайети», 19 января 1944 г.

АКАДЕМИЯ ВИДИТ УДАЧНЫЙ РУССКИЙ ПОБЕДНЫЙ ФИЛЬМ

Выпуск замечательного советского фильма «Нет сильнее любви» («Она защищает Родину») на английском языке дал возможность показа его в широкой сети американских театров. Вчера вечером в помещении Margus Theatre этот фильм демонстрировался для членов Академии киноискусств и наук. Зрители встретили его с энтузиазмом, как демонстрацию могущества России и триумф русской морали.

Фильм, сделанный в Москве в военных условиях, показывает сопротивление партизан германскому вторжению в Россию. Большинство артистов неизвестны американскому зрителю. Но по крайней мере полдюжины ролей исполня-

ются знаменитыми артистами, игра которых отличается простотой и естественностью. Вера Марецкая превосходна в основной роли «Товарища П». Великолепны во вспомогательных ролях Алейников, Смирнова и Виолинов. Прекрасна вдохновляющая и оригинальная работа режиссера Фридриха Эрмлера.

Несмотря на то что фильм делался в тяжелых условиях, он во всех отношениях сделан прекрасно.

ФРАНЦИЯ

«Франс суар», 22 января 1945 г.

Какой хороший, какой прекрасный фильм! Какое благородство!

В противовес искусственности Голливуда это простая жизнь, воссозданная людьми, которым присуще чувство чистоты, твердости и настоящего величия.

Мы приучены к тому, что страх, ужас, месть изображают фальшиво; здесь же все поставлено на свое место. Персонажи этого фильма обладают тем естественным уродством, которое свойственно человеческому роду. Здесь, когда убивают, то убивают наповал, после чего совершивший убийство (мужчина или женщина) опять находят душевное спокойствие. Те же, что боятся, бегут как зайцы, попавшие в луч автомобильного фонаря, или отбиваются, как мушки, которые погибают от удара об оконное стекло.

Цензура нашла нужным сделать вырезки. Однако эти вырезки не изменили ритма действия, дикую,держанную и упорную красоту лица Паши, которое может становиться вдруг нежным, материнским и просветленным.

Если среди всех этих людей есть и не артисты — а участники фильма в основном, несомненно, артисты, — совершенно невозможно их распознать. Это такие же люди, как мы, немного более подчеркнутого типа, с глазами, ртами и необузданными лицами, взятыми из самой жизни.

«Резистан увршер», 22 января 1945 г.

Несмотря на человечность и естественность большинства исполнителей ролей (если не считать трех-четырех актеров-профессионалов, все роли исполняются крестьянами), не-

смотря на волнующее действие и значение фильма как документа, несмотря на реализм или даже наготу некоторых кадров, несмотря на динамику и неопровергимую мощь, порой сдержанную, а порой до жестокости необузданную, несмотря на качество некоторых эпизодов, — фильм этот вызовет удивление у французской публики. Такова, например, следующая сцена, которая по своей психологической утонченности довольно резко выделяется из числа других: молодая женщина говорит о своей любви человеку, которого она любит, но он устанавливает в это время электрическую мину и всецело занят своим смертоносным делом. Только после того как немецкие танки взрываются, он дает волю своей нежности.

Отсутствует кинематографическая виртуозность и артистические искания. Грандиозны массовые сцены. Громадные, придавленные небом пейзажи, которые мы привыкли видеть в советской продукции.

Несомненно, этот доступный всем кинематографический язык, эта простота созданы сознательно. Так же как и резкий, страстный тон постановки, преувеличенност и упрощенность некоторых персонажей и сцен.

Этот фильм сделан не для нас, а для русского народа, которого он призывает к ненависти и мести. Фильм «Товарищ П» прославляет партизан, символом которых является Паша; прославляет веру в судьбу Родины. Он был сделан в наиболее трагичные для России часы и является патетическим призывом к оружию.

Советское кино всегда было и осталось оружием народной культуры и национального величия. В свое время оно служило социалистической идеологии — сегодня оно воюет.

«РАДУГА»

1943, Киевская к/ст., режиссер М. Донской, сценарий В. Василевской

США

«Сандей ньюс», 22 октября 1944 г.

Ванда Хейль

Фильм, демонстрирующийся в «Стенли», — эпос о красных под фашистским игом.

В новом советском фильме «Радуга» показано мужество русских женщин, находящихся под гнетом немцев. Это выдающееся художественное произведение, острая реалистическая драма об ужасах, страдании, ненависти и горе является большой победой режиссера Марка Донского.

Фильм теряет свое величие только в тех местах, где показаны два изменника — прислужник немцев, назначенный старостой в деревне, и русская женщина, избравшая легкий путь и ставшая любовницей немца — старшего офицера. Я считаю, что фильм теряет от этого не потому, что таких людей нет в Советском Союзе, а потому, что эти два персонажа представлены в карикатурном виде. Они смешны, вместо того чтобы быть отвратительными.

Такая прекрасно поставленная драма, как этот фильм, не нуждается в том, чтобы в нее было вставлено что-либо отвлекающее от ее серьезности.

Кроме изображения этих двух изменников, фильм выдержан в сдержаных и искренних тонах.

«Нью-Йорк таймс», 29 октября 1944 г.

Босли Кроутер

ВОЙНА НА ДВУХ КИНОФРОНТАХ

Жестокая критика, которой недели две тому назад подверг на страницах нашей газеты цивилизованный Элиот Поль голливудские военные фильмы, преисполнена упреками. Статья этого рабочего критика, возможно, представляет положение в несколько более мрачных тонах, чем оно есть в действительности. Мистер Поль преувеличивает, категорически утверждая, что не было ни одного хорошего фильма, выпущенного Голливудом, кроме «На западном фронте без перемен». Он не совсем прав, говоря, что Голливуд игнорировал рост моши нацистов. Но что касается его обвинения по адресу продюсеров в нерешительности, оно вполне справедливо. Элиот Поль попал в самую точку, утверждая, что авторы военных фильмов редко имеют полное представление о том, что они показывают на экране.

Одно место в его едкой критике произвело на нас сильное впечатление, настолько сильное, что мы хотели бы процитировать его, прежде чем перейти к нашему обсуждению. Вот оно:

«Если американцу, который платит небольшую сумму денег за входной билет в кино, надо знать, чувствовать и ви-

деть то, что происходит в местах, оккупированных нацистами или японцами, что в действительности приносит нашествие в души и дома людей, что переживают те, для которых достичь победу — это значит принести в жертву свой дом, сад и своих детей, тогда писателям, продюсерам и режиссерам надо выпускать также фильмы о победе и послевоенной жизни, которые имели бы какое-то сходство с действительностью».

Если мистер Поль, говоря таким образом, имеет в виду фильмы, демонстрировавшиеся на прошлой неделе, — то оценка их как нельзя более точна. Нам пришлось посмотреть три голливудских фильма, в которых о войне говорится в таком тоне, словно это не война, а футбольный матч «Роз-Баул».

У тех, кто увидит эти фильмы, может создаться впечатление, что война — это случайное событие, оказывающее на нас влияние только постольку, поскольку она создает известные неудобства. В противовес этим фильмам мы увидели один русский фильм, дающий подлинное представление о войне и насыщенный мужеством и муками народа, страдавшего и претерпевшего свои страдания.

Этот фильм — «Радуга» — является драматическим отображением того, что претерпели жители небольшой украинской деревни, оккупированной войсками звероподобных нацистов. В фильме нет стройной сюжетной линии, и в нем совершенно нет ничего показного — ни победоносных военных крестьян, ни горестных глицериновых слез. Это просто-напросто реалистическое изображение нескольких женщин, детей и стариков, живущих в скованной зимой деревне под игом немецкого террора. В «Радуге» показана величавая фигура женщины-партизанки, вернувшейся в деревню, чтобы разрешиться от бремени, подвергнутой невыносимым мукам и умершей, не назвав своих товарищей; живые и удивительные образы детей, по-своему противостоящих немцам. Весь фильм, превосходно поставленный и сыгранный, выполнен духовной силы и выстраданного народом подъема, которые могли возникнуть только на почве великого патриотизма.

Так изобразили войну русские кинематографисты, потому что они воочию убедились в том, что приносит оккупация. Они знают, что с изображением страданий их народа нельзя шутить. И им хорошо известно, как изменили военные ис-

пытания жизнь и облик всего мира. Другими словами, русские кинематографисты очень хорошо знают то, что они снимают.

Американцы — напротив. Во всяком случае, в трех фильмах, показанных на прошлой неделе, сюжет совершенно случайно связан с войной. Вот, например, «Остров радуги» (какое ироничное совпадение в названии!) — это беззлобный фильм производства «Парамаунт», действие которого развертывается на одном из легендарных тропических островов. В этом фильме есть и паясничающие Джил Лэмб с Эдди Брэкен, и Дороти Ламур. Фильм построен на их комическом походе на японцев, которых они побеждают, забросав кокосовыми орехами.

Комически показана война также и в фильме Эдуарда Смола «За границу с двумя янки». И особенно отвратительное изображение войны, в виде некоторого неудобства, дано в фильме «Брак — это частное дело», выпущенной фирмой «Метро». В нем показано, как Лана Тернер не может полностью вкусить счастье из-за того, что война отнимает у ее мужа слишком много времени.

Мистер Элиот прав. Если надо, чтобы зритель почувствовал и увидел правду, необходимо произвести переворот в людях, которые выпускают такие фильмы.

Дэвид Плэтт

ОДНОСТОРОННЯЯ КРИТИКА

Так! Значит, есть предел тому, что правдоподобно в фашисте! Но, по-видимому, нет предела тому, что правдоподобно в нашем союзнике. Польско-советская чрезвычайная комиссия, созданная для расследования немецких преступлений, обнаружила в Люблине 820 000 пар обуви, принадлежащей уничтоженным мужчинам, женщинам и детям.

«Пропаганда!» — вопят Уинстены. «Существует предел правдоподобия при изображении человеческих существ!»

Тем же аргументом пользовались в свое время при нападках на киновариант «Гроздьев гнева». Ассоциация фермеров Калифорнии заявила, что фильм «непреодолимо односторонен» в своей защите «Оки». В нем были нагромождены проклятия фруктовому комбинату. Каждый прогрессивный фильм должен столкнуться с обвинением в односторонности. Но это гораздо

серьезнее в том случае, когда фильм показывает непреодолимую и горькую правду о человеческих преступлениях германского фашизма.

Конечно, «Радуга» — «непреодолимо односторонняя». Она односторонняя по сравнению с печами для сжигания трупов, которые работают круглые сутки, и мельницами, растирающими в порошок детские кости. Она односторонняя по сравнению с осквернением библиотек и музеев, где собраны произведения искусства. Она односторонняя по сравнению с рабовладением. Если бы только наши фильмы были так «непреодолимо односторонни» по отношению к нашему общему врагу.

Я не представляю себе, чтобы кто-нибудь, кто глубоко переживает войну, мог обвинить «Радугу» в «ненавистничестве» и «односторонности». Нам плохо пришлось бы, если бы аргументы, подобные тем, что приводят некоторые наши кинорецензенты, применялись бы и на поле битвы. Тогда мы увидели бы, что сражаемся с фашистами хлопушками и кремовыми тортами.

«Нью Мессес», 21 ноября 1944 г.

Джозеф Фостер

«РАДУГА» И НЕКОТОРЫЕ КРИТИКИ

Тогда как большинство комментаторов, в том числе обозреватели «Таймс», «Трибюн», «Пост меридиум», «Ньюс» и др. оценили «Радугу» как настоящее произведение искусства, отражающее подлинную природу войны, солдата-наци и русского народа, у меньшинства критиков фильм вызвал чувство тревоги и неудовлетворенности, — конечно, «во имя искусства».

Так, например, Мэнни Фарбер, кинообозреватель «Нью рипаблик», считает, что ««Радуга», как никакой другой фильм, лишена снисходительности, любви, милосердия, достоинства, широты кругозора и благородства».

Обычно мистер Фарбер не употребляет столь прямых выражений. Его стилю свойственны запутанные определения в духе литературного снобизма. Но когда он пишет о советских фильмах, он отбрасывает все беллетристические претензии. В таких случаях он не хочет, чтобы кто-либо неправильно понял его критические высказывания.

Что касается его обвинения по адресу «Радуги», то, признаться, они поразили меня. Неужели его возмущает, что совет-

ский гражданин не проявляет снисхождения, любви или милосердия к наци? Как ни невероятно это звучит, он подразумевал именно это.

«Наци показаны только как трусливые убийцы», — жалуется он. Конечно, нам известны менее значительные общественные деяния наци: насилия, намеренное разрушение культурных ценностей и просто воровство, и я должен признать, что наци в «Радуге» не уделяют времени таким сравнительно безобидным поступкам. Так что, может быть, мистер Фарбер и прав. Наш эстет чистейшей воды продолжает на страницах «Нью-рипаблик»: «Больше дюжины преступлений совершены (наци) без всякой на то причины». Наци, видите ли, такие кроткие существа, что они никогда не обидели бы муhi, если бы она не вывела их из терпения. Может быть, жертвы Люблина насмеялись над формой наци и были наказаны за свое безрассудство? Может быть, убитые в Майданеке плевали в немецкого часового? Может быть, погибшие в Вильно, Одессе, Смоленске, Варшаве, Лидице и в сотнях других мест, вели себя так же вызывающее?

Мистер Фарбер должен был бы рассказать нам об этом. «Все, что хотят русские сделать с нацизмом, — это убить наци», — протестует он. «Это не дает зрителям разрешения проблемы наци».

Не к лицу критику (дай ему бог здоровья), жалующемуся на несправедливость к звероподобному убийце, искашать факты. Те, кто не видел фильма, могут подумать, что в «Радуге» речь в основном идет о послевоенной будущности Германии. В действительности в «Радуге», конечно, нет ничего подобного. К сведению нашего пылкого адвоката фашистских прав, разрешите мне указать, что борьба советских крестьян против оккупационного гарнизона такая же часть войны, как диверсионные мероприятия партизан или бой между регулярными войсками. Может быть, Мэнни Фарбер хотел бы, чтобы кто-нибудь из наших солдат остановился, подняв ружье, чтобы выстрелить в наци, и сказал себе: «Этот парень является собой проблему. Может быть, прежде чем стрелять, лучше обсудить ее с кем-нибудь, скажем, с Фарбером?»

В конце своей статьи Фарбер неохотно признает, что с технической стороны в фильме есть «пара моментов, хорошо и полностью разработанных, безупречных в смысле кинематографичности». Один из этих моментов, по собственному

его признанию, глубоко трогательный, он называет «почти удовлетворительным». Так, значит, одна сцена безупречна в смысле кинематографичности и глубоко трогательна. Она только почти удовлетворительна. На этот раз предубеждение автора становится очевидным. Фарбер пишет свое кинообозрение так, словно он совершает нападение на советский народ. Кто он, каково его прошлое — я не знаю, но за его грубой манерой письма (он называет четырех- и пятилетних детей, противодействующих наци, «неприятными») я улавливаю ядовитый запах Троцкого, или Дубинского, или обоих их.

Моя статья была бы неполной, если бы я не упомянул в ней о глубокомысленных заключениях мисс Урилман в «Сан», которая считает, что такое нагромождение ужасов в одном фильме делает его неправдоподобным. Но ясно, что за этим произведением кроется ужасная ненависть. «Зверства» наци, о которых она между прочим упоминает время от времени, заставляют нас сомневаться в их существовании, но ненависть, скрытую за этим произведением, она находит ужасной. Ужасной для кого? Шокирует неджентльменская ненависть русских к интервентам.

Нетрудно заметить, что все эти обозреватели имеют нечто общее. Они все обвиняют советский народ, но не имеют никаких претензий к немецким захватчикам. От таких людей никогда не дождешься правильной оценки художественных и объективных качеств любого советского фильма.

АНГЛИЯ

«Дейли мейл», 19 января 1945 г.

Симон Харкуорт Смит

В задачи кинообозревателя «Дейли мейл» обычно не входит разбор фильмов, предназначенных для демонстрации в ограниченных кругах. Но на этой неделе я столкнулся с исключением столь блестящим, что мне приходится отойти от всех своих принципов.

Советский фильм «Радуга», который будет с воскресенья демонстрироваться в театре «Татлер», при обычных обстоятельствах просмотрят в нашей стране только несколько тысяч зрителей. Это в том случае, если общественность не потребует более широкого показа этого фильма. А я очень надеюсь, что это произойдет.

Многочисленные руины свидетельствуют о наших собственных страданиях. Но мы по крайней мере не испытали жестокостей немецкой оккупации. Ее-то ужасы и показывает нам «Радуга».

Этот рассказ о типичной украинской деревне под немецкой пятой не представляет собой легкого развлечения для усталых рабочих военной промышленности или для солдат, приехавших в отпуск. Но это столь мастерски сделанное и такое трогательное произведение искусства, а его мрачные кадры столь правдивы в свете сообщений о зверствах, ежедневно поступающих к нам из Франции и Бельгии, что мы не можем рассматривать как отклонение от истины убийства десятилетнего Миши, новорожденного ребенка или матери, отказавшейся стать недостойным гражданином своей страны.

Из всех своих сложных воспоминаний за последние несколько месяцев я не могу припомнить ни одного кадра более трогательного, чем шествие русских пленных (босых, потому что немцы украли у них башмаки!) по покрытым снегом улицам деревни, и рядом с ними крестьян, которые отрывают от себя кусок, чтобы поделиться с пленными, за что их убивают, или радостный момент, когда прилетает советский самолет и приносит с собой надежду.

Счастливый конец, когда деревню спасают партизаны, мог быть легко сведен к известному штампу, но режиссер избежал этого, введя сильный эпизод, когда деревенские женщины, жаждущие содрать кожу с испуганных немецких пленных, отказываются от немедленной расправы под влиянием вдохновенной речи матери партизана (актриса Тяпкина).

«Ньюс кроника», 20 января 1945 г.

Ричард Уиннингтон

Своим фильмом «Детство Максима Горького», выпущенным незадолго до немецкого вторжения, режиссер Марк Донской составил себе репутацию выдающейся фигуры современной советской кинематографии.

Между этим фильмом и «Радугой» лежат война и страдания, оставившие неизгладимую печать. В этой истории оккупации немцами небольшой украинской деревушки, в конце концов освобожденной Красной Армией, Донской изобразил суровое испытание человеческой ненависти и мужества. Это правильное изображение обычных для нацистов деяний — хроника по-

казывает нам худшее, чем мы видим в фильме, и ужасы, показанные в «Радуге», производят особенно сильное впечатление, потому что при их изображении не прибегли к сгущенным краскам.

Если бы мастерство режиссера осталось на уровне «Детства Горького», ему не удалось бы изобразить предателя, который извивается в отвратительных предсмертных муках, показать агонию подлеца, происходящую на виду у нас. Повествование надо вести решительно и просто, как это и сделано в «Радуге», и вести его так, чтобы оно доходило до сердца и чтобы от него захватывало дыхание.

Хотя в этом фильме жизнь сведена к двум положительным качествам — выносливости и ненависти, взаимно питающих друг друга, любовь и нежность еще предъявляют свои права: десятилетний мальчик умирает, желая передать пищу своей тетке, подвергнутой пыткам, братишко заслоняет собой крошку сестру от садиста — немецкого солдата, вздумавшего пошутить, дети еще пробуют играть в свои обычные игры. Стойственные Донскому штрихи чувствуются в чудесных пейзажах скованной снегом деревни.

Недостаток, который, кажется, присущ всем советским военным сюжетам, заключается в изображении самих наци в чересчур гротесковой манере, но ведь ужас-то в том, что они выглядят, и ходят, и говорят, и смеются, как и все другие люди.

Я говорю об этом фильме в первую очередь потому, что он имеет большое значение, как отражение пережитого русскими ужаса террора, которого мы избежали. Я считаю этот фильм достаточно значительным, чтобы демонстрировать его хотя бы наравне с фильмами категории В, что бы ни говорили о нем прокатчики.

ФРАНЦИЯ

«Французские женщины»,
17 октября 1945 г.

Ноэль Александр

Первый официальный показ советского фильма, организованный Комитетом Франция — СССР.

С волнением мы присутствовали на сеансе. Мы все сохранили воспоминания о таких значительных советских кинофильмах, как «Путевка в жизнь», «Мать» и многие другие.

Фильм «Радуга», выпущенный в разгар войны, в трудно вообразимых условиях, остается верным этим традициям.

Сценарий (надо сказать, очень трагичный) кажется теперь почти банальным, поскольку действительность еще ужаснее.

Этот фильм делает честь советской кинематографии. Фотография редкой красоты. Искусственность из фильма изгнана. Лица правдивые, без всякой подделки. Красоту излучает живое существо, а не заимствованная маска. Некоторые кадры подобны фрескам Эль Греко — таковы показанные крупным планом заключенные заложники. Ритм, несколько замедленный в начале фильма (благодаря несколько подчеркнутой стилизации немецких часовых), идет по восходящей кривой и заканчивается настоящим апофеозом к моменту освобождения деревни. Сцена родов сделана с тектом и умеренностью, которым можно поучиться.

По ходу действия некоторые места очень удачно акцентированы и вместе с тем разряжают напряжение, которое могло бы стать невыносимым.

Этот фильм является продуктом современным. Он сделан сильно, без боязни резкости. Он нас освободит от нелепости, подслащенных легенд и жеманности, которыми были полны фашистские пропагандистские фильмы и которые вынуждена была смотреть французская публика.

«Радуга» является этапом в возрождении кино.

«Франс-Тирер», 28 октября 1944 г.

Жан Поль Виваль

Если фильм «Радуга» вызывает в нас глубокое волнение, то это объясняется тем, что каждая сцена напоминает нам события, только что нами пережитые; описывается трагедия, быть может действительно произошедшая где-то на Украине и очень похожая на ту, которую еще три месяца назад переживали наши крестьяне.

Действие происходит суровой русской зимой. В деревне, погребенной в глубоком снегу, немецкое подразделение под командой глупого и гнусного субъекта проводит свою жестокую расправу. Те крестьяне, которые не убежали, нумерованы и вынуждены, подобно скоту, носить на шее деревянные дощечки, на которых написаны их опознавательные знаки.

Здоровые мужчины и женщины, не связанные материнскими обязанностями, присоединились в лесах к партизанам.

И в каждом доме втихомолку существует заговор против ненавистного завоевателя. Тщетно немцы пытают, расстреливают и вешают. Их дикость только увеличивает ненависть, которая выражена на окружающих их безмолвных, непроницаемых лицах.

В этом фильме имеется прекрасный эпизод: вереница русских пленных проходит через деревню. Они в отрепьях, изголодавшиеся и еле держатся на ногах; они тащатся по снегу и поют душераздирающую протяжную песню. Внезапно все двери деревни открываются, и крестьяне, забывая свои собственные горести, побегают к этим людям, своим братьям, и дают им хлеба. Но охрана их грубо отталкивает и затем стреляет. Мальчики в безумном беге стараются догнать пленных, но падают в глубокий снег и глазами, полными слез, следят за удаляющимся шествием.

Наравне с этими потрясающими сценами есть менее желательные, которые показывают известный вид академизма, официального стиля, тенденция к которому ощущалась в советском кино уже до войны. Чрезвычайно странно найти в сюжете, вся патетическая ценность которого в подлинности, такой искусственный персонаж, как Пуся — жена русского офицера. Следует удивляться, как режиссер «Радуги» не понял, какую он делает ошибку, делая из этих немцев смешных паяцев: мы были бы в восторге, если бы они были такими.

В противовес этому крестьяне даны превосходно. Чувствуется, что за замкнутыми лицами этих жертв судьбы, которую они стойко переносят, бьет ключом священный огонь возмездия, который все ширится и в конце фильма выливается в зовущую к отмщению речь, которая звучит непреодолимо в устах актрисы Тяпкиной, являющейся воплощением героической матери.

«ЗОЯ»

1944, Союздетфильм, режиссер Л. Арнштам, сценарий Л. Арнштама, Б. Чирскова

США

«Фильм дейли», 18 апреля 1945 г.

Диксен Мак-Манус

«Зоя» — это еще один из тех тяжеловесных русских фильмов, которые имеют лишь ограниченный успех среди зрителей, не

являющихся вообще любителями советских фильмов. Рассказывая историю одной из русских героинь этой войны, фильм упустил массу возможностей, которые могли бы сделать это произведение «Союздетфильма» достойным внимания американской аудитории. Для картины, претендующей на сильный драматизм, «Зоя» обладает до странности малыми возможностями тронуть зрителя более чем только поверхностно. История сама по себе бледна, главным образом благодаря той манере «бить в лоб», в которой она рассказана. К достоинствам фильма надо отнести его простоту, реализм и глубокую серьезность.

Распространению его больше всего будет способствовать то, что партитура написана Дмитрием Шостаковичем.

Сюжет, построенный на отдельных эпизодах, охватывает жизнь героини от рождения до ее казни через повешение за отказ предать нацистам своих друзей — партизан. Лучшие места в фильме — это сцены, в которых показано, как Зоя вела себя, очутившись в руках врага. Подчеркнуты побуждения, приведшие ее к тому, чтобы отдать жизнь за свою Родину.

Игра актеров живая.

Английский текст и диалог сделаны Хоурдом Фаст.

Режиссура неплохая. Фотография посредственная.

«Дейли уоркер», 18 апреля 1945 г.

Дэвид Плэтт

«Зоя» — лучше большинства советских кинокартин, последовательность эпизодов ровная. Документальный материал удачно включен в сюжет. Некоторые эпизоды, особенно касающиеся Зои и комсомола, будут не совсем понятны среднему американскому зрителю. Я поражен, почему английский комментарий не объясняет эти непонятные места.

Некоторые найдут, что центральная фигура представлена слишком благоговейно; многие подумают, зачем понадобилось ставить американский комментарий под заглушенным русским диалогом, когда можно было обойтись обычными субтитрами. Но не найдется такой человек, на которого не произведет сильного впечатления этот вдохновенный рассказ о русской героине. Если вы помножите историю жизни Зои на много миллионов, то вы составите себе представление о величии одной шестой земного шара, называемой СССР.

Роль Зои исполняет Галина Водяницкая, актриса исключительной красоты, искренности и уравновешенности.

Как фильм о героизме, «Зоя» — достойная и вдохновенная картина о наивысшем самопожертвовании патриота за свою страну и народного вождя. Но как документ современной истории, каким задуман фильм, он неполон, потому что в нем опущены три важных исторических события со дня смерти Ленина до немецкой оккупации русской территории. Эти события показаны как воспоминания Зои. Чтобы устоять под пыткой врага, Зоя мысленно проходит свою жизнь и события, записанные в ее дневнике. Например, она вспоминает военную мощь России и ее социальное и экономическое развитие. Она видит, как русский солдат уезжает в Испанию, когда так называемая гражданская война в этой стране приобретает идеологическое значение для всех остальных стран мира. Она видит, как ее народ воспламеняется великим патриотическим духом, когда немцы нападают на Россию.

Но она не вспоминает договора, подписанные Россией и фашистской Германией до начала Второй мировой войны. В ее книге воспоминаний не упоминается также русско-финская война и наступление России на Польшу с востока в то время, когда в 1939 г. Германия наступала на Польшу с запада.

Галина Водяницкая с большим чувством патриотизма исполняет главную роль в картине.

ВЕНГРИЯ

«Мадьярнэмзет», 17 июня 1945 г.

ЗОЯ — ДОЧЬ НАРОДА

Зоя Космодемьянская — 17-летняя русская девушка — легендарная советская партизанка, которая в борьбе с фашистскими угнетателями получила звание Героя Советского Союза. Ее жизни и славе посвящен этот фильм.

На фоне детских лет советского ребенка показан жизненный уклад советской страны, и мы можем заглянуть в ту тайну, которая объясняет нам рост и могущество Советского Союза. В почти идиллическую гармонию советской жизни неожиданно врывается нападение фашистов, и через короткий промежуток времени мы сталкиваемся с малень-

кой, хрупкой фигуркой Зои среди партизан. Мы можем наблюдать, как она взрывает мосты, как со своим отрядом отрезает немцам доставку продовольствия и вооружения, и, наконец, с одного из партизанских заданий она не возвращается.

Потрясающая картина, когда в мглистое морозное утро немецкие солдаты сколачивают виселицу для Зои, а местная жительница-старушка одевает в последний путь истерзанную и замученную, полуживую девушку. Советская Жанна д'Арк даже у виселицы не теряет себя, она и здесь служит примером и воодушевляет других.

«Прощайте, товарищи! — кричит она. — Сталин придет!»

Этот фильм, полный волнующих эпизодов, демонстрируется в кинотеатре «Скала».

ФРАНЦИЯ

«Ля Марсайез», 8—9 ноября 1945 г.

Жильбер Бадиа

«ЗОЯ» — ИЛИ РОЖДЕНИЕ ГЕРОЕВ

Шедевр советского кино (сокращенный перевод)

Этот фильм — не история о партизанах. Цель, которую преследовали его творцы, совсем иная. Молодая героиня, детство и отрочество которой показываются в фильме, — живой символ развития Советского Союза. Зоя и ее родина росли параллельно. Можно понять, насколько такой сюжет — по своей широте — располагал к напыщенности, но ни на одно мгновение авторы не впали в этот недостаток. Наоборот, самое замечательное в этом фильме — его простота. Никакой интриги, ни сентиментальных историй, ни анекдотов. Очень простая жизнь Зои, ее первые шаги, первые книги, первые поступки. Пропитанный высокими идеями, фильм развертывает в медленном ритме свои кадры.

Великие события последних двадцати лет: смерть Ленина, строительство ДнепроГЭСа, появление Гитлера, война в Испании освещают это существование как пламя, отблеск которого играет на лице.

Сначала мы видим Зою в ее семье: это время книжек с картинками и детских страхов. Затем школа. Здесь опять авторы хотели дать нам верное представление об обычной русской семье, такой же, как и многие другие. И маленькая Зоя такой же ребенок, как и все остальные, играющий с кошкой и боящийся мышей.

Так, шаг за шагом, была воспроизведена с явной заботой об исторической правде (отсюда включение в фильм хроники о похоронах Ленина, о битве за Мадрид и о первомайском параде) жизнь этой национальной героини, которая в отдельных моментах заставляет вспоминать о Жанне д'Арк.

Но этого воспроизведения одной жизни, этой заботы об исторической правде, невзирая на ее ценность, было бы недостаточно для создания большого фильма. Значение его состоит в том, что он открывает нам первое советское поколение, рожденное и выросшее вместе с СССР. Он объясняет нам энтузиазм этого поколения, его способность к жертвам, отождествление его с Родиной и тайну его счастья; все то, что пытались нам передать в стольких советских романах, мало известных во Франции, в частности в романе Эренбурга «Не переводя дыхания».

Попытка воплотить жизнь народа в одном человеке или семье ведет свое происхождение от фильма «Такой отец и сын» Дювивье.

Я знаю, что некоторые будут говорить о пропаганде. «Зоя» действительно национальный фильм, и мы очень бы желали подобных фильмов для Франции.

Может быть, будут также говорить о длиннотах: тоже верно — это не американская комедия. В фильме много говорят, но нужно понять, что советская молодежь в поисках счастья вопрошают жизнь и мир и требует от них решения всех вопросов, что она не знает разочарования, уединенных прогулок и мрачного раздумья, что эта здоровая, смелая молодежь хочет знать ответы на все вопросы.

Обычно фильмы не ставят таких проблем, но «Зоя» — фильм не обычный. Авторы хотят объяснить нам, убедить нас, заставить нас смотреть. Ни на одно мгновение они не повышают голоса: они не хотят, чтобы артисты подменяли произведение.

Сохраняешь воспоминание о восхитительных сценах детства, полного правды и естественности (дети говорят отнюдь не так, как Ширли Темпл), об отъезде комсомольцев, о последних минутах жизни Зои, полуобнаженной, изнуренной усталостью и побоями, но спокойной и ясной, идущей по снегу, несмотря на ветер и ночь.

В статье, которую недавно поместил журнал «Месяц», один английский критик подчеркивал энтузиазм, вызванный «Зоей» у английской молодежи. Я уверен, что молодые французы, уча-

ствовавшие в движении Сопротивления, будут восхищены ее самопожертвованием.

И как всегда, надо отметить искусство исполнителей — молодых девушек Кати Скворцовой и Галины Водяницкой, о которых никогда не узнаешь, живут ли они так, как играют, или играют так, как живут. Наконец, музыка Шостаковича, без сомнения, — лучшее его достижение после «Веселых ребят»¹.

И все эти элементы состязаются, чтобы сделать из «Зои» большой советский фильм — самый крупный, быть может, который могла видеть со времени освобождения.

«Леттер Франсез», 10 ноября 1945 г.

Жорж Садуль

ПРАВДИВАЯ ИСТОРИЯ

«ЗОЯ», советский фильм Арнштама

(Вначале кратко рассказана история Зои.)

Подлинная история Зои отображена в сценарии фильма, поставленного Арнштамом, автором «Подруг», под общим руководством Сергея Юткевича, поставившего «Златые горы» (1931), «Встречный» (1932) и много других фильмов, еще не известных во Франции.

Сценарий «Зои» рассказывает не больше, чем сценарий «Жди меня» (далее идет пересказ содержания фильма). Мы уже говорили о «Жди меня». Оба фильма можно сравнить, хотя первый скорее интимный, чем героический. У них одинаковая простота, одна и та же спокойная сила в развитии эпизодов.

Тон чрезвычайно сдержаный, особенно в эпизодах, которые могли бы вызвать крайность или напыщенность. Никакого преувеличения в обрисовке палачей. Немцы, так как они показаны правдиво, далеки от марионеток «Пышки». Сдержанность убеждает больше, чем излишняя выразительность. Лучшие части фильма не те, в которых пытаются отобразить героиню, но те, в которых она показана простой, нежной, твердой, самобытной, непобедимой.

«Зоя» — один из лучших советских военных фильмов. У него, может быть, нет силы порыва «Радуги», но есть преимущество в однородности и единстве тона.

¹ Ошибка автора статьи: музыку к фильму «Веселые ребята» написал И. Дунаевский. — Примеч. сост.

Некоторые могут счесть примитивной технику фильма и сравнить его с произведениями студий, которых война только слегка коснулась. Эти критики не должны забывать, что советское кино оказалось в трудных условиях. (Далее описывается положение советской кинематографии во время войны.)

Несмотря на усилия директоров студий, находившихся в Азии, качество должно было пострадать. Однако оно улучшалось с каждым годом. Если сравнить два фильма производства Алма-Аты: «Партизаны», поставленный в 1942 г., и «Радугу», законченный в 1944 г. (как и «Зоя»), можно увидеть пройденный путь.

Послевоенный период СССР начал с большого успеха. Проблема цветного кино, над которой русские инженеры работали в течение 12 лет, была разрешена. Документальные фильмы «Парад Победы» и «Военный праздник» показывают достижения в яркости и верности красок. Советский способ оставляет позади себя достижения, сами по себе замечательные, американской техники. На следующий год 80 % советских фильмов будут цветными.

(В конце статьи автор высказывает сожаление, что во Франции не видят лучших советских фильмов производства 1937–1940 гг.)

Мы хотели бы познакомиться с лучшими фильмами этого времени, вместо таких, как «Фантастическая легенда» и «В 6 часов вечера после войны», — посредственных фильмов, которыми публика справедливо недовольна.

«ЧЕЛОВЕК № 217»

1944, Мосфильм / Ташкентская к/ст., режиссер М. Ромм, сценарий Е. Габриловича, М. Ромма

ДАНИЯ

«Политикен», 23 апреля 1946 г.

Гаральд Энгберг

Первая встреча с русским фильмом после войны произвела сильное, но неприятное впечатление. Вспомнились слова Грига, обращенные к немецким солдатам: «Не бойтесь спаленных городов, но бойтесь спаленных сердец, они знают только нена-

висть». И вот таким ответом на ненависть является фильм «Человек № 217». Что посеешь — то пожнешь.

Режиссер Михаил Ромм возвращается здесь к старым, испытанным художественным приемам Эйзенштейна и Пудовкина. В художественном отношении фильм не представляет собой ничего нового. Он отличается своей статикой и эпизодичностью без приемов модного фильма, но он крайне интенсивен в своей образности и выразительности и этим самым сильно походит на революционные фильмы. Налицо сходность положения, поскольку и тогда ненависть к царизму и капитализму являлись главным рычагом действия в фильме. Место палачей царизма здесь занимают извращенные представители немецкой армии, а роль кулаков играет отвратительная семья бакалейщика, выступающего под маской простодушия. Тем не менее эта примитивная пропаганда снова обнаруживает прирожденную гениальность, свойственную всем русским режиссерам.

Но хотя те ужасы, которые показаны в картине, включая сюда и ужасные муки, пережитые героиней в карцере, сами по себе не являются преувеличенными по сравнению с тем, что в действительности происходило в Германии, — нам кажется, что пропаганда все-таки проходит мимо своей цели. Ненависть сама по себе понятна, но способ ее изображения действует отталкивающе. Слишком театральная игра еще более подчеркивает преувеличенность. В игре Елены Кузьминой отсутствуют оттенки, которые могли бы рассказать зрителю, что именно происходит в ее измученной душе. Лишь моментами глаза ее отражают страшный гнев, опасный для палачей и тиранов.

Та человечность, которую мы так высоко ценим в русских фильмах и которая с такой теплотой проповедуется в первой половине фильма, в дальнейшем ходе действия совершенно забывается. Заключительная мораль фильма проста: все немцы звери и заслуживают вечную и непримируемую ненависть. Они виноваты все: кулацкая семья в фильме является прототипом средней немецкой семьи.

ИТАЛИЯ

«Космополита», 30 апреля 1945 г.

Михаил Ромм был в свое время одним из наиболее упорных противников звукового кино. Теперь мы были поражены пере-

меной, произошедшей с режиссером; лучшим свидетельством этой перемены, к тому же очень резкой, является «Человек № 217». Мы говорим это потому, что характер фильма, казалось бы, позволял избежать диалогов. Звук должен был бы играть второстепенную, подсобную роль. А между тем мы видим совершенно обратное. Целые статические сцены оживляются исключительно диалогом. Этот фильм можно охарактеризовать как синтез театра и кино. В отдельных сценах достигается высокий пафос, — в частности, в сцене убийства двух немецких офицеров. Психологическое развитие драмы построено так, что все действия естественно вытекают из обстановки, в которой находится героиня фильма.

И с большим мастерством показывается постепенное превращение Тани. Вначале она реагирует на все физически, затем ее «я» постепенно преображается: начинает преобладать духовное. Тюрьма, пытки, мучения совершенно преображают когда-то веселую, здоровую девушку. И этот процесс преображения, полный психологической перестройки личности, — замечательное достижение режиссера, с какой бы стороны ни подойти, с художественной или кинематографической. Воспоминания рождаются в измученном мозгу девушки. И все эти образы-воспоминания — подлинно поэтические «куски», настоящие маленькие киношедевры.

Несомненно чувствуется значительное психологическое дарование режиссера, которое он проявил уже в «Пышке». Тонкое и глубокое понимание переживаний чувствуется в обрисовке не только центральной фигуры, но и второстепенных действующих лиц.

С большим мастерством обрисована реакция Макса и Курта на новое для них, с которым они сталкиваются по прибытии с фронта. Сцена обеда создана подлинным художником. Часть критики отмечала театральность и искусственность в игре актеров, изображающих немцев, в частности членов семьи Краус. И мы допускаем, что в изображении некоторых фигур допущена карикатурность, но она нам кажется понятной. Таким путем режиссер хотел дополнительно заштриховать немцев и подчеркнуть грань между ними, бесчеловечными мучителями, и русскими, попавшими к ним в рабство.

Съемка прекрасна. Преобладают темные тона. Некоторые кадры напомнили нам Пабста его лучших времен. Музыка в отдельных сценах играет основную роль.

По сравнению с американской и английской, русской кинематографии не хватает самокритичного подхода и чувства меры. И это особенно проявляется в чересчур прямом пропагандистском подходе. Пропагандистские мотивы настолько резки и настойчивы, что производят впечатление, будто нет уверенности в их солидности. И этого общего недостатка чувства меры и вкуса не избежал и «Человек № 217».

Это замечание отнюдь не говорит о том, что русское кино с его медленным ритмом повествования, с его конкретными по своим тонам кадрами и с его эмоционально и драматически насыщенными сценами, нам не нравится.

Но когда фильм целиком переполнен кадрами и сценами ужасов, пыток, когда все краски сгущены до крайности, то это сводит на нет все достоинства. В изображении драмы нужно соблюдать вкус и чувство меры.

Ромм в полной мере владеет всеми средствами кинематографической техники. Фильм от начала до конца проникнут драматизмом, горем, борьбой и ненавистью, и от этой чрезмерности фильм проигрывает, хотя он лучше, чем «Ленин в 1918 году».

ВЕНГРИЯ

ПЕСНЯ СТРАДАНИЙ И НЕНАВИСТИ

«Человек № 217» — это рассказ о неизмеримых страданиях, которые принесло с собой массовое изгнание советского мирного населения в Германию.

Но этот фильм имеет и другое содержание. Это та жгучая, неизмеримая ненависть, которую создало бесчеловечное отношение немецких фашистов к русским невольникам, продававшимся на рынках, в сердце всего русского народа. Фильм показывает не только эту безудержную, испепеляющую ненависть в образах вывезенных русских людей и их судьбах. Весь фильм пропитан чувством этой ненависти. Эта ненависть выражалась в трясущихся руках писателя, державшего перо, она возбуждала режиссера, когда он монтировал сцены фильма, она горела в глазах оператора, когда он снимал картину. Этот

фильм вовсе не беспристрастный, холодный отчет, хотя он и составлен на основании документов. Он имеет вкус слез и запах крови. Он не объективен, он правдив. Это стон боли, крик ненависти. Это не простая констатация фактов, а переживания.

Поэтому этот фильм является документом человеческим и историческим этого захватывающего, неприкрытоого чувства. Это мастерское, имеющее силу вулкана откровение.

Режиссер совершенно намеренно применил во всем фильме окраску индивидуальных переживаний. Поэтому он начинает и заканчивает фильм словами героини, которая после всего пережитого рассказывает о том, что демонстрируется в фильме. Мы смотрим на все происходящее глазами того, кто все это пережил сам. Сквозь ее ненависть рисуют режиссер и оператор свои картины. Это придает фильму характер волнующей баллады, в которой объективный рассказ заливает поток чувств, переживаемых рассказывающим.

Вы скажете, это пропаганда? Конечно, это так. Можно ли такое показать и рассказать без пропагандистского воздействия? Тот, на кого эти факты, вольно или невольно, не воздействуют, дурак или негодяй.

«Но если это пропаганда, значит, это не искусство», — часто слышим мы. Стоит ли отвечать на эту ограниченность? Стоит ли снова и снова повторять, что не было и не могло быть в мировой литературе ни одного выдающегося или относительно хорошего произведения, которое не было бы пропагандой, которое не пропагандировало бы мыслей, чувств и возврений своего создателя? А разве не идеи христианства провозглашала поэзия религиозных писателей? Это пропаганда! А разве не идеи гуманизма и человеческого достоинства (антифашистского!) провозглашал в своей «Трагедии человека» Мадач? Это тоже пропаганда! А разве поэзия куруцов, оплакивавшая свою раздавленную родину и воспевавшая ненависть к немцам, не была пропагандой? Это тоже пропаганда! А пламенная поэзия Петёфи против тирана, за национальную свободу, за независимость родины? Это тоже пропаганда! И только потому она стала вечным, неумирающим искусством, что она не выражала личных интересов, а отражала чувства и судьбу всего венгерского народа. Точно так же и этот новый советский фильм пронизан страданиями, гневом и верой всего советского народа.

Это произведение, раскрывающее перед нами величайшую жестокость и страшную месть, таит в себе глубоко человечное и гуманное поучение, показывая последствия фашистской жестокости и те разрушения в человеческих сердцах, которые привнес с собой бандитский поход немцев.

«ЖИЛА-БЫЛА ДЕВОЧКА»

1944, Союздетфильм, режиссер В. Эйсымонт, сценарий В. Недоброво

СЛОВАКИЯ

«Ровность», Брно, 28 сентября 1945 г.

ДЕТИ НА ФОНЕ ПУЛЕМЕТОВ

Тише, пусть куколка высится,
пока опять не будет тревога.

Жила-была девочка в городе, который месяцами находился под огнем вражеских орудий, на который изо дня в день падали гранаты и бомбы и где ели только крошки черного хлеба, в городе, который верил, терпел и победил. Жила-была девочка в Ленинграде. И не только Настенька и ее маленькая подружка Катя, но тысячи других детей жили здесь в холода и голоде и в убежищах при свечке мечтали о счастье и новогодних елках, о лете, которое принесет с собой мир и возвращение отца. Дети остаются детьми, и, когда, вокруг них рвутся снаряды, они продолжают смеяться и одним пальчиком наигрывать на рояле «собачий вальс», когда на дома вокруг них падают бомбы. И именно контраст этого детского мира с блокадным городом, войной и смертью потрясает зрителя, и именно в этом контрасте заложена та волнующая, хрупкая красота, которую режиссеру Эйсымонту удалось отразить в фильме «Жила-была девочка», который сейчас демонстрируется в кинотеатрах Брно. Этого впечатления Эйсмонт достигает тем, что показывает нам детей такими, какие они и как живут на самом деле, а не каких-то чудесных обезьянок или мужественных героев, спасающих город и украшенных военными орденами, каких мы привыкли видеть в фильмах. Он не боится показать свою героиню забывшей во время игры о своей больной матери и о воде, добытой ценой тяжелого пути, не боится показать ее во время

ссоры, лживой — это настоящий, естественный ребенок. В то же время так же естественно воспринимается, когда старшая девочка после смерти своей матери в убежище начинает заботиться о младшей и спасает ее из горящего дома. Зритель, наверное, не забудет сцены, когда после радостного, приподнятого вступления под летним солнцем у старого покрытого листвой дерева начинается вой сирен — и смерть проносится над детьми, разыскивающими куклу; приставную лестницу, ступени которой слишком далеки одна от другой для маленьких ножек; пустую, зловещую улицу, и на ней две маленькие фигурки, одна из которых в минуту самой страшной опасности останавливается, чтобы застегнуть туфельку. Наверное, никто также не забудет белого и серебристого сна о наибольшем счастье — письме отца с фронта. Прислушайтесь, как замечательно режиссер умеет читать в душе ребенка: письмо исключительное, поэтому оно и по внешности отлично от других, имеет вид треугольника, и как прекрасно режиссер к концу показывает исполнение мечты ребенка — освобождение Ленинграда.

Фильма наполнен массой наблюдений, которые блестяще раскрывают душу ребенка и то заботливое внимание, которое в Советском Союзе уделяют детским фильмам и вообще искусству для детей. Постановщики, наверное, долго искали, пока нашли исполнительницу главной роли в этом фильме, Н. Иванову, серьезную девочку с прекрасными глазами, и очаровательного малыша с большим актерским талантом — Н. Зашипину. Мягкую руку режиссера можно разглядеть и в чуткой фотографии, — например, в прекрасно освещенных сценах на качелях, которые, наряду со съемками женщин, строящих укрепления, производят просто сказочное впечатление.

Если бы мир когда-нибудь мог позабыть недавнюю войну, то мы показали бы ему этот фильм. Он говорит больше, чем сотни книг, которые были и будут написаны против войны.

США

«Вэрайети», Нью-Йорк, 26 декабря 1945 г.

Советским постановщикам, когда они делают картину о войне, ничего больше не нужно, кроме суровой реальности вой-

ны. Лишним доказательством этого служит фильм «Жила-была девочка». Это медленная картина, тема которой развивается с монотонностью самой войны. Для среднего американского зрителя эта картина представляет мало интереса, что только показывает, как американец далек от настоящего страдания.

Сюжет картины — рассказ о жизни двух маленьких девочек и о том, что им пришлось пережить во время долгой осады советского города. Несмотря на многие лишения и на то, что раз во время бомбёжки они чуть не были убиты, они, конечно, переживают все это и празднуют освобождение города. Суровый реализм фильма развивается похоронным темпом. Девятилетняя Нина Иванова прекрасна, а малыш Наташа Зашипина, которой всего пять лет, в буквальном смысле завладела зрителем. Обе они великие маленькие актрисы, и младшая из них может быть уверена в голливудском успехе.

«Ньюс», Нью-Йорк, 23 декабря 1945 г.

Дороти Мастерс

Хотя война и осада Ленинграда играют важную роль в картине «Жила-была девочка», однако более важное в картине — очаровательное исполнение двух маленьких девочек.

В то время как эти дети кажутся слишком юными, чтобы произносить не только глубокие мысли, но даже целые фразы, временами их красноречие производит глубокое впечатление. Эти девочки живут в опасный период истории, когда Ленинград окружен и его жители чуть ли не умирают от голода, однако часто куклы для них более важны, чем их отцы на фронте, и песня так же необходима, как и хлеб.

В сильных драматических моментах, когда, например, нет письма от отца, или умирает мать Настеньки, или когда бомба падает слишком близко, — исполнение прекрасное, однако самое лучшее исполнение своих ролей Нина Иванова и Наташа Зашипина показывают в самых обыденных, ежедневных ситуациях.

Как фон картины показаны женщины и старики, работающие на укреплении города, детские дома для осиротевших детей и организации, помогающие нуждающимся.

«В ШЕСТЬ ЧАСОВ ВЕЧЕРА ПОСЛЕ ВОЙНЫ»

1944, Мосфильм, режиссер И. Пырьев, сценарий В. Гусева

США

«Сан», Нью-Йорк, 29 января 1946 г.

Айлин Крильман

Когда русские решают повеселиться, они проявляют здоровую радость жизни. «В 6 часов вечера после войны», новая картина в театре «Стенли», выявляет то же здоровое качество. Так же как и фильм «Они встретились в Москве», который демонстрировался здесь раньше, это веселая и живая музыкальная картина. В этом фильме любовь и песни и даже танцы представлены на пламенном фоне последней войны.

Марина Ладынина и Евгений Самойлов исполняют главные роли в этой веселой оперетте. Сюжет фильма простой. Он рассказывает о случайных встречах во время войны хорошеных девушек и красивых офицеров, которые к тому же хорошие певцы и певицы. Герой и героиня чуть не погибли в бою. Молодой лейтенант потерял ногу. После этого он пал духом и хотел, чтобы его невесте сказали, что он был убит. Но позже они снова встречаются на фронте. Вася, хотя и хромает, все еще продолжает воевать. После войны они оба приходят на условленное свидание — в 6 часов вечера после войны на мосту возле Кремля.

Сюжет передается под аккомпанемент музыки, шуток и романтического диалога. Это приятный фильм о романтической советской молодежи, с хорошо переведенными английскими субтитрами, гораздо более лучшая пропаганда для Советского Союза, чем все тяжелые идеологические драмы, которые демонстрировались здесь раньше.

«Таймс», Нью-Йорк, 28 января 1946 г.

Бозли Краутер

Так как во время войны большое русское сердце было благородно скрыто под покровом борьбы и пропаганды, приятно увидеть, что теперь его снова раскрыли. В фильме «В 6 часов вечера после войны», горько-сладком романе, присланном из Москвы в театр «Стенли», парень снова встречает девушку, в результате получился теплый и нежный фильм, не расходящийся с голливудским представлением. В данном случае вой-

на служит только фоном, потому что эта оперетта в чарующих и захватывающих мелодиях рассказывает о любви между лихим артиллерийским офицером и его возлюбленной. Несмотря на то что неровная редакция создает странную последовательность в сюжете, в результате получился фильм, который может служить показателем, какого рода фильмы мы можем ожидать от советских студий теперь, когда война закончилась.

Начинаясь тем, что влюбленные обещают встретиться на мосту в Москве в 6 часов вечера после войны, сюжет развивается просто, выбирая самый короткий путь между двумя точками. Евгений Самойлов в роли офицера, встретившего Марину Ладынину во время отпуска в Москве и обещавшего встретиться с ней в условленном месте, позже теряет в бою ногу и, чтобы не быть ей обузой, не хочет ее видеть. Только через несколько месяцев они случайно видятся на фронте и потом, когда Москва празднует победу, возлюбленные снова встречаются.

Самойлов и Ладынина, исполняющие главные роли, соединяют в себе красивую наружность, хорошие голоса и сдержанное исполнение ролей. Иван Любезнов искренне и с юмором исполняет роль товарища Самойлова. Хотя «В 6 часов вечера после войны» не самая лучшая советская картина и хотя некоторые песни не переведены на английский язык, музыка и хороший сюжет делают этот фильм приятным развлечением.

ИТАЛИЯ

«Ля нуова Эвропа»,
16 сентября 1945 г.

Альберто Моравиа

Музыкальная кинокомедия является типичным продуктом Голливуда. Уже многие наши критики отмечали, что фильм «В 6 часов вечера после войны» — это русский вариант американского жанра. Русская кинематография отличается обычно тем, что она трактует только серьезные темы, затрагивает глубокие проблемы и реалистически разрешает их.

Поэтому нет ничего удивительного, что фильм совсем иного характера, чем обычные советские фильмы, оказался неудачным. Прежде всего порочна сама идея создать гротескный фильм на основе военных событий и, в частности, защиты

Москвы, когда события эти, столь грозные по своему значению и характеру, еще живы, осязаемы. Пусть песенки, исполняемые в фильме, и носят патриотический характер, — суть от этого не меняется. И эти певцы в военных формах, которые надрывают глотки между одной канонадой и другой, в промежутках между атаками, не обладают достаточным темпераментом и жизнерадостностью, чтобы передать зрителю веселье и заставить его забыть об искусственности ситуации и натянутости обстановки.

Но авторы сценария не удовлетворяются тем, что заставляют героев фильма петь в неподходящей обстановке, они еще заставляют их говорить стихами (мы их слышали в итальянском переводе Этторе Л. Гатто). Эффект получается смешной.

Весь фильм производит впечатление мелодраматического опыта:

Удавшиеся сцены только те, где показана оборона Москвы (без песен, без музыки). Вплетение сюда любовной интриги натянуто, и сама по себе эта любовь показана так «эмбрионально», что не вызывает интереса у зрителя. Верно, что сам по себе жанр музыкальной комедии не требует правдоподобности и реалистичности. Это несомненно, но тогда весь фильм должен быть построен на неправдоподобном сюжете, даже канонада в этом случае не должна звучать реалистически.

Здесь же мы имеем смешение совершенно реального изображения войны с искусственной, выдуманной любовной ситуацией. Все это дает отрицательный эффект. Усугубляется неудача тем, что певица Ладынина и другие женские персонажи неинтересны. Наибольшая неправдоподобность состоит в том, чтобы в таких женщин можно было влюбиться.

«НАШЕСТВИЕ»

1944, ЦОКС, режиссер А. Роом, сценарий Б. Чирскова

ЧЕХИЯ

«Фильмова Праце», Прага, 7 июля 1945 г.

Для нас, усиленно разыскивающих сейчас новые тематические источники для обновления отечественной кинематографии на освобожденной родине, источник, который бы поднял чеш-

ский фильм на более высокую ступень, чем только средство непрятательного развлечения, — советский фильм, и в этом отношении он может служить блестящим образцом. Ведь именно советские кинохудожники умеют с тонким чутьем специфики кинофильма и пониманием требований современности находить наиболее подходящие темы из непосредственных явлений действительности. Это относится и к последней новинке — фильму «Нашествие». Психологическая убедительность и внутренняя правдивость содержания этих военных фильмов, которые своим продуманным развитием действия охватывают во всей широте характер эпохи, свидетельствуют также о том, что те, кто их создает, проявляют в своей работе не материальную заинтересованность, как это бывает у других, но придают своей творческой задаче гораздо более глубокое значение, потому что имеют ясное представление о смысле своего начинания и ставят перед собой ясную, идейную цель.

Фильм «Нашествие» — это работа режиссера Абрама Роома, который принадлежит к старой гвардии советских кинематографистов.

В «Нашествии» Роом создал фильм, проникнутый мрачными настроениями дней, когда немецкие армии наводнили землю Советской страны. Гром вражеских воздушных налетов, топот воинских колонн, гулы взрывов партизанских налетов и рев гестаповских чудовищ — все это прерывается грозной тишиной, в которой зритель прямо-таки слышит взволнованное дыхание затравленных людей. Яркими штрихами передает Роом настроение оккупированного города и атмосферу событий. В этом течении сцен незабываем момент встречи старого врача с сыном, выбитым из колеи пребыванием в тюрьме, встреча этого же врача с деклассированным типом — отпрыском давно умершего вчерашнего дня, ищущим в приходе немцев потерянные богатства своего класса, и встреча этих жителей захваченного города с представителем гестаповского произвола. Эти сцены являются не только наилучшим доказательством искусства режиссера, но и актерской зрелости главных исполнителей.

Особенно запоминаются: Гремин — своим реалистически-трезвым исполнением образа доктора Таланова, О. Жизнева — в роли его жены и заслуженный артист республики Жаков в роли их сына Федора, вырастающего из душевно неуравновешенного человека, под слиянием благородства и самопожертвования окружающих его людей, в героя драмы.

Все это актерская игра, которую не скоро забудешь. Актёр Ванин, исполняющий роль продажной личности — Фаянуна, — некоторой стилизованностью своей игры выпадает из стиля реалистической игры остальных актеров. Однако Эппельбауму, изображающему немецкого эсэсовского начальника, эта стилизованность, намеренно подчеркнутая режиссером, не мешает.

Хотя в изложении фильма и в трактовке характеров отдельных исполнителей имеются некоторые неясности, фильм в целом имеет блестяще разработанную сюжетную линию и целиком захватывает зрителя, который мирится с некоторыми техническими недостатками фотографии, покоренный внутренней силой этой драмы, жизненной и правдивой не только благодаря искусству режиссера, но прежде всего благодаря замечательной игре актеров.

ИТАЛИЯ

«Чинетемио», № 16, 27 декабря 1945 г.

Гвидо Гверраено

ИНТЕРЕСНЫЙ ФИЛЬМ, ОБРЕЧЕННЫЙ НА ПРОВАЛ

С коммерческой стороны этот фильм, вероятно, обречен на полнейший провал. И тем не менее найдется мало людей, которые осмелятся отрицать, что язык этого фильма исключительно выразителен. Больше того, его можно поставить в ряд самых интересных советских фильмов.

«Нашествие» уступает только таким замечательным фильмам, как «Битва за Украину» и «День войны», отличающимся единством повествования и строго выдержаным стилем.

Фильм исключительно интересный и тем не менее, как мы уже говорили, с кассовой точки зрения обреченный на провал. В чем дело?

Наша публика, воспитанная на американских и западноевропейских фильмах, совершенно не подготовлена к восприятию советских фильмов вообще и в особенности таких, как «Нашествие». Да и вообще, все наши социальные условия, вся атмосфера не содействует глубокому пониманию советских кинокартин.

Советские кинопроизведения часто совершенно не понимаются, вследствие чего они вызывают дезориентацию или же скуку. И это непонимание приводит к неверным оценкам, к неверным толкованиям. Поэтому публика и критика часто на-

ходят в советских фильмах риторику там, где ее вовсе не существует. Суровость принимается за отсутствие утонченности. Правда, в этот раз меньше всего в этом грехе можно обвинить Абрама Роома. «Нашествие» — насквозь утонченный, «рафинированный» фильм, внутренне противоречивый и непоследовательный в развитии темы. Стиль не соответствует содержанию. И это приводит к недоразумению, к непониманию. Начало ее — со стариком на улице — и конец — с группой, смотрящей на труп Федора среди развалин, — резко отделяются от центральной части фильма (которая публике больше всего не понравилась). В этой части невольно навязываются ассоциации с образами Достоевского, но они не столь убедительны, как образы самого писателя. Повествовательная ткань и все ситуации мало убедительны, невероятны. Эффект, который создает центральная часть фильма, очень странен. Создается впечатление реальной истории, рассказанной извращенно. И это находится в кричащем противоречии с теми реалистическими концепциями, которых, как правило, придерживается советское кино. В результате, зритель не верит всей этой истории и принимает за фантазию и выдумку то, что ему упорно хотят представить как реальность, как правду. Вот в этом и состоит главная ошибка Роома.

Все это относится к ткани повествования. Теперь о духе фильма. Трудно поверить, что фильм снимался в суровые дни войны. Гротесковые и шаржированные персонажи создают впечатление «Гран-Гиньоля» или восточного театра. Их импульсы проявляются не по-человечески. Обед в честь немецкого офицера напоминает кукольный театр или музей восковых фигур как по изображению отдельных персонажей, так и по атмосфере в целом. Мы не скажем, что это неинтересно. Но нужно в этот момент преодолеть попытку авторов фильма убедить в том, что все это правдиво, и наслаждаться мастерством художников. Но далеко не все зрители способны на это. Исполнитель роли Федора Олег Жаков — большой актер. Он создает незабываемый образ. И может быть, наименее сатанинский из всех. Интересно отметить, что авторы, по-видимому, пытались стилизовать образ Федора больше других — это естественно, но, вопреки их попыткам, он получился наименее стилизованным и более ясным и убедительным. В фильме есть незабываемые эпизоды (когда Федор приподнимается на каблуках, первая часть его беседы с немецким капитаном, сценка на углу улицы). Моментами Федор напоминает Раскольникова.

Съемки прекрасны, особенно наружные хорошо передают атмосферу, «дымчатость» на фоне разрушений.

В общем, «Нашествие» произвело на нас впечатление наиболее неудачного и вместе с тем наиболее интересного из советских фильмов, присланных до сих пор в Италию. Солидная антология кино не забудет о его существовании.

НОРВЕГИЯ

«Арбайтербладет», Осло, 5 февраля 1946 г.

Русский фильм «Нашествие» поначалу строго придерживается содержания драмы Леонида Леонова. Сцены следуют одна за другой почти точно так же, как в театре... Я чуть-чуть не написал, «как в Студио-театре», потому что это оказывается оригинал постановки Класс Гилля. Но было бы глупо его за это обвинять — нужен тоже талант для того, чтобы создать тщательную и самостоятельную копию.

Постепенно фильм освобождается от театра, и последний акт русского наступления и взятия города прекрасно сделан по образцу лучших европейских и американских фильмов из времен после прошлой мировой войны. Иными словами, драма действует другими способами, чем мы привыкли видеть в советских фильмах. Но все есть многое, чему можно радоваться. Прежде всего прекрасная игра в ряде первых ролей. Мужские роли лучше всего выполнены: старый коммунальный врач; Фаюнин; подлец Кокорышкин; руководитель группы Колесников; молодой чахоточный саботажник, долго подозреваемый в измене, и, как последний, ничуть не хуже остальных — грубый немец-гестаповец, — все они вместе играют прекрасно.

«РАЗГРОМ НЕМЕЦКИХ ВОЙСК ПОД МОСКОВЬЮ» («Москва дает отпор»)

1942, режиссеры Л. Варламов, И. Копалин и др.

США

«Фильм дейли», Нью-Йорк, 12 октября 1943 г.

Русский документальный фильм «Москва дает отпор» — наглядный отчет об отступлении немцев в районе Москвы.

Заснятый большим числом операторов, фильм является прекрасным живым отчетом о подлинных боевых действиях.

Безусловно, подобный фильм не был предназначен для развлечения. Его цель — внедрить в наше сознание глубокое понимание того, какую угрозу представляет собой гитлеризм, и показать всему миру бесспорные доказательства величины масштаба героической борьбы, которую ведет Советский Союз.

Каждый человек, заинтересованный в благополучии Америки, должен посмотреть этот фильм, чтобы наш народ получил ясное представление о том зле, против которого помогают вовать наше вооружение и доллары по ту сторону земного шара. Кроме того, каждый американский гражданин поймет, какова роль Советского Союза в борьбе за демократию против тирании нацизма.

«Уорлд телеграм», 13 декабря 1942 г.

Альтон Кук

Любовь русских к грубому натурализму в полной мере проявила себя в этом фильме; но не была упущена ни одна деталь отвратительного зрелища поля битвы.

Но кроме этого, в фильме есть замечательные волнующие эпизоды настоящего боя, они гораздо лучше всего виденного нами до сих пор в этом роде.

Эти эпизоды, конечно, могли быть сняты на маневрах, но они непохожи на инсценировку. Бойцы перебегают от укрытия к укрытию с таким выражением мрачного отчаяния, которое не может быть разыграно специально для киноаппарата.

Всякий, кто медлит и не решается пойти на некоторые лишения и внести свою персональную лепту не военные нужды, должен посетить кинотеатр, в котором демонстрируется этот фильм.

Он выйдет оттуда обращенным.

Прежде чем американские пропагандисты приступят к производству своих военных картин и пошлют голливудских операторов на фронт, им тоже следует посмотреть и изучить этот фильм.

*«Пост меридиум», Нью-Йорк,
2 декабря 1942 г.*

Джон Мак-Манус

Если я скажу, что «Москва дает отпор» самый волнующий из всех современных военных фильмов, это будет слишком слабо сказано.

Этот фильм вызывает желание вскочить со своего места в зрительном зале и присоединиться к рядам борющихся на экране, с тем чтобы раз и навсегда стереть с лица земли дегенеративность и бессмысленную жестокость нацизма.

«П.М.» 12 января 1943 г.

**«РАЗГРОМ НЕМЕЦКИХ ВОЙСК ПОД МОСКОВОЙ»
ПРИЗНАН ЛУЧШИМ ФИЛЬМОМ 1942 г.**

30 декабря 1942 г. состоялось заседание нью-йоркских кинокритиков, на котором было представлено 11 нью-йоркских газет, включая «П.М.».

На этом собрании голосованием были выбраны: лучшая картина 1942 г., лучший режиссер, лучшая актриса, лучший актер и лучшая документальная картина о войне.

«Разгром немецких войск под Москвой» была избрана при первой баллотировке как лучший документальный фильм о войне. При голосовании фильм потерял только два голоса. Один из них был подан за «Мир в войне» (Бюро военной информации — режиссер Самуил Спивак), а другой — за «Письмо из дома» (Английское министерство информации — режиссер Карл Рид).

«Нью-Йорк таймс», 15 декабря 1943 г.

Русские кинооператоры засняли этот исторический документ во время великого зимнего контрнаступления на подступах к Москве, которое началось 6 декабря 1941 г. Об этом фильме нельзя писать обычными словами рецензента, т.к. события в нем не были инсценированы специально для киноаппарата, они были засняты в подлинном беспощадном бою. Получился фильм, от которого сжимаются кулаки, наполняются злобой сердца, фильм, который жжет как пощечина, по самоуспокоенности, бичует заблуждающихся, еще не потерявших надежду на легкий выход из создавшегося положения.

Этот фильм поднимает боевой дух народов, принимающих участие в борьбе. Среди документов о великих сражениях мы еще не видели равного ему. Его достоинство надо отнести за счет того, что события в нем зафиксированы беспристрастным объективом. Словами они не могли бы быть так точно описаны.

Горе, надежду и решительность на лицах проходящих на экране людей в бою и на работе трудно охарактеризовать соответствующими фразами. Также невозможно описать словами всю глубину бедствий, переживаемых народом в этой тотальной войне.

Просто сказать, что «Москва дает отпор» очень хороший фильм, будет слишком слабо.

«Моушн пикчер геральд», декабрь 1942 г.

Боб Уайл

МРАЧНЫЙ РЕАЛИЗМ

Только аудитория с очень крепкими нервами может спокойно смотреть на изувеченные трупы замученных пытками и повешенных — несчастных жертв жестокости нацистов в России. Но даже самый стойкий зритель порой не выдерживает этого зрелища и отворачивается при виде некоторых сцен.

Когда вам показывают после этого пленных немцев, вас невольно поражает, как удалось русским заставить свои войска соблюдать международные правила ведения войны и подавить справедливое желание разорвать на клочья своих пленных врагов.

Просмотр фильма прошел при полном молчании переполненного зрителями зала. Публика сидела затаив дыхание до последнего кадра, а затем раздался гром аплодисментов.

АНГЛИЯ

«Леди», 12 декабря 1942 г.

Этот фильм — замечательное по динамике воспроизведение величайшей битвы в истории мира и потрясающий по полноте отчет об ужасах германской оккупации.

Мы не видели еще на экранах подобного фильма. Для каждого кинотеатра будет честью показать такой исторический фильм, настолько правдивый, нелакированный, объективный.

ФРАНЦИЯ

«Ле Патриот де сюд Уэст», 26 апреля 1945 г.

Это самый выдающийся фильм о войне. Некоторые кадры — хлебное поле, атака кавалерии, лыжники в лесу, повешен-

ные — сделаны с такой замечательной силой, что их нельзя забыть. Восторженный прием, оказанный фильму, — убедительное свидетельство безграничной признательности французов русским, которые так долго выносили одни всю тяжесть войны и вышли победителями. Такой фильм надо смотреть несколько раз.

«СТАЛИНГРАД»

1943, режиссер Л. Варламов, текст В. Гроссмана

АНГЛИЯ

«Дейли экспресс», 14 апреля 1943 г.

Эрнест Беттс

Вчера в Лондоне на частном просмотре я увидел величайший русский военный фильм «История Сталинграда».

Этот фильм был прислан в Англию Сталиным в обмен на английский фильм «Победа в пустыне».

Русский фильм повествует о чудесах, совершенных сверхлюдьми. Охваченные огнем улицы, пылающие развалины и воронки в земле повествуют о причинах величайшего военного поражения, понесенного Германией.

Этот фильм вдохновлен сотнями русских сообщений. 25 кинооператоров (некоторые из них были убиты в бою) переносят нас на передовые позиции. Целый час вы вглядываетесь через плечо русского бойца в город, который представляет собой сплошной очаг пожара.

За минуту до начала канонады вы видите Сталинград — мирным, чистым, прекрасным. Такова прелюдия к беспримерному ужасу.

Картина рассказывает о том, как Сталин разгадал планы германского наступления. Мы видим на карте зловещие стрелы, достигающие Куйбышева, мертвой хваткой они окружают Москву. Еще момент — бомбы и артиллерия раскалывают Сталинград надвое. Начинается избиение миллионного населения.

Русский народ и армия поднимаются в ярости и гневе. Следуя за советским бойцом, вы наблюдаете сотни кровопролитных сцен и примеров бессмертного героизма.

Приближается победа. Русские повсюду одерживают верх над немцами. В пылающем городе они вплотную приближаются к врагу.

Флотилии мелких волжских лодок подвозят армии продовольствие. Огромный Сталинградский танковый завод в огне, но он не прекращает своей работы.

Разрушенные деревни превращаются в крепости. Аэросани, нагруженные вооружением, со свистом несутся к аэродромам, они доставляют вооружение. Люди сражаются на баррикадах из скореженных кроватей, стреляют из горящих домов. Каждая сцена рисует чудеса упорства и находчивости. Многие из этих сцен изображают непревзойденные ужасы. Все они дышат патриотизмом и дают незабываемое объяснение победы русских.

Сталинград ранен в сердце, но оно продолжает биться. Гордый народ живет, презирая смерть, и он непобедим.

За ледяной сдержанностью русского плана скрывается пламенная любовь к человечеству, которая делает картину столь выдающейся. Этот эпос человеческого упорства и воли к победе не имеет себе равных.

США

«Нью-Йорк, 5 сентября 1943 г.

Кейт Кэмерон

Если в настоящее время найдется человек, который не имеет представления о том, что означает борьба на смерть для военных и для мирного населения на фронте, то пусть он посмотрит «Город, который остановил Гитлера» — героический Сталинград. Это реалистический, без всяких прикрас, документальный фильм о защите Сталинграда русской армией и мирным населением.

«Город, который остановил Гитлера» не является фильмом, который приятно смотреть. Это страшная картина массового убийства, на которую можно смотреть только потому, что мы знаем, что этот храбрый решительный народ борется не только за свою жизнь, но за свой город и за свою страну, чтобы они не попали в рабство к фашистам.

В этот фильм включена захваченная у немцев фашистская кинохроника. Последняя с жестокой красноречивостью говорит об уменье фашистов мучить и терзать свои жертвы и издеваться над мертвыми. Только те, у кого сильные нервы, сумеют без ужаса смотреть некоторые сцены.

Фильм, снятый русскими кинооператорами, показывает нам мощную защиту города Красной Армией, а также впер-

ые дает нам возможность увидеть русское секретное оружие, пушку, с неимоверной скоростью стреляющую ракетами, которую красноармейцы ласково назвали «Катюшой». Ей приписывается разгром многих вражеских укреплений в окрестностях города.

Самый захватывающий момент в картине — соединение красных армий, шедших с севера и с юга. Взятие в плен маршала фон Паулюса в тот день, когда он был произведен в маршалы, — один из самых выдающихся эпизодов фильма. Самая вдохновляющая сцена — это та, которая показывает население города, возвращающееся домой в освобожденный, но совершенно разрушенный город, чтобы снова построить его наподобие когда-то гордого города, царившего на Волге.

ГЕРМАНИЯ

«Дойче фолькшпайтунг», 18 ноября 1945 г.

Знаешь ли ты о том, что сегодня исполняется 3-я годовщина гигантского контрнаступления Красной Армии под Сталинградом, начавшегося ранним утром 19 ноября 1942 г. и закончившегося в столице Германии?

Да, ты знаешь об этом; ты не можешь забыть этого, так как кто-нибудь из твоих близких погиб под этим роковым городом: муж, сын, отец, возлюбленный или брат — они погибли в этой безумной битве ради обезумевшего фюрера.

Ты помнишь о том, как, зажимая уши, до боли сжимая кулаки, ты старалась не слушать страшную сказку из песни о Нibelунгах, этой «Германской героической песни», в то время как в душе все заглушало мертвящее «зачем».

Они вернулись сегодня, эти герои-Нибелунги, но в каком количестве?

Из 300-тысячной армии осталась едва третья: 91 000 оборванных, упавших духом человек, среди них 2500 офицеров и 4 генерала — вот все, кто сумел пережить заключительную строфу «Героической песни». Эти жалкие остатки разгромленной армии были свидетелями крушения плана мирового господства, погребенного подо льдом и кровью.

Военная драма, разыгравшаяся на берегах Волги, точно и добросовестно заснята 15 операторами, работавшими над со-зданием этого исторического фильма.

Никогда еще до этого времени немецкие зрители не видели на экране гибнущих немецких солдат; они показывались побеждающими, всегда идущими только вперед, словно под невидимой защитой ангела-хранителя.

Неприукрашенный, реалистический фильм правдиво описывает страшную битву под Сталинградом.

Сталинград — «город Сталина» — 25 лет тому назад уже вошел в историю.

Фильм показывает цветущие сады, освещенные белые дома, трудолюбивый народ, деловито идущий по широким, чистым улицам, гигантские корпуса заводов: «Красный Октябрь», «Сталинградский тракторный завод» и «Баррикады».

Но вот пришла война.

Мы видим, как ежедневно тысячи мужчин, женщин и детей возводили баррикады, лопатами рыли рвы и убежища, чтобы защитить мирное население от вражеских бомбардировок и артиллерийского обстрела.

Судьба города была в верных руках: советские солдаты 62-й армии, рабочие фабрик и заводов, при поддержке храбрых матросов Волжской флотилии и бойцов Донского фронта, отстояли Сталинград.

По плану немецкого генерального штаба германские войска должны были занять Сталинград 25 июля 1942 года. Главной целью наступления под Сталинградом было: обойти Москву с востока, изолировать ее от Поволжья и Урала и начать решительную атаку против нее.

Однако получилось совсем другое: 9 января 1943 года Верховное командование Красной Армии предложило германской армии капитулировать, чтобы прекратить бесцельное кровопролитие. Капитулировавшим частям было обещано возвращение на родину по окончании войны. Слепо повинуясь приказам своего «фюрера», немецкие генералы вписали кровавую страницу в историю человечества, а теперь они дрожащими, обагренными кровью руками вынуждены были подписаться под актом о капитуляции немецкой армии, хотя перья и выпадали из их рук.

Перед нами проходят бесчисленной вереницей оборванные, истощенные, запыленные и измученные лица тех, кому удалось сохранить жизнь.

В симфонию серых развалин, рвущихся бомб, ручных гранат и рев артиллерийских орудий режиссер фильма Л. Варламов вкрапляет мастерски заснятые небольшие кадры: солдаты,

поющие в блиндаже свои старинные родные песни; те же солдаты, несмотря на ужас окружающего, пишущие успокаивающие, горячие письма своим любимым в далекий тыл; усталая лошадь, тупым взглядом животного смотрящая на обломки разрушенных зданий; поезда с беженцами; четырехлетний ребенок, этот герой в борьбе с голодом; стада скота, угоняемые на восток; коза — бесценная собственность бедной крестьянской семьи. Эти маленькие кадры обвиняют. Все они главные обвинители — жители опустевшего города, которые, несмотря на потерю всего самого необходимого для жизни, все же не потеряли веру в силу своего народа.

И вот начинается возрождение новой жизни из щебня и пепла обагренных кровью развалин рокового и славного города — Сталинграда.

Потрясенным покидают зрители кинотеатр: они многое узнали и никогда не смогут позабыть Сталинград!

«БИТВА ЗА НАШУ СОВЕТСКУЮ УКРАИНУ» («Украина в огне»)

1943, режиссеры А. Довженко, Ю. Солнцева

США

«Геральд трибюн», Нью-Йорк, 2 апреля 1944 г.

Русские хроники-операторы создали новый документальный фильм «Украина в огне», который демонстрируется в театре «Стенли». Этот фильм достигает уровня лучших показанных у нас русских фильмов. Он не представляет собой последовательное целое: его действие развивается не так ясно, как в предшествующих ему документальных фильмах. Зато в нем имеется ряд кадров, таких же сильных и реалистичных, как и сама русская война, и, для того чтобы увидеть их, стоит претерпеть второстепенные эпизоды.

В пасторальном начале фильма превозносятся все букалические прелести Украины, ее необозримые хлебные поля, фруктовые сады и заводы, в изобилии производящие продукты. Потом приходят фашисты, сжигая, грабя и разрушая все на своем пути. Они продвигаются на восток, за Белгород. Лучшие кадры те, где Советский Союз, собрав силы, начинает гнать врага обратно, мстя ему и уничтожая его армии, об-

наруживая на своем пути на запад бесчисленные зверства, совершенные немцами.

Наиболее красноречивым местом фильма является сцена боя. Объектив аппарата смотрит: вот там у подножия холма прячется враг. Видны одетые в серое немецкие солдаты, заряжающие пулемет. Один-два фашиста карабкаются на холм, но в конце концов все они падают мертвыми, сраженные пулями снайперов. Такие сильные сцены, поставившие этот русский фильм в первые ряды хроник о войне, вызывают у зрителей желание ушипнуть себя, чтобы осознать, что все это происходит в действительности, а не инсценировалось в студии.

Есть сцены, показывающие американской аудитории ожесточенность и жертвенность борьбы русских. Тут и открытые могилы сотен людей, погибших от рук немцев во время массовых расправ с русским населением, тут и другие жертвы фашистского зверства в отвоеванных у немцев городах.

К наиболее интересному материалу следует отнести захваченную у немцев хронику, показывающую немецких офицеров, ведущих своих солдат на линию фронта.

«БЕРЛИН» («Взятие Берлина»)

1945, режиссер Ю. Райзман

ФРАНЦИЯ

«Нувель литерар», 26 сентября 1946 г.

Шаренсоль

Название фильма, открывшего фестиваль, носит поистине символический характер: «Берлин». Этот документальный русский фильм о походе Красной Армии от Сталинграда до капитуляции маршала Кейтеля пришел к нам, чтобы напомнить, что всего лишь несколько месяцев тому назад сегодняшняя мирная манифестация была бы невозможной.

И в самом деле, мы присутствуем на первом большом международном собрании после войны, цель которого не политика. Колossalный успех фестиваля доказывает, что народы, несмотря на то что они так долго задыхались за своими бетонными и стальными границами, стремятся встретиться, узнать друг друга и, может быть, полюбить...

Интерес к подобной манифестации лежит в сопоставлении работ всех киностудий земного шара. За редкими исключениями

ми можно сказать, что всемирная кинематография присутствует в Каннах, где впервые мы видим мексиканскую, аргентинскую, чешскую, египетскую, индийскую продукцию, о которой мы ничего не знали, ибо кинематограф не везде интернациональное искусство; в большом количестве стран он ограничивается своей территорией.

НОРВЕГИЯ

«Фрихтен», Осло, 8 ноября 1945 г.

Скиле

«ВЗЯТИЕ БЕРЛИНА» и «ПАРАД ПОБЕДЫ В МОСКВЕ»

Вчера, по случаю национального праздника Советского Союза, кинематографическое общество в Осло поставило фильм о победном шествии, которое послужило концом военных действий в Европе, — «Взятие Берлина».

Известные режиссеры Ромм и Райзман составили фильм из альбома, собранного 40 операторами, и очень удачно вставили в фильм старые немецкие военные обозрения. Русские сделали три фильма о дороге в Берлин. Первый мы видели уже раньше. Второй еще остается у нас в запасе. Что отличает этот фильм от остальных военных фильмов — это цель съемок: Берлин, тот Берлин, где нацисты подожгли рейхстаг и откуда выбросили зажженный факел в мир и где в конце концов сами обратились в дымящуюся груду развалин. Весь план операции генерала Жукова мы проходим в картинах. 20 000 орудий открывают утреннюю молитву первого дня наступления, после того как все было приготовлено для сокрушительного наступления. Штурмовики-самолеты обстреливают дороги к Берлину, танки катятся вперед, в прекрасную весеннюю погоду, за ними следуют механизированные части машин-амфибий. И 21 апреля войска стоят у предместий Берлина, как они стояли в 1760 году, когда прошлый раз Берлин тоже капитулировал перед русским полководцем. Орудия расставляют по улицам, танки катятся по сводам мостов. Испуганные штатские немцы, которых, по-настоящему, Гитлер должен был бы вовремя эвакуировать, разбегаются и выходят только из погребов, чтобы клянчить еду у красноармейцев. Мы видим в фильме очарованных берлинцев, приветствующих своего вождя поднятой рукой. Теперь тянутся эти же самые руки за русским черным хлебом и теплым супом. Они нуждаются в еде, т. к. с первого

дня их заставили убирать баррикады и выравнивать дорогу для советских войск. Красная авиация снижается над Темпельгофским аэродромом, когда тот еще находится под обстрелом артиллерии. Комендант аэродрома закрывает лицо руками — это все, что он может сделать. А за это время солдаты пробиваются вперед, к зданию рейхстага, и знамя победы поднимается под оглушительное ликовение, которое может быть сравнимо только с шумом оглушительно гремящих орудий. 2 мая Берлин капитулировал перед Красной Армией, и развалины домов запестрели белыми флагами. Типично немецкой была манера генерала Вильцлинга, коменданта города, подписавшего акт о капитуляции, во время допроса. После его объяснений о Гитлере следует опознание трупа Геббельса. Он очень искажен, но не вызывает никаких сомнений. Даже в смерти он бы «геббельсовским», за исключением того, что молчал. Генерал Жуков ходит по городу и смотрит на результаты налетов союзников и своих собственных планов. Направление пути идет мимо памятника Вильгельма, генерального штаба, государственной канцелярии, аллеи победы, и везде — чествование победителей и ликование. Солдаты танцуют на улицах и площадях, некоторые едут на двойных велосипедах, и освобожденные рабы-рабочие приветствуют свет. В одной из вилл Карлсхорста ленивый, но побежденный Кейтель подписывает документ о безоговорочной капитуляции.

Фильм «Парад Победы в Москве 24-го июня», который идет в той же самой программе, интересен и импонирует. Фронт за фронтом следуют выдающиеся военные и штатские советские руководители, снимается вблизи целая масса захваченных немецких знамен, бросаемых в кучу под барабанный бой. И после парада, который, вероятно, продолжался почти целый день, следует народный праздник с огромным салютом. Но все же нельзя отрицать того, что в фильме много внешнего, чересчур много массы. Фотограф должен был бы сделать тур по ресторанам, где народ танцует и поет по случаю мира, и в один из домов. Он должен был бы остановиться около кучки обычных людей и следовать за ними во время праздника. Мы проникаемся интересом и симпатией к массе через отдельные личности. Об этом может не меньше рассказать их земляк Пудовкин. Это касается документального фильма ничуть не меньше, когда он должен рассказать о таком особенном событии, как праздник Побе-

ды в целом городе. Фильм о параде не должен быть сам парадом. Эти замечания не так существенны, и оба фильма содержат в себе много интересного.

ГЕРМАНИЯ

«Таглиш рундшай», 1 сентября 1945 г.

В этом кинодокументе запечатлена драматическая заключительная фаза войны, начавшейся шесть лет тому назад и приведшей к краху нацистский режим, причем символично примерное совпадение дат начала войны и капитуляции.

Фильм о занятии Берлина частями Красной Армии обошел все кинотеатры.

Мы не хотим говорить здесь об историческом значении этого единственного в своем роде фильма, но только о том впечатлении, которое он производит на немецких зрителей.

В еженедельных выпусках кинохроники, которая до сих пор показывалась немецким зрителям, проводилась геббельсовская пропаганда: показывалась атакующая немецкая всепобеждающая пехота, гибель врагов, те разрушения, которые производит превосходная немецкая техника, сверхмодные самолеты и несокрушимые военные корабли, безраздельно владеющие морем. Все это нужно было для укрепления военной машины Германии, и все это сопровождалось крикливым голосом диктора: «Победа, и только победа!» — вот что видели и слышали кинозрители, а в заключение как апофеоз победы немецкого оружия — триумфальная музыка. Свыше 300 таких кинообозрений видели немецкие кинозрители. Это значит: 300 раз уничтожение врагов, 300 раз о поражении и 300 раз о «победе» и «превосходстве» немецких ударов.

И вот после шести лет такой пропаганды жители Берлина увидели на экране правдивое изображение действительности. Воинственно настроенные, одурманенные нацистской пропагандой зрители широко открывают глаза от удивления: как же это может быть, чтобы немецкие солдаты умирали тысячами? Разве могло быть, что наши испытанные бойцы сдавались в плен Красной Армии? Разве могло быть, что всегда «зубастая» немецкая армия большими группами попадала в плен?

Эти кадры приводили в замешательство...

При виде русских самолетов зрители втягивали головы в плечи и сжимали руки, так как они видели и чувствовали, что

рвущиеся большого калибра бомбы не уничтожают врагов, а, падая за линией немецкой обороны, наносят удары в сердце гибнущей и колеблющейся армии. Далее они видели механизированные части Красной Армии, победоносно идущие вперед, видели и русских солдат и то, как они сражались, видели превосходство русских воинских частей по сравнению с отступающей немецкой армией, видели русских штабных генералов и офицеров, склонившихся над картой или руководящих боем. Да, они впервые видели подобные вещи, и в их мозгу пронеслась мысль: разве в действительности могло быть, чтобы умирали русские солдаты, а немецкие только победоносно сражались?

Чувство стыда за свою простоту и наивность овладевало честными кинозрителями, они понимали, что прошлое было самообманом и духовным усыплением. Дальше так думать стало невозможно.

Но вот фильм достигает кульминационного пункта — 22 000 орудий открыли огонь по Берлину. Видна полная драматизма панорама огня, создается такое ощущение, что это сама действительность, а не кинематографическое изображение на экране, которое смотришь, сидя в удобном кресле, в темноте зрительного зала.

В самом конце показывается генерал-фельдмаршал Кейтель, подписывающий акт о безоговорочной капитуляции Германии, но как он непохож на того воинственного генерала, которого привыкли видеть?!

Заключительная картина рисует ликование в Москве по случаю победы.

Но вот зажигается свет, и все вокруг начинает казаться еще темнее и непригляднее. Но зрители видели солдат Красной Армии и среди немецкого населения, и они знают, что Красная Армия принесла им мир, который не будет отравляться 300 сомнительными обозрениями. Теперь только стала понятна действительность и итог войны.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От составителей	5
Материалы научно-практической конференции	
«Вторая мировая война: история и мифология»	7
М.Е. Зак. Вступительное слово	9
Л.М. Рошаль. «Тема неисчерпаема...»	14
В.И. Фомин. Цена кадра: каждый второй — ранен.	
Каждый четвертый — убит...	17
А.М. Шемякин. Кинодокумент на войне —	
правда новая и правда старая.	46
Ю.П. Тюрин. Негромкая правда киноповести	53
Д.А. Салынский. Антропология войны	58
Н.А. Изволов. Война, эпос, наука и политика.	67
Т.В. Москвина-Ященко. Война на экране	
как личный опыт и как исторический повод	72
Ю.В. Михеева. Земля и небо. Два направления	
военных кинокомедий.	79
Список художественных кино- и телефильмов	
о Великой Отечественной войне, созданных	
в СССР, России и странах СНГ	
в период с 1942 по 2004 г.	91
Стенограмма творческой дискуссии	
«Советская художественная кинематография в 1944 году»	101
Отзывы иностранной прессы	
на советские военные фильмы	163

ВОЙНА НА ЭКРАНЕ

Корректор *О.В. Хромова*

Художник *Б.К. Ушацкий*

Оригинал-макет подготовлен *ООО «БЕТА-фрейм»*

Подписано к печати 04.08.2006 г.

Формат 60 × 90 $\frac{1}{16}$. Гарнитура Таймс.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Уч.-изд. л. 10. Печ. л. 14. Тираж 500 экз.

ЛР № 061660 от 06.10.97 г.

ООО «Издательская фирма «Материк»
101000, Москва, ул. Мясницкая, д. 24, стр. 3

Тел./факс. 625-02-62

E-mail: materik@awax.ru

<http://www.materik.info>

Война на экране

