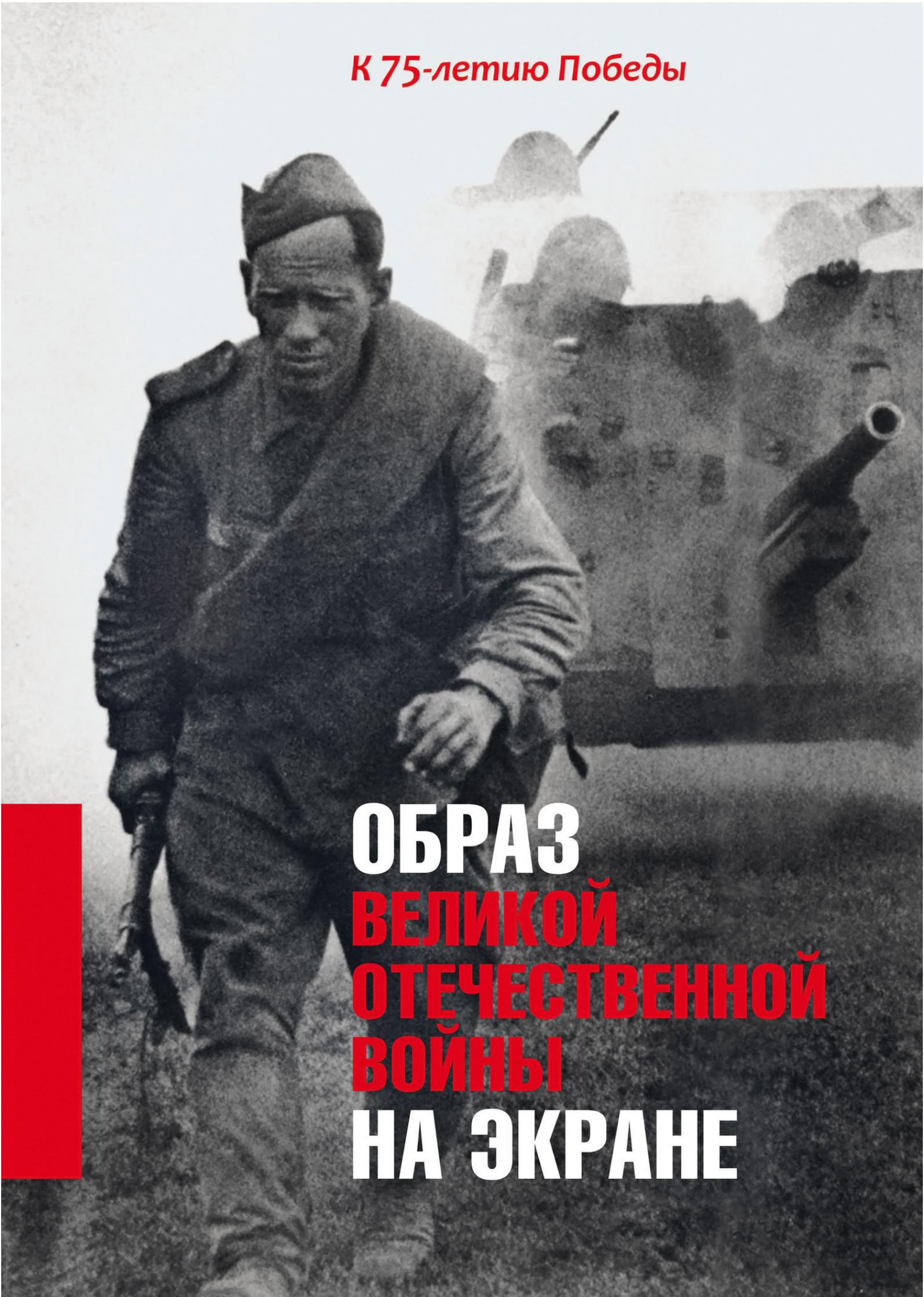


К 75-летию Победы



**ОБРАЗ
ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ВОЙНЫ
НА ЭКРАНЕ**

**Образ Великой Отечественной
войны на экране. К
75-летию Победы**

«ВЕЧЕ»

2020

Образ Великой Отечественной войны на экране. К 75-летию
Победы / «ВЕЧЕ», 2020

Настоящее издание представляет собой сборник статей, посвященных теме Второй мировой войны в отечественном кинематографе, а также в кинематографе европейских стран, США и Японии. Этот коллективный труд ставит перед собой задачу исследовать тенденции в интерпретации образов на разных исторических этапах, проанализировать как политическая конъюнктура трансформирует трактовку событий и итогов Второй мировой войны. Особое внимание в книге уделяется тому, как представлена Великая Отечественная война на отечественном киноэкране. В статьях широко представлена аналитика, раскрывающая жанровое, тематическое и эстетическое своеобразие военного кинематографа.

Содержание

Предисловие	6
Экран огненных лет. Советский игровой кинематограф в годы Великой Отечественной войны	10
Конец ознакомительного фрагмента.	46

Образ Великой Отечественной войны на экране. К 75-летию Победы

Редакционная коллегия:

В.В. Виноградов, Д.Л. Караваев, С.А. Смагина.

Ответственный составитель В.С. Малышев

© Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова, 2020

© ООО «Издательство «Вече», 2020

© ООО «Издательство «Вече», электронная версия, 2020

* * *

Предисловие

Великая Отечественная война – одно из тех исторических событий, которое остается феноменом коллективной памяти народов нашей страны, не утратившим своей общенациональной духовной объединительной силы даже в кризисные 90-е годы XX века в условиях ломки социокультурных ценностей и стереотипов, сложившихся в советский период. Атмосфера единства и целостности общества, идеи общности духовной и исторической судьбы народа, укоренившиеся в сознании большинства советских граждан в годы войны, стали мощным импульсом развития национального самосознания, во многом предопределившего ее исход. В формировании этой атмосферы, этих идей, устремленности народа к победе немалую роль сыграл отечественный кинематограф.

С момента фашистского нашествия до наших дней тема войны стала неотъемлемой частью мирового кинопроцесса. Но кинематографии разных стран, как в военные годы, так и сегодня, по-разному откликались на события самой кровопролитной и разрушительной войны в истории человечества, по-разному оценивали и продолжают оценивать ее причины и следствия. С течением времени военная тема не теряет своей актуальности – изменение политической ситуации, попытки западных политиков пересмотреть итоги Второй мировой войны вновь и вновь возвращают нас к ее реалиям. Сегодня кажутся провидческими слова одного из патриархов отечественного кино А.М. Роома, высказанные им на творческой конференции в Доме кино в феврале 1945 года: «Военный разгром Германии не уничтожит фашизма до конца. Одними только военными усилиями мы не искореним навсегда фашизм. Необходим еще морально-политический разгром фашизма»¹. Эти слова звучат укором не только либеральным критикам, склонным представлять отечественную историю как череду черных пятен, но и всему нашему обществу, в последние два десятилетия допустившему небрежение к памяти Великой Отечественной войны – к собственной исторической памяти.

В этой книге сделана попытка дать широкую панораму кинематографа, рожденного Второй мировой войной. Это не история кино военных лет. Это исследование различных аспектов кинопроцесса времен войны и послевоенного периода, позволяющее рассмотреть его движение в освоении военной темы, уловить тенденции в интерпретации образов войны на разных исторических этапах, увидеть, как политическая конъюнктура трансформирует трактовку событий и итогов Второй мировой войны.

Общеизвестно, что экранный образ является мощным средством воздействия на индивидуальное и общественное сознание. Книга открывается исследованием предвоенного европейского кинопроцесса, активно использующего возможности кино как средства влияния на мировосприятие человека, на формирование его поведенческих установок, как инструмента идеологической пропаганды, внедряющего в умы и сердца людей представления, идеи, расширяющие природное стремление человека к стабильности, возбуждающего подсознательные инстинкты враждебности, создающего в обществе ощущение правомерности военной агрессии.

В главах, посвященных отечественному кино, раскрывающих его жанровые и тематические направления в годы войны, исследуются подходы к воплощению военной действительности на экране, прослеживается эволюция кинообраза, создаваемого поначалу приемами преимущественно агитплакатного свойства, но постепенно все более обращенными к общезначимым, вечным, христианским истинам, доступным и традиционным для народного сознания.

И в игровом кино, и прежде всего в кинохронике трансформируется визуальная модель концепции войны – по мере постижения ее смысла как всенародной борьбы за свободу и неза-

¹ Из стенограммы творческой конференции 13–15 февраля 1944 г. – История отечественного кино. Хрестоматия. М., 2011.

висимость, осознания войны именно как отечественной воспроизведение ее на экране утрачивает подчеркнутую идеолого-политическую окраску, обретает черты глобального цивилизационного катаклизма.

В кинохронике, в отечественном кино в целом появляются новые подходы к воплощению реалий войны, существо которых точно выразил в 1942 году в одном из своих выступлений выдающийся советский режиссер, классик мирового кино А.П. Довженко: «Сегодня и завтра придется раздвигать рамки дозволенного в искусстве... Сегодня требуют экрана виселицы, переполненные несчастными, пылающие здания, закопанные живыми в землю...»²

Трагедия войны требовала адекватного отражения на экране: люди были ввергнуты в нечеловеческие испытания – экран обязан был донести их до зрителя с той степенью достоверности, которая соответствовала правде жизни.

Картина отечественного кинематографа периода Великой Отечественной войны была бы не полной без упоминания его огромной зрительской популярности, питаемой, в частности, тем эмоциональным пафосом, который сообщала песня, звучащая с экрана. Песня, песенный строй, унаследованные от кинематографа 30-х годов, стали важной составляющей советских фильмов военного времени, играя особую роль в формировании чувства идентичности, сплочения в борьбе с врагом и оптимистической веры в ее исход.

Состояние кинематографий воюющих стран во многом зависело от общей политической ситуации в каждой из них, от степени их милитаризации в предвоенный период. И хотя после начала войны кино в значительной степени становится искусством прямого отклика на потребности войны, тем не менее даже в странах, исповедующих идеологию фашизма, кинематограф не сводится исключительно к пропагандистским схемам. В ряде глав книги исследуются особенности развития кинопроцесса в странах «оси», в условиях фашистских режимов в Германии, Италии и Испании, в милитаристской Японии.

Интересен анализ обращений воюющих стран к искусству анимации, которому, особенно в нацистской Германии, отводилось особое место как к эффективному инструменту контроля над молодыми умами. В центре внимания по обе стороны фронта – образ врага, разрабатываемый в анимационных фильмах в условиях раскола мира на два противоборствующих лагеря и обретающий в ходе войны все новые и новые свойства.

Вторая мировая война изменила отношения между Советским Союзом и другими странами антигитлеровской коалиции. Необходимость военного взаимодействия трансформировала цели и методы пропаганды внутри союзнических государств, заставив их, хотя и на короткое время, отказаться от прямой антисоветской риторики, искать политические и моральные мотивы совместной борьбы против фашистской агрессии. Важную роль в создании новых пропагандистских моделей сыграл кинематограф, и в первую очередь кинематограф США.

Примечательна история создания американской версии советского документального фильма «Разгром немецких войск под Москвой», получившей премию «Оскар» и ставшей примером позитивной пропаганды, проникнутой уважением к Советскому Союзу и настроенной на показ его решающей роли в военных действиях. Объективная кинематографическая оценка вклада нашей страны в борьбу с фашистскими захватчиками явилась шагом к сглаживанию идеологических разногласий и взаимопониманию народов, входивших в антигитлеровскую коалицию.

По окончании войны после распада союзнической коалиции новый виток противостояния в холодной войне положил начало политике переоценки причин, событий и итогов войны. В продвижении этой политики немалая заслуга принадлежала кинематографу. Усилиями западных средств массовой информации, кинематографа формировались идеологические паттерны, в корне менявшие в массовом сознании отношение к событиям Второй мировой

² Довженко А. Живые голоса кино. М., 1999.

войны, трансформировавшие ее итоги. Эффект воздействия этой политики на общество был поразителен и удивлял даже тех, кто являлся непримиримым противником СССР, при этом был способен объективно оценить расстановку сил во время войны. Так, спустя годы американский политолог З. Бжезинский писал: «Парадоксально, что разгром нацистской Германии повысил международный статус Америки, хотя она и не сыграла решающей роли в военной победе над гитлеризмом. Заслуга достижения этой победы должна быть признана за сталинским Советским Союзом, одиозным соперником Гитлера»³.

Степень объективности или тенденциозности воспроизведения на экране военных событий во многом исходит из мировоззренческих ориентиров, из идеологических приоритетов, которые превалируют в тот или иной период послевоенной истории. На протяжении семи послевоенных десятилетий западное кино продолжает оставаться выразителем непрекращающегося противостояния двух идеологий, двух миров – СССР/России и Запада. Причем если поначалу это противостояние имело антикоммунистическую направленность, то с течением времени, в наши дни оно приобретает русофобский характер. Любопытно в этой связи исследование трансформаций в кинематографе стран Восточной Европы, обратившихся в постсоветский период к созданию нового образа войны, чаще всего продиктованного потребностями масс-культуры, цинично эксплуатирующей сенсационные факты, якобы имевшие место в истории. (К сожалению, эта тенденция, правда в единичных случаях, не миновала и отечественный кинематограф.)

Не остался без внимания в книге и современный российский кинопроцесс, продолжающий осмысление военной истории. При этом сегодня, как и в предшествующие годы, кинематограф нередко ориентируется на литературу, выбирая для экранизации наиболее значимые произведения военной темы, прочитанные через призму современного видения, соотнесенные с собственным жизненным опытом художника. Опираясь на историческую память Великой Отечественной войны, оказавшей глубинное воздействие на жизненный опыт последующих поколений, российский кинематограф следует давно сложившейся тенденции советского кино, стремившегося показать на экране не столько военные сражения и героические подвиги, сколько человеческие судьбы, войной перевернутые или прерванные. В книге исследуется канон военного кино, сложившийся в советскую эпоху, его эволюция в современной художественной практике отечественного кино.

Глава книги посвящена отечественной киношколе, прошедшей вместе со страной через военные испытания и не прервавшей подготовки творческих кадров, – школе, воспитавшей художников-профессионалов и патриотов, снимавших во время войны на полях сражений в составе фронтовых киногрупп, работавших в условиях непрекращающихся бомбежек, блокады, эвакуации, а после окончания войны в течение семи десятилетий вновь и вновь обращавшихся к теме Великой Отечественной войны в стремлении сохранить историческую память народа, пробудить в новых поколениях россиян сопричастность Великой Победе, избавившей мир от угрозы фашистского порабощения.

Завершающий блок книги представляет исчерпывающий фильмографический материал по всем художественным (игровым) кинофильмам производства СССР и России 1941–2019 гг. (за исключением телесериалов и фильмов, предназначенных для проката на телевидении), раскрывающий тему Великой Отечественной войны на экране.

Авторы книги – преподаватели и научные сотрудники Всероссийского государственного института имени С.А. Герасимова – надеются, что настоящее издание станет их скромным вкладом в создание объективной картины событий Второй мировой войны, послужит расширению знаний о войне, даст возможность через искусство экрана проникнуть в мир обществен-

³ *Бжезинский З.* Ещё один шанс. Три президента и кризис американской сверхдержавы / Пер. с англ. Ю.В. Фирсова. М.: Международные отношения, 2007.

ных умонастроений, которые позволили одним превратиться в орудие насилия и убийства, а другим – противостоять этому насилию в глобальной схватке добра и зла.

В.С. Малышев

Экран огненных лет. Советский игровой кинематограф в годы Великой Отечественной войны

Л.А. ЗАЙЦЕВА

Рожденная на обломках Первой мировой, опаленная Гражданской, советская кинематография изначально несла на себе знак искусства, сражающегося, противостоящего агрессивности окружающего мира. Такой ее мыслило и время немногих предвоенных лет, отпущенных новому строю.

В конце 30-х экранная история России воссоздавала образ и облик народных масс, отражающих чужеземное нашествие. Мудрый князь «Александр Невский» (1938) С. Эйзенштейна объединял на борьбу огромные массы людей самых разных сословий. Во главе народного ополчения становились истинные патриоты «Минин и Пожарский» (1939), радеющие за русскую землю. Опытный полководец «Суворов» (1940) вел на подвиг солдат-освободителей, несших мир народам соседних стран (оба фильма – реж. В. Пудовкин). Талантливый правитель, заглавный герой историко-патриотической картины «Петр Первый» (2 серии, 1938) В. Петрова, как правило, был человеком, жизненный опыт которого ставил его во главе освободительных войн. Именно таким виделось прошлое России. Историко-военный фильм масштабно разрабатывал оборонную тематику.

Однако при этом несомненную роль играл и образ самого предводителя, его нравственные истоки, свойства характера. Князь Александр в одном из предвоенных эпизодов ловит с крестьянами рыбу, заводя невод в бескрайнем новгородском озере. Купец Минин успешно осваивает природные богатства, а отвоевавший Пожарский до поры отдыхает от ратных походов. Стареющий в своем поместье Суворов оказывается вынужденным возглавить русскую армию. Историческая тема осваивает популярную жанровую форму биографического фильма.

Жизнеописанию личности отдельного человека способствует масштаб событий, организатором и руководителем которых он становится. Воинский подвиг, кульминация сражения (эпизод битвы воинов Александра Невского на Чудском озере у С. Эйзенштейна, переход армии Суворова через Альпы в картине В. Пудовкина) образуют мощный поток знаковых моментов реальной истории.

Важно заметить, что именно в историко-биографическом жанре складывается образ ведущего героя: руководителя, вставшего во главе народных масс. При этом известные исторические факты сами убеждают в достоверности экранных событий, в то время как психологическая характеристика личности внушает массовой аудитории безусловное доверие и восхищение.

Подобные фильмы не сбросить со счетов при обращении к теме грядущей войны: именно в них речь шла о наследии, о корнях, об истоках национального характера. И все-таки в большинстве картин действие происходит сегодня, в 30-х.

Бдительные пограничники и охрана НКВД защищают один из тихоокеанских островов от диверсантов в картине В. Гончукова «Морской пост» (1938). Вражеские провокации в мирном небе («Победа», 1938, реж. В. Пудовкин и М. Доллер), все преодолевающая дружба летчиков («Истребители», 1939, реж. Э. Пенцлин). Иные сюжеты приобретают признаки военно-приключенческого жанра: «Моряки» (1939) В. Брауна, «Мужество» (1939) М. Калатозова. Детективные истории пропитываются элементами мелодрамы: «Станица Дальняя» (1939) Е. Червякова, «Переход» (1940) А. Иванова. Именно в канонах этих всегда востребованных публичной жанровых форм бойцы погранотрядов проявляют чудеса героизма («Пограничники»,

1940, реж. А. Маковский). Воспитанию качеств характера способствуют коллектив, руководство, само предчувствие грядущей войны («Пятый океан», 1940, реж. И. Аннинский).

Эти картины – значительное явление кинопотока второй половины 30-х годов, их объединяет мощно заявленная патриотическая направленность. Персонажи в них (как правило, представители профессионально означенной группы, чаще военные) проходят процесс формирования характера, обусловленный обстоятельствами жизни. Обычный, так сказать, стихийный человек становится участником четко организованного коллектива, осознанно выполняет свой гражданский долг. Чаще всего его поступок в итоге оказывается подвигом. Предвоенная реальность требует от каждого готовить себя к тому, чтобы его совершить.

На экране также последовательно формируется и образ потенциального врага. Ярче всего прорисовывается агрессия со стороны Японии. Эта линия, пунктиром обозначенная еще в середине 30-х лентой А. Довженко «Аэроград» (1935), держит на себе сюжет таких фильмов, как «Комендант птичьего острова» (1939, реж. В. Пронин), обращенного к детской аудитории, или «Случай на полустанке» (1939, реж. О. Сергеев, С. Якушев), рассказывающий о времени Гражданской войны. Внятно озвучена она и в картинах о сегодняшней жизни: духоподъемная песня в первом эпизоде фильма «Трактористы» (1939) И. Пырьева. Продолжает нагнетать тревогу обстановка в Центральной Азии, на южных границах: «Тринадцать» (1937) М. Ромма.

Однако довольно последовательно и динамично кинематограф обращается также и к теме нарастающего в Германии фашизма, перечеркнувшего надежды на революционность немецкого рабочего класса, о которой до того («Рваные башмаки», 1933, реж. М. Барская; «Дезертир», 1933, реж. В. Пудовкин) рассказывал наш экран. В фильме 1938 года «Болотные солдаты» А. Мачерета речь идет о концентрационных лагерях, куда фашистские штурмовики, пришедшие к власти, бросают истинных патриотов. Однако простые немцы по-своему пытаются сопротивляться режиму («Борьба продолжается», 1938, реж. В. Журавлев). Бесчеловечность фашизма вынуждает бороться против него даже весьма далеких, казалось бы, от политики людей: «Профессор Мамлок» (1938) А. Минкина и Г. Раппопорта; «Семья Оппенгейм» (1938) Г. Рошаля.

В 1939 году кинематограф обратился непосредственно к сюжетам о военном противостоянии Красной армии немецкому фашизму. В фильме «Танкисты» (1939, реж. З. Драпкин, Р. Майман) советские воины в ответ на авианалет разбивают противника, берут город и штаб врага. Об одном из эпизодов рассказывает и фильм А. Роома «Эскадрилья № 5» (1939), где антифашисты помогают вызволить наших летчиков из немецкого плена. Такие сюжеты привлекают зрителей не только военно-патриотической тематикой, но и ярким воплощением замысла в канонах приключенческого жанра. Эти и подобные им фильмы собирали в кинозалах огромную, в том числе детскую, подростковую, публику.

На самую активную аудиторию, на воспитание юного патриота талантливо работали многие мастера практически на всех киностудиях страны. О раннем периоде жизни С.М. Буденного в романтических тонах рассказывает фильм «Детство маршала» (1938) Н. Лебедева. О Гражданской войне на Украине, о борьбе детей против петлюровских банд – картина «Митька Лелюк» (1938) А. Маслюкова и М. Маевской. Дети предотвращают диверсию на железной дороге в фильме «Поезд идет в Москву» (1938) А. Гендельштейна и Д. Познанского. Школьники мечтают стать военными моряками в «Молодых капитанах» (1939) А. Андриевского. Один из них, увлекшись, забрасывает было учебу, отчего в самый рискованный момент не может справиться с навигационным прибором. А когда военный катер спасает попавшего в шторм мальчишку, он всерьез берется за математику, чтобы летом снова принять участие в соревнованиях. В фильме «Наездник из Кабарды» (1939) Н. Лебедева колхозная детвора помогает выращивать жеребят, чтобы передать коней пограничникам. В картине «Патриот» (1939) Я. Фрида московский мальчишка бежит из дома на Дальний Восток, чтобы заменить погибшего брата-пограничника, и лишь со временем понимает, что сначала надо доучиться в школе.

Теме подготовки молодежи к службе в армии посвящен фильм «Юность командиров» (1939) В. Вайнштока.

О воспитании в подростке нравственных качеств будущего бойца рассказывает лента «Брат героя» (1940) Ю. Васильчикова. О верности детей традициям воюющих отцов повествует картина «Галя» (1940) В. Журавлева. Выбор школьниками будущих профессий как-то произвольно связывается с военной тематикой: «Друзья» (1940) М. Гавронского. Лидером блока картин, обращенных к детской аудитории, конечно же, надо назвать фильм «Тимур и его команда» (1940) А. Разумного.

Параллельно воспитанию готовности встать на защиту страны на экране все отчетливей звучит призыв к бдительности. В фильме «Гайчи» (1938, реж. В. Шнейдеров) сын оленевода разоблачает бывших белогвардейцев, пытавшихся завладеть данными геологоразведки, имеющими оборонное значение. «Высокая награда» (1939, реж. Е. Шнейдер) показывает бдительных работников госбезопасности, разоблачивших матерого шпиона под маской циркового клоуна. «Ошибка инженера Кочина» (1939, реж. А. Мачерет) детективную историю щедро подпитывает мелодраматической тональностью. Картины «Родина» (1939, реж. Н. Шенгелая), «Советские патриоты» (1939, реж. Г. Ломидзе), «Четвертый перископ» (1939, реж. В. Эйсымонт) убеждают массового зрителя, что наши границы находятся под самой надежной защитой не только бойцов Красной армии, но и простых советских людей. Реальную готовность к защите страны демонстрирует картина «Если завтра война» (1938) Е. Дзигана.

Кинорежиссер Е. Дзиган, недавно поставивший вместе с драматургом В. Вишневским «Мы из Кронштадта» (1936), над фильмом «Если завтра война» работает с поэтом М. Светловым. В ранней картине эпическая форма опиралась на масштабное развертывание индивидуальных характеров, на поведение людей в трагических обстоятельствах. Предметом художественного воплощения на этот раз оказались установки широко известных агитлозунгов: «Будь сегодня к походу готов... на земле, в небесах и на море!» Событийный ряд выстраивается в основном из документальных кадров недавно проходивших маневров Красной армии.

...Фашисты нападают на мирный советский народ. Из всех республик в Красную армию идут добровольцы. Прибывший на фронт маршал Ворошилов отдает приказ разгромить врага. Мчатся танки, взлетают самолеты, десант с криками «Ура!» пробивается на вражеские позиции.

Итак, если судить по предвоенным фильмам, окажется, что экран максимально насыщен предчувствием надвигающейся опасности, решительно призывает зрительские массы от мала до велика готовиться к защите границ, быть способными разгромить врага. Слова В. Лебедева-Кумача к песне «Если завтра война» передают настроенность общественного сознания. Однако стоит вдуматься в текст, звучащий в финале картины И. Пырьева «Трактористы» («Гремя огнем, сверкая блеском стали»), разглядеть в постановочных сценах подобных фильмов фанерой декорированные под танки грузовики, и становится очевидно, к чему можно было подготовить страну такими кинокадрами.

Подобным образом реализованный замысел чаще всего оправдывается жанром картины. В большинстве случаев это приключенческий, сочетающийся с непременными мелодраматическими сюжетными линиями. Военная угроза облекается в события, означающие внезапность, вероломство по отношению к мирно живущим людям. Действие разворачивается линейно: литература в те годы оказывает решающее воздействие на киноповествование.

Главные роли, как правило, отдаются популярным актерам – Н. Черкасову, Б. Чиркову, Н. Крючкову, Л. Орловой, З. Федоровой и т. д. То есть эффект зрительских ожиданий, кажется, интуитивно учитывается при выборе исполнителя. Однако, например, Л. Орлова, безусловно вызывающая доверие аудитории благодаря героиням музыкальных комедий Г. Александрова, в картине «Ошибка инженера Кочина» играет завербованную вражеской разведкой женщину,

которой поручено добыть секретные чертежи. Фильм призывает доверчивых зрителей к бдительности.

Жанры, всегда востребованные массовой киноаудиторией, и известные исполнители главных ролей откровенно оживляют схематичную линию однотипного сюжета. Литературному замыслу способствует театральная, постановочная реализация событий на экране. Однако эффект собственно кинематографичности, явленный в картинах ведущих мастеров – Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, – при этом все труднее обнаружить в потоке подобных картин. Зато откровеннее становится облегченность, повторяемость экранных композиций.

Предвоенный кинематограф по-своему должен взять на себя большую долю ответственности и за «на земле, в небесах и на море», и за «лихие тачанки». За энергетику «войны малой кровью», которую впитал массовый зритель.

Под утро 22 июня 1941 года Германия напала на Советский Союз. В первый же день начавшейся войны председателю Комитета по делам кинематографии И. Большакову было сказано по телефону из ЦК партии: «Снимите с экранов Москвы все фильмы и пустите исторические картины «Александр Невский», «Минин и Пожарский», «Суворов», «Чапаев», «Щорс», а также все антифашистские»⁴.

На «Мосфильме» под бомбежки еще заканчивали съемки И. Пырьев («Свинарка и пастух») и Ю. Райзман («Машенька»). Однако уже на третий день была озвучена идея новой формы художественных произведений: небольшие киноновеллы, объединенные в киносборники под общим девизом «Победа за нами!». И через месяц (2 и 11 августа) первые два вышли на экран.

Мобильности их выпуска способствовала не только малая повествовательная форма, но еще и то, что новеллы снимались параллельно ведущими мастерами на разных киностудиях. Так, «Боевой киносборник» № 1 состоит из трех новелл: «Встреча с Максимом» (сделан С. Герасимовым на «Ленфильме» по сценарию Г. Козинцева и Л. Трауберга); короткий скетч Е. Некрасова «Сон в руку» («Союздетфильм»), а на «Мосфильме» режиссерами И. Мутановым и А. Олениным снята новелла «Трое в воронке» по сценарию писателя Л. Леонова.

Первая новелла представляет собой агитпризыв в жанре плаката. Поскольку в предвоенных картинах сложилась своего рода традиция обращения главного героя в зрительный зал (поясной портрет завершающих кадров озвучивался словами, адресованными потомкам: «А кто с мечом к нам придет...» и т. п.), Максим (Б. Чирков) в новелле С. Герасимова тоже появляется в кинозале, сойдя с экрана «Выборгской стороны». Его напутственные слова солдатам, уходящим на фронт Гражданской в фильме 1939 года, переходят в обращение к зрителям лета 1941-го. Б. Чирков в узнаваемой кожанке с маузером на боку призывает собравшихся сегодня встать на защиту Отечества, как шли когда-то их отцы и деды.

В коротком сюжете «Сон в руку» Гитлера посещают видения разгромленных походов на Россию агрессоров прошлых времен. Псы-рыцари (из «Александра Невского»), Наполеон, бесславное нашествие 1918 года... Та же участь, пророчествует сон, ждет фашистов и в этот раз. Исторические аналогии в новелле совмещены с карикатурными приемами изображения, характерными для сатирического плаката.

Третья новелла решена в жанре психологической драмы. Л. Леонов раскрывает характеры ее участников в пределах одного коротенького эпизода. В разгар боя девушка-санитарка попадает в воронку от снаряда и помогает раненому бойцу, а затем немецкому офицеру, оказавшемуся здесь же. Переживая обстрел, она на миг поднимает голову, и в тот же момент звучит выстрел. Оказалось, что гитлеровец собрался ее застрелить, а увидевший в его руках

⁴ Из воспоминаний И.Г. Большакова. Цит. по: История отечественного кино. Хрестоматия. М.: НИИК; Канон+, 2011. С. 322.

оружие красноармеец сразил мерзавца из винтовки. Речь о гуманизме советских людей, о бесчеловечности озверевшего фашиста.

Буквально через неделю на экраны выходит «Боевой киноборник» № 2. В нем уже пять игровых сюжетов: «Встреча» (реж. В. Файнберг) о белорусском крестьянине, столкнувшемся в бою с немецким офицером, который когда-то собирался его застрелить за кружку молока для больного ребенка; «Один из многих» (реж. В. Эйсымонт) о немецком летчике, оказавшемся в плену; в новелле «Сто за одного» (реж. Г. Раппапорт) перед расстрелом югославские заложники лопатами перебивают конвой и уходят к партизанам; короткий анекдот «Случай на телеграфе», в котором Наполеон отсылает предупреждающую телеграмму Гитлеру из почтового отделения в Ленинграде (реж. Л. Арнштам и Г. Козинцев). Однако следует обратить внимание на игровой сюжет «У старой няни». И не только потому, что эта новелла оказалась последней экранной работой кинорежиссера Е. Червякова, вскоре погибшего под Ленинградом.

Перед нами развернутая повествовательная структура. Под вечер в лесополосе приземляется парашютист и, переодевшись в гражданское, отправляется в город. Пожилая женщина и подросток, ее внук, радушно принимают нежданного гостя: когда-то старушка была няней в семье этого человека. Заметив на нем порванный пиджак, женщина берется за починку, однако внук замечает, а затем прячет пистолет прищельца. Поняв недоброе, старая няня как бы случайно приоткрывает занавеску затемнения на окне. Немедленно в дверях появляется ночной патруль. Диверсанта арестовывают.

О чем эта новелла? Конечно, прежде всего о добросердечии, о человечности наших людей. Однако при этом и о необходимой бдительности, о подстерегающей повсюду опасности. И по-прежнему на выручку приходит подросток пионерского возраста, способный разглядеть коварного врага. То есть в наиболее впечатляющих новеллах первых «Боевых киноборников» («БКС») еще сполна работают стереотипы предвоенного времени.

Вместе с тем «Трое в воронке» («БКС» № 1) и «У старой няни» («БКС» № 2) могут считаться художественно состоявшимся освоением короткоформатного жанра. И та и другая новеллы в пределах одного эпизода содержат характеристику участников действия, психологическую мотивировку. Конкретный поступок в локально обрисованной ситуации анализирует не только логику поведения героя, но и внутреннюю оправданность выбора обстоятельствами времени и свойствами личности персонажа.

Тот факт, что в создании «Боевых киноборников» с первых же дней принимали участие такие выдающиеся деятели культуры, как писатели Л. Леонов, Н. Эрдман, А. Каплер, Ю. Герман, А. Штейн; режиссеры В. Пудовкин, С. Юткевич, Г. Козинцев, Л. Трауберг, Б. Барнет, М. Донской, Л. Арнштам, И. Савченко, С. Герасимов, Е. Червяков, Г. Александров, А. Роу, К. Юдин, Л. Луков; композиторы-песенники И. Дунаевский, Н. Крюков, Ю. Милютин, Л. Шварц, Н. Богословский; актеры Б. Чирков, Н. Крючков, П. Репнин, Б. Блинов, Б. Пославский, А. Файт, Э. Гарин, М. Яншин, Н. Охлопков, П. Алейников, Б. Андреев, М. Бернес, Л. Орлова, З. Федорова и многие, многие другие, позволяет отчасти понять, отчего так стремительно короткий метр набирает серьезный художественный уровень, оставаясь при этом искусством агитирующим, остро реагирующим на стремительно изменяющиеся обстоятельства войны. Хотя, конечно же, первые киноборники не отличались основательностью творческого осмысления вставших перед страной и народом проблем.

Важную роль в становлении художественной образности «БКС» сыграли, возможно, и документальные сюжеты, вмонтированные почти в каждый из выпусков. Так, в № 3 (август 1941) игровым сюжетам «Мужество» (реж. Б. Барнет) и «Антоша Рыбкин» (реж. К. Юдин) предшествует английская хроникальная лента о зенитчиках в Лондоне. «Киноборник» № 4 начинается репортажем «Британский флот», «БКС» № 5 состоит из двух документальных сюжетов: английского «Лондон не сдастся» и советского «Наша Москва».

Можно заметить, что некоторые постановочные кадры, дополненные собственными авторскими комментариями, тоже стали сниматься «под документ». Вот бойцы окружили сбитого вражеского летчика. Переводчик повторяет его банальные фразы о непобедимой немецкой армии, а один из наших солдат равнодушно жует горбушку черного хлеба с большим куском сала. Пленный невольно замирает: голодные глаза, рефлекторные глотательные движения... Таких эпизодов было довольно много.

Однако, имитируя хронику, игровой кинематограф по-своему оживлял выразительность экранного языка. Это позволяло приемам документалистики проникнуть в постановочные сюжеты. В условиях войны экран как никогда, наверное, нуждался в достоверности кадра. Дело в том, что весь общий кинопоток позиционировался в этот период как агитискусство. Эксперименты, с которыми и в мирное время было непросто, теперь резко не поощряются. Активно внедряются изобразительные приемы плаката с фронтальной, читаемой как лозунг, композицией кадра.

На траве, на прилежащей к военному госпиталю территории полукругом вольно расположились выздоравливающие бойцы. Белоснежные рубашки, улыбочивые лица, бодрые слова о том, что скоро пойдут добивать врага.

Световой рисунок тоже усиливает эмоциональное воздействие снятого под репортаж постановочного сюжета. Внешность, пластика, поведение раненых внушают уверенность в силе и справедливости гнева русского воина, стремящегося без пощады уничтожить жалкого, озлобленного врага. При этом игровой кинематограф активно использовал и приемы гиперболизации, спрямление сюжетных линий, эмоционально-световые контрасты плакатного стиля.

Постановочные сюжеты, снятые под прямым воздействием документальной стилистики, широко использовались в «Боевых киноборниках». Незамысловатое содержание новеллы сочеталось с публицистичностью выразительных приемов: репортаж, кинопортрет, наблюдение, имитация хроникальности. Поведение персонажей следовало логике обстоятельств. И это, пожалуй, самые существенные свойства игрового сюжета той поры, активно насыщаемого языковыми формами документалистики.

Фильм-агитплакат первых киноборников призывал людей к бдительности. Однако если новелла Л. Леонова «Трое в воронке» опирается на фронтовые зарисовки, то «У старой няни» Е. Червякова – целиком вымышленный игровой сюжет, в основу которого положены приметы жизни мирного города. Единственный съёмочный объект – интерьер комнаты (короткая врезка на натуре носит информативный характер). Уютная теснота обжитого пространства дает ощущение доверительного, устойчивого покоя, мизансцена практически лишена динамики. Однако выразительную роль в повествовании берет на себя полузатененный свет. Он и становится важнейшим событийным компонентом действия: старая женщина сознательно нарушает режим затемнения, чтобы позвать на помощь.

За первый год войны на экран вышло восемь номеров «Боевых киноборников». При этом восьмой снимался уже в Ташкенте, в Средней Азии, куда эвакуировались коллективы центральных киностудий страны. Из самых ранних выпусков, в которых как раз и складывалась художественная система этого своеобразного жанрового синтеза, важно, однако, остановиться еще на «БКС» № 6, на героико-трагической киноповести «Пир в Жирмунке».

«БКС» № 6 по уже сложившейся традиции состоял из трех разрозненных сюжетов. Его открывал английский документальный киноочерк «Женщины воздушного флота» А. Сирела, рассказывающий о вспомогательных службах в авиации, а завершала экранизация песни о славе русского оружия, которую исполнял и комментировал Н. Крючков под кадры из «Александра Невского», «Петра Первого», «Суворова», военной хроники. Сюжет так и назывался: «Боевая песня о славе русского оружия». Но уже тогда (как и много лет спустя) этот киноборник остался в памяти военного времени и в истории кино рассказом о мужестве простой кре-

стьянки, ценой собственной жизни уничтожившей офицеров немецкого подразделения, занявшего мирную деревню.

«Пир в Жирмунке» снят по сценарию Л. Леонова. Режиссер В. Пудовкин работал над ним вместе со своим постоянным помощником М. Доллером. Снимали сюжет тоже многолетние творческие партнеры постановщика – операторы А. Головня и Т. Лобова. Художником был Б. Дубровский-Эшке, совсем недавно построивший декорации для «Александра Невского» у С. Эйзенштейна. Музыка написал композитор Н. Крюков.

Сюжет Л. Леонова и В. Пудовкина воссоздает жанр значительно более острый, чем в основательно развернутой киноповести. Проводившая мужа в партизанский отряд Прасковья, в добротном доме которой расположился вражеский штаб, отравила офицеров приготовленным ужином и погибла сама, вынужденная по их приказу отведать всех угощений. Освободившие деревню партизаны находят на крыльце погибшую женщину, клянутся жестоко отомстить врагу...

Взятая из газеты короткая информация послужила писателю и режиссеру материалом для детального анализа состояния простой женщины, совершившей героический поступок. Подвиг как готовность жертвовать собой (наверное, одно из главных, идущих еще от заповедей христианства, свойств русского характера) на экране военных лет воплощается во множестве сюжетов. События повести «Пир в Жирмунке» – самое раннее его толкование.

Обращают на себя внимание некоторые способы построения коротких сюжетов, освоенные кинематографистами еще в полнометражных картинах. Так, из фильмов 30-х годов в военный кинематограф перешел «закрытый финал». Персонаж короткой истории в заключительных кадрах «Пира в Жирмунке» (здесь это старый партизан, муж погибшей) произносит, как и герой Чиркова в новелле «Встреча с Максимом», «на камеру» монолог, вызывающий и зрительское сочувствие, и неприменный агитэффект. Прижился и опыт экранизации расхожего анекдота («Случай на телеграфе» Л. Арнштама и Г. Козинцева; «Сон в руку» Е. Некрасова), и постановка коротких солдатских баек в духе агитлубка: повар разгоняет врагов, орудуя огромным половником («Антоша Рыбкин» К. Юдина, «БКС» № 3).

Короткий метр стал особенно актуальным на этом этапе в основном благодаря мобильности и невзыскательности отношения к привлечению постановочных приемов. Именно эта форма оказалась едва ли не самой доходчивой и популярной. Реализованная с минимальными затратами времени и средств, она мгновенно раскрывала свой агитационный потенциал.

Самые простые выразительные приемы, к тому же еще и утрированные, мог адаптировать к любой аудитории прежде всего жанр короткометражной комедии. Комедийный трюк, острый момент столкновения правды и вымысла вызывали в зале взрыв смеха. Комический персонаж противостоял реальному окружению. Оттого так охотно практиковались шлепки, падения, примитивные реакции, частые попадания впросак незадачливых противников. Однако отсюда же – почти сквозь всю войну прошедшая тенденция показывать немцев недалекими, тупыми, гориллообразными недоумками, которых даже в серьезных фильмах было так просто заманить в нехитрую ловушку.

Массовое появление на экране такого типа сюжетов, возрождение фольклорно-комедийного подхода к современному материалу оживило такие «низкие» жанры, как сказка, лубок, скомороший глум, анекдот. Их мифологические основы неожиданно проявились в сюжетах первых «Боевых киноборников», снятых в самом начале войны.

Еще одно неприменное, знаковое свойство этих выпусков – своеобразный пролог. Например, в киноборнике (№ 4) использован образ письмоносицы Стрелки из музыкальной комедии Г. Александрова «Волга-Волга». В прологе киноборника героиня любимой комедии едет на велосипеде и поет песню о готовности защитить свою родину на мотив «Легко на сердце от песни веселой» из кинофильма «Веселые ребята». Приехав в деревню, она раздает газеты, включает кинопередвижку и обращается к зрителю первых дней наступившей войны с призы-

вом достойно ответить захватчикам. Такой кинематографический зачин «БКС» оказался на самом деле знаковым: подход к военной теме осуществился с позиций довоенных 30-х годов.

Игровой экран привлек авторитет киногороев, любимых публикой, для доверительного разговора со своим зрителем, массовой аудиторией, считавшей их реальными, рядом живущими людьми. Одна из агитлент называлась «Чапаев с нами». В ней герой, наконец, выплыл и, накинув бурку, звал за собой в атаку сегодняшних зрителей. Ленинградские выпуски «БКС» вел актер Б. Блинов, комиссар из фильма братьев Васильевых «Чапаев». Авторитетные актеры – Б. Бабочкин, Н. Крючков, Б. Чирков, П. Алейников, Б. Блинов, И. Новосельцев – ассоциировались с их лучшими довоенными ролями. В момент рождения киносборников все их популярные персонажи как бы отделились от сюжетов прежних фильмов, возникли в ином времени, начали действовать сообразно изменившейся ситуации, не требуя дополнительных характеристик или новой разработки характеров. Важно было обеспечить максимальное доверие публики к тем эпизодам, которые снимали кинематографисты, еще не имеющие ни реальной информации, ни опыта воссоздания событий этой войны.

Ашхабад, Ташкент, Сталинабад, столицы Закавказья, куда эвакуировались Киевская киностудия, коллективы из Ленинграда; Алма-Ата, где усилиями в основном московских кинематографистов была оборудована и начала работать Центральная объединенная киностудия (ЦОКС), выпустили еще четыре «Боевых киносборника» (№ 9–12). Однако с появлением на экране полнометражных игровых картин военной тематики актуальность периодических выпусков сходит на нет, хотя еще довольно долго (в 1942–1943 годах) на экране продолжают появляться разрозненные короткометражки подобного сюжетного содержания. Например, о необходимой бдительности («В сторожевой будке», «Костер в лесу», «Прохоровна», «С добрым утром»), о событиях на фронте («Морской ястреб», «Сын Родины», «Батыри степей», «Белорусские новеллы», «Сын Таджикистана»). Довольно много сюжетов посвящено трудовому тылу: «Мы победим», «На зов вождя», «Подруги, на фронт!», «Семья патриотов», «Старая гвардия», «Варежки».

Выходят на экран картины, рассказывающие о партизанском движении: «В черных горах» (1941) Н. Шенгеля, «Кровь за кровь» (1941) Г. Габриэляна, «Мать» (1942) Л. Лукова, «Неуловимый Ян» (1943) В. Петрова. В работе над фильмом «Партизаны в степях Украины» (1943) И. Савченко Киевской киностудии в Ашхабаде принимали участие оператор Ю. Екельчик, композитор С. Прокофьев, актеры Н. Боголюбов, Н. Ужвий, Б. Чирков. Словом, до времени выхода в прокат первых полнометражных картин о Великой Отечественной войне на экране отчетливо обозначился ее узнаваемый художественный образ. Его сформировали ведущие мастера, обладающие огромным авторитетом и профессиональным опытом работы в предвоенном кинематографе. Оказавшись в момент эвакуации максимально удаленными как от места событий, так и от реальной информации о них, каждый из мастеров по-своему воссоздавал представление о времени, о поступках и характерах участников войны. И именно на этом начальном этапе активное участие в судьбах кинематографа приняли мастера других искусств.

Литература обновила жанровые разновидности игрового фильма. Проработка характеров героев, их поведение в экстремальных обстоятельствах на время отодвинули стереотипные схемы драматургических композиций, ввели новые сюжетные мотивы конфликтов, партнерства, противостояния и взаимодействия в ситуации военных действий.

Изобразительное искусство – особенно стилистика плаката разных жанров, от агитационного до сатирического, – сыграло самую, наверное, значительную роль в обогащении экранной выразительности компонентами открытой авторской оценки происходящего на экране. В комментарии к сюжету стали привлекаться явления природы, детали пейзажа. Активизировал свою выразительную функцию образ пространства фильма. Песенная стихия в этот период также сыграла очень заметную роль в формировании кинообраза. Многие картины сопровож-

дала патриотическая песня. Она приобретала затем отдельную от фильма судьбу, становилась народной. И хотя нельзя с полной уверенностью утверждать, что кинообраз именно в этот момент поднялся на новый уровень выразительности благодаря синтезу искусств, важно уже то, что к зрительской массе первых военных лет пришел кинематограф, интуитивно готовый обогатить образный строй за счет своей природной специфики.

...А в похожих на снег, выжженных солнцем песках Казахстана на ЦОКС уже шли съемки фильма И. Пырьева «Секретарь райкома» (1942). Он стал первой полнометражной игровой картиной о Великой Отечественной войне. (Наша армия оказалась вынужденной оставить огромные территории, и экран тут же откликнулся масштабной разработкой темы сопротивления народных масс.)

Надо иметь в виду несколько знаковых моментов, определивших замысел, жанровое решение, стилистику ленты И. Пырьева, поскольку она открывала тематическую линию партизанского движения. В начальных эпизодах речь идет об эвакуации населения, ликвидации крупных объектов промышленности, о создании партизанского отряда. С отчаянием, с болью люди своими руками уничтожают то, что создавали годами. Из самых проверенных формируется отряд. Его командиром становится Степан Кочет – секретарь райкома партии.

Легко заметить, что структура замысла практически воспроизводит модель, сложившуюся еще в сюжетах на историческую тему: руководитель, занимавшийся до того обустройством жизни мирного города (теперь это представитель партии), должен возглавить народное сопротивление. То есть важную роль в первых эпизодах играет преемственность кинематографического толкования исторической миссии предводителя – защитника своей земли. Новое поколение советского народа точно так же готово отстаивать свою землю, как шли в народное ополчение стар и млад в самые давние времена.

Основное содержание составляют эпизоды борьбы партизанского отряда, в них определяется жанровая форма сюжета. Полный острот противостоят, насыщенных неожиданными событиями, непредсказуемых разрешений самых, казалось бы, безвыходных моментов жанр фильма «Секретарь райкома» становится приключенческим. Таким образом, и здесь традиция предвоенного экрана тоже оказалась востребованной.

Стилистический рисунок повествования во многом определили актеры. Исполнители главных ролей придали фильму тончайшие оттенки жизненной правды, многообразия смен во взаимоотношениях, в поведении героев. Героико-простонародный стиль В. Ванина, которого зрители запомнили еще со времени фильмов о Ленине, гротесково-комедийная манера М. Жарова, здесь оказавшаяся средством своеобразной маскировки опытного партизана, лирико-романтическая наивность М. Ладыниной. Сколько еще оттенков, идущих от каждого исполнителя, от его запомнившихся ролей, обогащают стилистическую палитру картины, превращая драму народной войны в детальный, развернутый психологический портрет «народной массы».

Секретарь райкома Степан Кочет пользуется редкостным душевным расположением каждого человека. Степень доверия напрямую обеспечена сердечной открытостью его энергичной натуры. При этом герой В. Ванина на протяжении фильма не развивает, не изменяет своих личностных свойств. Он только максимально их раскрывает, активно, мудро и жертвенно распутывает самые сложные ситуации. Пытаясь выручить своих, сам попадает в плен, разоблачает диверсанта, организует засаду, захватывая все нацистское руководство района.

Азарт зрительского соучастия стремительно нарастает в сцене психологического поединка – допроса арестованного Кочета немецким комендантом города полковником Маке-нау. Перед умным и серьезным противником Кочет изображает деревенского простака, случайно задержанного патрулем. Но вот «игра» окончена, все становится на свои места. И снова партизана выручает смекалка: перемахнув через стол коменданта, он исчезает в открытом окне.

«Секретарь райкома» – практически единственный фильм военного времени, в котором положительному герою противопоставлен по-настоящему умный, опасный, коварный противник: зритель киносборников открывает для себя новый образ врага.

Участники же партизанского сопротивления представляют собой коллективный портрет в духе более ранних экранных построений. Лишь с поправкой на то, что каждый из известных исполнителей вносит в него индивидуальные характерные штрихи.

В картине «Она защищает Родину» обратился к военной теме и режиссер Ф. Эрмлер, недавно прославившийся политико-биографическим фильмом «Великий гражданин». Для новой работы (сюжет о народном сопротивлении опирается на трагедию женщины) был взят сценарий А. Каплера, только что вернувшегося с фронта. То есть материал на этот раз оказался, что называется, из первых рук, хотя установка на агитвоздействие и теперь во многом определила драматургию картины.

В первых кадрах – краткая счастливая предыстория женщины (В. Марецкая), в одиночестве под гусеницами немецких танков потерявшей ребенка и мужа. Изобразительные детали и подробности сжаты в лаконизм сурового, призывающего к отпущению плаката, но судьба героини прорисована впечатляющими штрихами: практически каждая сцена – знак того или иного ее состояния. Залитая солнечным светом просторная, чистая изба; звонкий женский и детский смех; ослепительно-белая блузка на трактористке, забежавшей домой в обеденный перерыв; на груди трудовой орден. Отдельные предметные детали отчетливо выстроены в смысловой ряд, пусть некоторые из них, кажется, и противоречат житейскому смыслу.

Тревожный стук в окно резко меняет тональность: немецкие танки прорвали оборону, надо срочно эвакуировать село. На дороге столпились полуторки. Женщины в суматохе несут нехитрую кладь. Одновременно тормозят санитарные машины, перегружают тяжелораненых. В одном из них Прасковья узнает мужа.

Контраст этого эпизода с предыдущим – тоже важнейший момент в развитии темы: общее отчаяние вытесняет настроенность мирных сцен. А тут еще старая крестьянка на слова Прасковьи «брать самое необходимое» настойчиво переспрашивает: «А вот это можно?» – и держит в руках икону Божьей Матери. «Это можно», – мимоходом отвечает Прасковья, усаживая всех в грузовик. А сама остается помогать госпиталю.

С эпизода эвакуации начинается рассказ собственно о войне. Причем сразу – на уровне личной трагедии. Погибает на руках героини муж, и вслед за тем молоденький немецкий офицер бросает ее ребенка под танк, давит гусеницами.

Так жестоко война еще не выглядела на экране. Мрачная тональность (пыль дороги, черный дым горящих домов, грохот и лязг надвигающихся танков) перечеркивает все мирные впечатления. Свет и тьма сталкиваются в рядом поставленных эпизодах. Свет будет постепенно меркнуть, превращаться в искрящийся, лишенный теней снежный покров. Тьма создаст резкий, впечатляющий контраст. Борьба света и тени возьмет на себя подтекст событийного сюжета.

Почти лишившаяся рассудка Прасковья в слепом горе бредет по лесу. Видит односельчан: бросив разбитую на дороге машину, они кое-как обустроились в чаще. Марецкая наклоняется над водой и с недоумением смотрит на отражение седой полубезумной старухи, не узнавая себя. И только на чей-то крик: «На дороге немцы! Обоз!» – Прасковья приходит в себя, что по логике плаката означает: берет в руки топор и коротко спрашивает: «Где?»

Потом все вокруг станут бойко обсуждать подробности схватки, а Прасковья – четко отдавать первые распоряжения: оборудовать жилище, обеспечить огнем и водой, выслать разведку. Этот момент и есть рождение партизанского отряда с командиром по имени Товарищ П.

Режиссер не изменил ни одному из прижившихся стереотипов экрана 30-х годов и снял благополучный «закрытый финал» этой героико-трагической истории. В момент казни, уже стоя не подмостках виселицы, Прасковья видит сияющее над головой солнце, огромную снеж-

ную равнину вокруг и лица людей, несущих спасение. Освобожденная своим отрядом, она тут же произносит речь о скорой неминуемой победе.

Знаковая фигура. Седые волосы из-под черного платка, пластика истового призыва: «Родина-мать зовет!» Такой становится Вера Марецкая в финальных кадрах.

Фильм Ф. Эрмлера, вышедший на экраны в 1943-м, не исследует характер героини, в нем создан рельефный образ мощного агитационного заряда. Постепенно догадываешься к тому же, что он вовсе не нуждается в самостоятельном анализе, что на самом деле его отправная точка – Александра Соколова из довоенной картины «Член правительства». В. Марецкая наверняка подсказывает аудитории многие тонкости характера Прасковьи жизнью и судьбой Александры, оказавшейся в условиях военного времени.

Почти одновременно с Эрмлером кинорежиссер М. Донской экранизирует только что изданный (в 1942 г.) роман В. Василевской «Радуга». Хотя фильм вышел уже в преддверии победного завершения войны и даже заслужил поэтому упреки в чрезмерной мрачности авторской тональности, в сгущении трагических красок и уповании лишь на чудо (зимняя радуга – предвестие счастливых перемен), он своей эмоционально-художественной убедительностью изображения жизни оккупированной деревни оказался явлением по-своему исключительным. Безыскусный рассказ вобрал в себя притчевые начала, отчетливо обозначил то новое в подходе к реальной войне, что начинало пробиваться еще в первых картинах.



«Радуга» (исп. Елена Тяпкина)



Олена Костюк (ф. «Радуга», исп. Наталья Ужвий)

Время продвигается поступательно. Место – глухая деревня, окруженная лесами: ими будто означена сакральная граница происходящего на экране. Нетронутое, покрытое снегом пространство: от колхозного овина до молчаливых хат, от берега реки до ледяной проруби. Редко кто пройдет по притихшей деревне.

Сельские жители в тисках оккупации. Одна из женщин сожительствует с немцем, холуйски услужлив староста. Но есть и молчаливое неподчинение деревенских детей, насмешливый протест старика, повесившего свой номер с добавлением «а» на шею тощей коровы. М. Донской, опираясь на текст романа, сохраняет все сюжетные нити, в каждой коротенькой зарисовке дает развернутую характеристику действия.

Сюда, в родное село, из партизанского леса возвращается Олена Костюк: приходит домой рожать ребенка. Рождение человека – событие, как бы обнимающее собой происходящее далее. Оно должно отодвинуть все распри и счеты. Поэтому донос старосты в комендатуру равняется предательству Иуды: комендант берет под стражу беременную женщину и требует выдать отряд. Вокруг Олены Костюк, в муках рожаящей сына, в тугой сюжетный узел сходятся отдельные линии человеческих судеб.

Бесчеловечность изматывающих допросов открывается в самых, кажется, мелких деталях. Чтобы спокойно родить, надо предать отряд. Подробности пыток лишь отдаленно напоминают о гротескной прямолинейности образа врага. В центре – Олена, ее поведение. Ее одежда, наброшенный платок, в сценах казни углом прикрывающий младенца, предельно скупые жесты, пластика скорбной фигуры. Богоматерь, прижимающая к груди мертвого младенца.

М. Донской привлекает целый ряд ассоциативных деталей, обращающих героиню в святую мученицу, жертвующую сыном ради спасения других: Олена рождает в развалившемся скотном сарае (почти в библейских яслях) под охраной немецкого часового; в глухо затаившейся деревне она совершает свой немыслимый подвиг; в момент рождения сына в каждой избе люди слышат отчаянный женский крик. Застывшие у окна, они понимают смысл страдальческих стонов. Крепче прижимают к себе детей.

В многодетной семье Малючихи, в избе с земляным полом и лавками по стенам не спят перепуганные ребятишки. Старший берется пробраться к овину, отнести тетке Олене картошки и хлеба – нехитрая, нищая помощь страдающей женщине. Мальчишка сумеет передать ей крохи со своего голодного стола, однако часовой, заметивший следы на снегу, убьет его. Одна из самых, наверное, трагических по своей будничности сцен фильма: в сенях мать и младшие детишки хоронят погибшего, опускают в свежую яму и долго, старательно топчутся сверху, чтобы скрыть следы раскопа. В полной тишине этой страшной ночи издалека разносится первый крик родившегося младенца.

В многолинейном сюжете «Радуги» все судьбы в свой час разрешаются тем или иным способом. Однако ударных, кульминационных моментов можно отметить по крайней мере два. Первый, конечно, это гибель родившегося младенца. «Гуманный» комендант произносит вкрадчивые слова о счастье материнства убитой горем женщине, которая твердо знает, что отряда не выдаст. В пространственно-изобразительном решении этой сцены режиссер воссоздает иконописную композицию Богоматери с младенцем. Вторым своего рода взрывом становится ночная сцена в доме старосты. За дощатым столом несколько партизан: строгий суд именем народа. Староста, когда его подводят ближе, узнает лица односельчан, а у двери, куда он с перепугу рванулся, уже сурово стоят соседи, прикрывая выход. Обеденный стол становится судебным, и староста наконец понимает, что его ждет.

В страхе он на коленях бросается за выгородку, где открывается богато обставленный иконостас. Обращаясь к ликам святых, молит о пощаде. Но один из партизан резко одергивает его: «Ты Бога не трогай! Это – не твой Бог. Это – наш Бог».

Одним из повторяющихся в этих лентах тематических мотивов оказывается исподволь пробудившийся интерес кинематографа к христианским аллюзиям, возрождающий на экране общечеловеческие нравственные ценности, которые издревле объединяли народ в трудные времена. Финальные эпизоды «Секретаря райкома» И. Пырьева происходят в действующем храме, священник – заодно с партизанами. Провокатор, выдавший отряд, в панике пытается укрыться на колокольне. Падая, он цепляет ногой канат языка большого колокола, и набатный гул разносится на всю округу, став сигналом к сопротивлению. Первый же фильм о событиях войны ввел на экран неожиданный по тем временам нравственно-христианский по природе призыв к борьбе.

Ф. Эрмлер в картине «Она защищает Родину», монтируя сцену эвакуации, вдруг «притормаживает»... Прасковья повторяет всем: брать только необходимое. Но старушка не отступает со свертком: а это можно? И обернувшись на ходу Прасковья видит под старенькой тканью лик Божьей Матери: никаких других вещей у старушки нет. Прасковья останавливается (каждая секунда дорога.): «Это можно».

Так икона в мелькании подробностей суматошного эпизода приобретает статус своего рода психологического крупного плана. И немощной бабушкой, и энергично руководящей Прасковьей она приравнивается к самому необходимому, что непременно нужно сберечь, взять с собой.

Если внимательно приглядеться, то окажется, что к концу войны образ Родины-матери, призывающей с огромных плакатов и поддержанный целой системой изобразительных средств массовой агитации, на экране уступает пространство сюжетных мотивов и композиционных построений Великомуученице, Богоматери, едва ли не самой почитаемой на православной Руси. В «Радуге» систему именно этих ассоциаций вызывает образ Олены Костюк.

В чуть более позднем фильме, «Нашествии» (1944) А. Роома по пьесе Л. Леонова, своего рода путь на Голгофу отчетливо воспроизводится как образный смысл истории главного героя Федора Таланова. На это одним из первых обратил внимание Ю. Ханютин, автор книжки 1968 года «Предупреждение из прошлого», проанализировав выразительный подтекст сюжетного развития действия именно в таком ключе.

События пьесы охватывают дни оккупации города и его освобождение. То есть текстом первоисточника определено место и время действия, круг основных его участников. Сценическая по природе замкнутость событийного пространства позволяет углубиться в существо психологических конфликтов. «Нашествие» не о размахе охватившего страну бедствия. Речь о человеческих судьбах, о «духовном пространстве» личности, оказавшейся в экстремальной ситуации перед выбором своего собственного пути, назначенного свыше, востребованного обстоятельствами войны.

Первые короткие эпизоды не спешат расставить все по своим местам. Напротив. Бредущему по разбитой дороге полунищему с виду старичку (актер В. Ванин резко изменяет зрительским ожиданиям) один из отступающих красноармейцев отдает горбушку хлеба. Естественное человеческое соучастие бойца – знак существенный. Даже в самый сложный момент природная доброта проявляется в простом человеке. Пробирается к оставленному армией городу и другой одинокий путник: промерзший на ветру, в худеньком пальто, преодолевающий усталость и хворь Федор Таланов в исполнении О. Жакова. И если о первом, о старичке Фаюнине, до поры ничего не будет известно, хоть фигура его вызывает естественное сострадание, то второй – болезненно мрачен, замкнут, напряжен: Федор с наступлением немцев отпущен из тюрьмы со справкой об освобождении.

Итак, сюжет берет отсчет от двух зеркально соотносимых ситуаций: в город возвращаются бывшие его обитатели. Федор Таланов – единственный сын известного врача, заботливо окруженный домочадцами. Отбыв наказание, он вернулся больным, заранее отвергающим вместе с жалостью элементарное человеческое участие. Он станет главным героем фильма. Фаюнин же, оказывается, с приходом немцев вернулся к своим богатствам, конфискованным советской властью, охотно стал сотрудничать с оккупантами.

Пьеса и экранное произведение впервые подняли тему разобщенности людей, по-разному еще задолго до войны относившихся к советской власти. Настала пора вспомнить о разнородности нашего общества, которое так долго представляли монолитным. И эта пространная экспозиция нужна как точка отсчета для анализа психологии каждого из участников драмы.

Лента практически совсем не содержит очевидных плакатно-лозунговых приемов, хотя речь идет о сопротивлении, о партизанском подполье, об участниках и руководителях борьбы. Разве что немецкий офицер, допрашивающий Федора Таланова в присутствии матери и отца, выглядит звероподобным чудовищем. Рукава кителя подвернуты за локти, обнажены обросшие шерстью сильные руки. Орудия пыток, будто рабочие инструменты, ловко, умело делают свое дело. Федор стойко выдерживает испытания. Повергая в шок родных, берет на себя обвинения, назвавшись именем руководителя подполья.

Эти кульминационные моменты психологически подготовлены другими сценами. Зверства оккупантов, издевательства над невинными уже вернули Федору нужные эмоциональные ориентиры. И хотя подполье не принимает его за своего, он уже внутренне готов к участию в отряде. Однако и тут – еще одна характерная деталь, невозможная в более ранних партизанских фильмах: подпольщики не спешат поверить ему, вернувшемуся из заключения благодаря смене власти. То есть внутренний конфликт прозревающей личности наталкивается на внешние обстоятельства: формальный статус уголовного противника против осознанной готовности человека бороться с общим врагом. Два противостоящих друг другу лагеря (сотрудничающих с немцами и подпольщиков) обозначают зримые границы этого внутреннего конфликта. Ситуация нравственного выбора обостряется таким вот социально-психологическим контекстом.



Федор Таланов из фильма «Нашествие» в исполнении Олега Жакова



Федор Таланов из фильма «Нашествие» в исполнении Олега Жакова (на допросе)

А. Роом редкоотно внимателен к пространственному образу города, хотя очевидно, что текст пьесы к этому вовсе не располагал. Свою выразительную значимость активизируют предметные детали, подробности: Федор бросает старенькое пальто и поношенный шарф на полу у входа в отеческий (профессорский) дом, а затем, иронично комментируя их ссору, надевает все это и уходит в промозглую ночь.

Оккупированный город видится темным, безлюдным. В ночных блужданиях по улицам, где Федору известна каждая лазейка и подворотня, он неуязвим со своей справкой об осво-

бождении, с уголовным прошлым: для немецкого патруля это свидетельство благонадежности. С какого-то момента Федор начинает пользоваться им как пропуском, как подтверждением лояльности.

В одном из эпизодов он помогает раненому подпольщику уйти от преследования, прячет его, относит записку с информацией. Еще целый ряд испытаний проходит Федор Таланов. Герой мечется от невозможности наладить нужные контакты, под тяжестью собственных переживаний. Наивная бравада то и дело сменяется чахоточным ознобом, искренняя боль за близких – напускными выходками. Пожалуй, кроме «Нашествия», нет других картин военного времени, столь глубоко и основательно исследующих именно внутренний противоречивый мир ищущего свой индивидуальный путь героя.

Мрачный, выжженный, полуразрушенный город по-своему отражает духовное состояние человека, мечущегося в потемках. И только потом, когда герой перед казнью наконец ощутил доверие к себе, как бы предвещая освобождение города, наступает яркий солнечный день. Тогда отец и мать придут на центральную площадь оплакать своего сына. Пространство, кажущееся бескрайним, отчетливо спроецировано на храм: в его подвале держали арестованных, оттуда Федора выводили на казнь.

Назвав вслед за Л. Леоновым свой фильм «Нашествием», А. Роом исследует историю души далеко не героического человека. Его сопротивление трагическим обстоятельствам и стало основанием для поиска художественных решений. Режиссер, не раз поддававшийся искушению изысканно-усложненной формы («Привидение, которое не возвращается», 1930; «Строгий юноша», 1936), теперь выбрал доступный каждому повествовательный язык, искусство говорящей детали, максимально приблизился при этом к метафорическому письму. Это подтверждает и финал картины.

Родителям сообщают о казни сына. Они спешат на площадь уже освобожденного города. Отца и мать удерживают: не смотрите, не надо... он висит там. Но старики, обнявшись, останавливаются на площади, щедро залитой солнечными лучами: ослепительное сияние как бы нисходит с небес. Они поднимают головы, потом еще выше. Смотрят высоко в небо. Оттуда льется этот необыкновенно яркий свет.

Целый ряд приведенных здесь эпизодов из разных фильмов наталкивает на мысль о том, что приемы агитплакатного свойства, легко перешедшие сначала от «БКС» в первые полнометражные фильмы, со временем постепенно смещаются в сторону предпочтения общезначимых, вечных, по происхождению библейских истин, доступных и глубоко традиционных для народного самосознания.

Еще одна из бытовых подробностей в разных фильмах ощутимо наращивает свой подтекстовый, знаковый смысл. Речь о доме. Так, в картине И. Пырьева «Секретарь райкома» его просто нет. Горожане и даже сельские жители как бы отовсюду собираются в партизанский отряд, обживают землянки и шалаши. Оставив мирную жизнь за пределами первого эпизода эвакуации (он снят в служебном кабинете райкома партии), они ведут постоянную борьбу на улицах города, на проселочных дорогах. Нигде не дают врагу ни минуты покоя.



Кадр из фильма «Нашествие». Казнь сына

Но уже Ф. Эрмлер («Она защищает Родину») в начальных кадрах, означающих счастливую довоенную жизнь, декорацию деревенского дома воссоздает как чуть ли не сказочные хоромы: избыточная плотность солнечного света, теплые мягкие контуры панелей пола и стен, празднично-белая одежда на героине, беззаботно играющей на полу со счастливым ребенком. В «Радуге» М. Донского занятая немцами деревня выглядит совершенно иначе. Утонувшие по крышу в снегу молчаливые избы. Едва протоптанные тропинки вокруг. Внутри низкие потолки. У многолетней Малючихи земляной, без дощатого настила пол. Длинные лавки по стенам, полунищее убранство. Условия оккупации объясняют разве что возможность показать все это как норму жизни в неволе. Однако подобная «норма» возникла ведь не сейчас.

С интерьерами просторной квартиры профессора Таланова и его семьи в фильме А. Роома «Нашествие» еще более подробно и достоверно в сознании зрителя складывается представление о реальном доме каждого человека, в котором комфортно, защищенно по-своему течет мирная жизнь.

То есть образ дома обретает реальные очертания, узнаваемые житейские приметы. Чем более достоверным становится индивидуальный образ героя, а в повествовательной интонации фильма микшируются агитлозунговые ноты, тем правдивей воссоздается жилище обычного человека, во все времена защищающее от невзгод. Дом как образ мира еще не обрел в те годы, так сказать, архетипические черты внутреннего пространства (потому, может быть, не показан дом Олены Костюк, образ которой претендует на библейские истоки). Однако именно фильмы военного времени обозначили его как реальное жилище, поруганное врагом.

Сразу несколько фильмов 1944 года рассказали о поколении молодых. О юности, которой пришлось принять на себя тяготы жестокой войны, никого не оставившей в стороне. Особенно сильно впечатляют картины о судьбе, о героическом нравственном, жертвенном подвиге девушки, оказавшейся в неволе и по-своему сумевшей противостоять испытаниям.

Основанная на подлинных событиях история самопожертвования и героической гибели лежит в основании сюжета кинопоэмы «Зоя» Л. Арнштама. Это имя с момента освобождения деревни Петрищево под Вереей оказалось тогда буквально у всех на слуху. Первый очерк опубли-

ликовала газета «Известия», он назывался «Таня». И лишь спустя некоторое время по фотографии казненной девушки было установлено подлинное имя комсомолки, назвавшей себя в честь героини Гражданской войны Татьяны Соломахи, – Зоя Космодемьянская. Появившаяся почти сразу, буквально на одном дыхании созданная Маргаритой Алигер поэма «Зоя» – героико-трагический реквием о пути обычной девочки в бессмертие. Сценический вариант поэмы назвали «Сказка о правде».

Фильм об этом потрясшем страну подвиге-самопожертвовании, естественно, должен был появиться рано или поздно. Он превратил в легенду историю юной партизанки, добровольно напросившейся в диверсионный отряд и попавшей в плен при первом же задании (Зоя поджигала дома в деревне, где квартировали немцы).

Реальная история потрясающей силы воздействия, взятая в основу киносюжета, очевидно, должна была следовать активно складывающейся традиции героикомифологического жанра (газетная статья, поэма, романтическая стилистика спектакля создали для ее интерпретации своего рода жанровый канон), потому неудивительно, что «Зоя» была снята в стилистике житийного жанра. Предшествующие фильмы о партизанском движении исподволь как бы подготавливали зрительскую аудиторию к восприятию особых глубинных смыслов.

Старательная пионерка в семье учительницы вырастает в образцово воспитанную комсомолку. Первая юношеская влюбленность чуть утепляет повествование. Однако все перечеркивает война. Фрагментарные биографические зарисовки (жизне как иконописный жанр) собраны в строгом временном порядке. И вот он – подвиг.

Снятые в павильоне кадры изображают муки пленницы. До бровей укутанный в теплое конвоир, еле передвигая замерзшие ноги, тащится по снегу вслед за почти раздетой девочкой. В рваной рубашке, она при этом буквально парит в воздухе, чуть касаясь босыми ногами обледеневшей дороги (эти эпизоды выполнены виртуозом комбинированных технологий съемки киносказок, режиссером А. Птушко). В пространстве одного кадра выявлены и акцентированы эти контрасты. Такой предстает ее Голгофа: утром Зою повесят.

Фильм зовет к жертвенной борьбе. Элементы легенды, поэтика восторженного, пафосного воссоздания духовной стойкости героини реализуются не только широко освоенными кинематографом средствами (пейзаж, выразительные детали, экспрессия окружающего пространства: ночь, метель, обжигающий мороз). Л. Арнштам привлекает и способы, подвластные только специальным монтажным и съемочным приемам: дискретно представленные фрагменты жития, своеобразное парение героини над землей. Мифология подвига, основанием которой послужила реальная история жизни и гибели недавней школьницы, девочки из Москвы, создается авторами картины исключительно как особого рода жанровый сюжет.

Совершенно в ином выразительном пространстве развиваются события картины Б. Барнета «Однажды ночью», снятой в том же 1944 году на Ереванской киностудии. Поступок простой девушки, работающей в дни оккупации уборщицей в немецкой комендатуре, совсем лишен пафоса художественных композиций фильмов, рассказывающих о подвигах партизан.

Однажды ночью – звучит как зачин будничного рассказа об обыденном случае. Таким, о каких можно вспомнить в череде других. За чертой города падает подбитый немцами самолет, и экипаж, оберегая раненых, тайно пробирается на чердак одного из разрушенных домов. Там летчиков неожиданно и увидит некая девочка, привычно развешивая на веревках стирание белье. С этого момента жизнь Вари приобретает новый, содержательный смысл. Продолжая автоматически выполнять нехитрые обязанности в комендатуре, девочка целиком погружается в заботы о скрывающихся на чердаке.

Перед нами героиня, не готовившая себя, подобно Зое, к подвигу, случая совершить который та намеренно искала постоянно и настойчиво. Изумление, испуг, сострадание – вот самые первые реакции героини фильма Барнета на случившееся. И все-таки при этом она однозначно выбирает свой путь. Ухаживает за тяжелоранеными, добывает медикаменты, приносит

еду. Немцы сбились с ног, разыскивая пропавший экипаж. Сами летчики испытывают невероятные трудности от своего безвыходного положения. Единственной поддержкой им остается безропотная Варенька, взявшая на себя непосильные в этих условиях заботы.

Однако и ее вскоре выслеживает немецкий часовой. Очень проникновенно, жестко снята сцена допроса: немеющую от страха девочку профессионально, почти без эмоций (чем во многих фильмах буквально перенасыщены такие сцены) держит под леденящим взглядом открывший ее обман комендант в исполнении самого Б. Барнета. Спасенные летчики со временем вернулись на фронт. В освобожденном городе один из них попытался отыскать Варю. Но ее не стало.

Режиссер Б. Барнет в сложных производственных условиях военного времени попытался правдиво рассказать о неприметной, казалось бы, истории: о случае, который подвигнул ничем не примечательную девочку совершить свой поступок – ценой собственной жизни спасти людей.

О художественных особенностях этой картины говорят разве что условия, в которых она, очевидно, наспех снималась. Разрушенное здание, глыбы развалин. Чердачные перекрытия да белье на веревках. Довольно скудная фактура для авторских фантазий относительно образного решения. И некая обыденность, безликость всего вокруг по-своему отражает мир героини этой истории, случайно оказавшейся в подобных обстоятельствах, однозначно при этом выбравшей свой путь.



Кадр из фильма «Человек № 217». Проход пленных немцев по Садовому кольцу

В том же 1944 году на экранах появился еще один фильм о девушке, оказавшейся в немецкой неволе, – «Человек № 217» М. Ромма. Таня с оккупированной территории угнана для работ в Германию, где становится прислугой в доме «добропорядочных» немцев в небольшом городке.

М. Ромм включил в игровой сюжет военную хронику: в начале картины огромная колонна пленных, взятых под Сталинградом, проходит по Садовому кольцу в Москве. Солнечное утро, поливающие мостовую вслед за колонной уборочные машины. В документальные кадры стоящих по обочинам москвичей вмонтирован первый игровой фрагмент: бывшая

узница вспоминает о годах рабства, узнав в одном из идущих своего мучителя – «обыкновенного немца». Два актерских крупных плана, героини и пленного, конкретизируют документ, проецируют его на игровой сюжет. И герои, встретившись взглядами, как бы переводят повествование к той точке отсчета, от которой пойдет теперь горестный рассказ.

Хроника сообщает достоверность истории. Таня – одна из многих женщин в толпе на московской улице. Так же, как Отто, – один из пленных, за которыми солнечная столица смывает следы. Общий план – групповой портрет – «переключка» врезанных в хронику актерских крупных планов – реплика героини. Снова общий план немецкого «воинства», фигура прихрамывающего пленника, прячущего глаза. Такова экспозиция киноповести «от первого лица».



Рассказ Тани о своем пребывании в Германии (ф. «Человек № 217»)

Режиссер будет использовать и другие варианты монтажного пересечения разных по времени ситуаций, позволяющих вникнуть в состояние измученной героини. Запертая на несколько дней в карцер, она то и дело теряет сознание. В наплывающих видениях возвращается в счастливое довоенное прошлое: окончание школы, выпускной бал. Такой способ чередования эпизодов позволяет сбить прямую последовательность событий. Эпизод получает толкование и как предыстория плена, и как тяжелейшее обморочное состояние в данный момент, в колодеце карцера. Такие перебросы во времени можно наблюдать практически на протяжении всего фильма.

Обустроенный дом хозяев, купивших Таню в прислуги, выглядит обжитым, уютным. Многочисленное семейство ничем, кажется, не примечательно. Только изредка прорываются садистские наклонности то у одного, то у другого. И это – в обычной мирной обстановке.

В доме существует подвал. Это обстоятельство, тоже ординарное, режиссер использует как еще одну важную образно-психологическую деталь. Здесь отражаются «верх» и «низ». Наверху – показная благопристойность. Внизу – двое купленных на рынке труда работников: прислуга (Таня) и дворник – профессор математики, которого за малейшую провинность стараются бить именно по голове. Топография действия (характеристика пространства на уровне событийного ряда) не менее значима, чем пересечения во времени. Фильм имеет несколько пространственных измерений. Это солнечная Москва и противопоставленные ей интерьеры

Биржи труда в Германии, хозяйские апартаменты и подвал с карцером, тесный двор и как будто отсутствующие улицы. Карцер – своего рода психологический центр пространственных контрастов.

Режиссер сопоставляет выразительные детали интерьера: обывательский быт до поры держит ситуацию в рамках приличия. Однако все меняется с появлением сына и его друга – фронтовых офицеров.

Это мгновенно разрушает показную идиллию, вносит ощущение психической неустойчивости, истеричности. Непрекращающаяся грызня молодых домочадцев за будущее наследство каждую минуту готова взорвать ситуацию. Напротив, обитателей подвала, доведенных до полного изнеможения и практически поставленных на грань гибели, объединяет сострадание, вера в завтрашний день, удивительная гармония характеров. Здесь легко уловить свойственную для военного кинематографа веру в благополучный исход, хотя трагическое звучание большинства эпизодов говорит и об отчаянии.

Однако поливальные машины, смывающие следы пленных немцев, не в силах стереть трагическую память. Плакатность стилистики, если речь о ней, опирается на психологизм личностных переживаний. Это новое свойство кинематографа завершающего периода войны.

Тема партизанского сопротивления сама по себе оказалась для нашего кинематографа материалом, к которому он практически не был подготовлен экраном предшествующих лет. Там речь шла, надо напомнить, только о скорой победе. Наверное, поэтому блок фильмов о борьбе народа против оккупации так масштабно и стремительно расширяет сюжетно-событийное пространство, предъявляя новые типы героизма, исследует психологию личности героя. И почти в каждой картине такой личностью оказывается женщина: пришедшая домой рожать партизанка («Радуга»), взявшаяся за топор труженица-трактористка, вмиг потерявшая семью («Она защищает Родину»), московская комсомолка («Зоя»), девочка из провинции («Однажды ночью»), вчерашняя школьница, угнанная на работы в Германию («Человек № 217»).



*Два друга-фронтовика из фильма «Человек № 217»
(Курт – исп. Генрих Грайф и Макс – исп. Владимир Балашов)*

Легко заметить, что для подобных сюжетов экрану понадобились новые лица. На известных актеров (В. Ванин, М. Жаров, М. Ладынина, В. Марецкая, Н. Боголюбов, П. Алейников, Л. Смирнова), как мы уже отмечали, работали устойчивые зрительские стереотипы. В то время как авторам партизанской тематики необходим был именно эффект непредсказуемости, реализующий реакцию человека на зверства, которые в мирную жизнь принес с собой фашизм.

Другим результатом художественных поисков оказалось расширение жанровых границ фильмов партизанской тематики. Героико-трагический пафос каждого из них постепенно микшировал приключенческий азарт, свойственный первым лентам («Секретарь райкома»). Событиями каждой следующей картины, анализирующей индивидуальную человеческую судьбу (в основном женщины, а в ряде произведений конца войны – девочки, ставшей героиней в силу только лишь собственного выбора в экстремальных обстоятельствах), управляют не только стереотипы давно сложившихся жанровых образований. Ряд сюжетов выстраивается в исследование жизни, привлекает житейные мотивы, укорененные на самой глубине народного, национального сознания.

В ряде картин завершающего периода войны сделана попытка на этой основе возродить эпический жанр, воссоздать не только хронику, но, в одном случае, сложные взаимоотношения внутри семьи, сплотившейся за время оккупации в противостоянии нашествию. Таков, например, фильм М. Донского «Непокоренные» (1945) по повести Б. Горбатова – автора литературной основы и картины 1945 года Л. Лукова «Это было в Донбассе», наглядно демонстрирующей значимость комсомольских традиций времени Гражданской для сегодняшней молодежи, готовой к подпольной борьбе с захватчиками.

На завершающем этапе войны эпический жанр начинает соседствовать с другими, все более активно возвращая экран к обобщающим, истоковым, во многом еще довоенным настроениям. Победа, успех сопротивления в этих картинах исследуются как результат единства (семьи, рабочего коллектива, разных поколений), объединения не только в масштабах, так сказать, географических, но и в исторической перспективе.

Обе упомянутые картины – пример того, что вовсе не остались за кадром несущие конструкции предвоенного кинематографа. Единство народа и мудрое руководство утверждалось в них и на уровне семейных проблем («Непокоренные»), и в контексте связи поколений («Дело было в Донбассе»).

Однако игровой кинематограф стремится как можно полнее отразить и те настроения, которыми живет фронт.

Тематическая группа произведений о фронтовой жизни, о поведении, о подвигах человека, оказавшегося в боевых условиях, нельзя при этом забывать, в основном опиралась на ежедневные газетные и радиосводки, на сюжеты кинохроники. Нередко материал фильма становился и своего рода плодом творческой фантазии мастера, навеянным уже известными, популярными в народе историями и их героями. К таким нужно отнести, скажем, одну из первых картин о фронтовой жизни – кинокомедию «Антоша Рыбкин» (1942) К. Юдина.

Жанр комедии, судя по всему, был очень активно востребован кинопрокатом тех лет. Особенно это касалось историй с линии фронта. Такие сюжеты имели огромный успех при показах в реальной фронтовой обстановке. Вместе с выездными бригадами популярных актеров на импровизированных сценических площадках, собиравших искренне благодарную зрительскую массу бойцов, в такие недолгие минуты комедия, и не только экранная, основательно скрашивала солдатскую жизнь.

Фильм К. Юдина продолжает полюбившуюся историю о неунывающем поваре, ловко орудуя поварешкой над котлом полевой кухни («БКс» № 3). Полнометражная картина следует традиции народного лубка, насыщая действие историей с переодеванием, наивным обманом, находчивостью положительного героя, глуповатой доверчивостью врагов.

Полковой повар берется заменить одного из участников фронтовой агитбригады, для чего переодевается в форму немецкого фельдфебеля. Именно в этот момент неожиданно вспыхивает бой, и Антоша, не успев снять китель, бросается на передовую. Оказавшись во вражеских окопах, принятый за своего, он уничтожает несколько немецких солдат и срывает их наступление. Фильм завершается духоподъемной песней.

Популярность картины зависела не только от автоматического выбора комедийного жанра, но, прежде всего, от присутствия человеческих, доверительных интонаций в фильме. Так, в картине «Парень из нашего города» (1942) А. Столпера и Б. Иванова по мотивам пьесы К. Симонова ведется рассказ о простом человеке, выбравшем задолго до Великой Отечественной профессию воина.

Сергей Луконин – танкист, прошедший войну в Испании, теперь уже полковником снова оказывается на фронте. Раненный, он требует досрочной выписки из госпиталя, тайно пробирается к своим, выводит из окружения и ведет свою танковую часть на прорыв.

Геройская биография Сергея Луконина, так же как и достойный вид исполнителя роли актера Н. Крючкова (в «Трактористах» у И. Пырьева он уже играл танкиста, вернувшегося к мирному труду), обеспечивают картине искреннее доверие киноаудитории. Снятая на ЦОКС в 1942 году и вышедшая на экран практически одновременно с фильмом «Секретарь райкома», она воплощает тему героического сопротивления фашистам как нравственно осознанную патриотическую миссию советского воина. Подобный замысел (а он отчетливо реализован в развитии сюжета) опирается на сложившиеся в предвоенном искусстве идеологические установки. Характер Сергея Луконина сформирован советской действительностью, воспитавшей в нем качества яркой личности и стойкого борца.

Первые игровые фильмы, конечно же, не имели возможности воссоздать истинные реалии фронтовой действительности. И традиции площадного искусства лубка («Антоша Рыбкин»), и нормативы характера, отвечающие требованиям соцреализма («Парень из нашего города»), возмещали не столько потребности зрителей в достоверной информации (это взяли на себя кинохроника и документальный фильм), сколько снимали, так сказать, напряжение ожидания вестей рассказами, содержание которых публике было вполне привычно.

К такого рода произведениям можно добавить имевший не столь внушительный успех фильм «Дорога к звездам» (1942) Э. Пенцлина. Среди исполнителей можно узнать А. Хвилью, Н. Черкасова (Сергеева), М. Бернеса, В. Зайчикова. Речь в картине идет о студенте консерватории, талантливом начинающем композиторе Мите, который с началом войны становится летчиком. В одном из воздушных боев его самолет сбивают, но он снова садится за штурвал и жестоко наказывает своего обидчика – фашистского аса. Отец Мити, полковник авиации, со временем достойно оценивает позицию сына, а тот обещает с окончанием войны написать по-настоящему прочувствованное музыкальное произведение.

Можно заметить, что практически каждый эпизод «Дороги к звездам» – по-своему завершенная драматургическая конструкция. Сначала сын делает выбор, с которым не согласен отец. Потом парень доказывает свое право решать собственную судьбу, становится летчиком, однако в одном из боев его самолет сбивают.

Затем он мстит врагу. А когда отец приказывает майору отправить в бой самого талантливого пилота, им оказывается именно Митя. При этом момент «случайности» – очень важный компонент психологической напряженности в развитии действия. Однако для зрителя эффект неожиданности снижается заведомой определенностью в поведении молодого героя.

Некоторое разнообразие в построении сценария фильмов, рассказывающих о фронте, может сказать об интенсивности творческих поисков при довольно скудном информативном материале, которым могли располагать эвакуированные на восток киностудии. Это важно иметь в виду так же, как и то, что экран тех лет традиционно опирается на литературные источ-

ники для выбора собственных сюжетов. Они же, как правило, диктуют и композицию, и развитие событийных мотивов, и выразительность так называемого второго плана.

В одних случаях за основу берется абсурдная ситуация анекдота. Так рождается своего рода глум про полкового повара. Другие фильмы привлекают нарративные модели повести или романа. Недавний опыт новеллы, многопланово разработанный в «БКС», пришелся к месту в сюжетной конструкции довольно схематично выстроенной истории про молодого музыканта, ставшего летчиком. Однако первые шаги экрана к освоению реалий фронтовой жизни обозначили своего рода точку отсчета, от которой экран начинает активно расширять не только тематику, но и жанрово-стилистические способы воплощения событий войны.

Фильм В. Пудовкина «Во имя Родины» 1943 года по-своему продолжает историю, рассказанную в картине «Парень из нашего города». Сценарий написан также по пьесе К. Симонина («Русские люди»), в главной роли капитана Сафронова опять снимается Н. Крючков. В других обстоятельствах проявляется, по существу, тот же характер стойкого и мудрого командира. Однако на этот раз речь всего лишь об одной, хотя и смертельно опасной, рискованной операции: отряду Сафронова предстоит прорвать кольцо фашистских укреплений, выйти из окружения в небольшом приморском городе.

Экран безусловно, по сравнению с возможностями театральной постановки, позволяет расширить жанровый диапазон повествования. Так, с каждым эпизодом нарастает напряжение приключенческих моментов: разведчица, проникшая в тыл врага, предана провокатором. В параллель открывается мелодраматическая линия: капитан Сафронов влюблен в эту разведчицу, но все-таки вынужден именно ей поручить опасное задание. Драматизм усиливает трагическая гибель старого солдата, отправленного дать немцам ложные показания. В финальных сценах отряд Сафронова героически освобождает город, бойцы скорбят на могиле погибшего героя, капитан клянется спасенной девушке жестоко отомстить врагам. За счет сочетания параллельно развивающихся событий сюжетное построение фильма «Во имя Родины» позволяет максимально сконцентрировать повествовательные фрагменты вокруг характера главного героя, рассказать о его окружении. Создать своего рода коллективный портрет советского воина. Еще существенней по этому пути продвинулся негромкий, казалось бы, камерный по жанровой природе фильм Л. Лукова «Два бойца» (1943).

Со временем стало очевидно, что разговор о фронте требует особого отношения к воссозданию правды реальных обстоятельств, к характерам действующих лиц. Тем более что идущие на экранах документальные репортажи, хоть и отфильтрованные строгими требованиями цензуры (в том числе и самоцензуры), рисовали в сознании киноаудитории отчетливо читаемый образ войны. Да и зритель, в своей массе кровно связанный с воюющими в окопах, хорошо чувствовал границы достоверности, что формировало степень доверия к показанному в игровой картине. Видимо, поэтому мастера так охотно обращаются к возможностям жанров, допускающих некую условность в привлечении достоверного материала боевой обстановки. Чаще всего – лирической комедии. Отсюда ряд таких картин о буднях военной жизни. Одним из самых ранних, наиболее популярных и оказался фильм «Два бойца».

Балагур Аркадий Дзюбин из Одессы (М. Бернес) и молчаливый богатырь Саша с Урал-маша (Б. Андреев) – пулеметный расчет на передовой – встретились на фронте. События происходят на ближних подступах к Ленинграду. Оба исполнителя, Б. Андреев и М. Бернес, в высшей степени популярны. Огромный запас прочности зрительского доверия к персонажам в их исполнении заранее обеспечен прежними работами актеров, а впечатляющий контраст между ними позволяет режиссеру обозначить многообразие характеров людей, оказавшихся рядом в окопах.

Аркадий и Саша в фильме Л. Лукова именно в обстоятельствах войны осознали цену настоящей мужской дружбы. И кроме того, ощутили своим незнакомый прежде город, который им предстояло защищать. Саша встретил там и свою любовь. В таких лирических по настро-

ению обстоятельствах как бы сами собой отступают на дальний план реалии суровой правды фронтовых будней. Речь пойдет о любви и дружбе. О душевной ранимости богатыря Саши и неунывающей натуре весельчака Аркадия, в трагический момент бросившегося спасать друга.

Буднично, строго протекает их окопная жизнь. Редкие затишья скрашены душевной песней («Темную ночь...» пела, без преувеличения, вся страна), ожиданием очередной почты. Время от времени за накатом землянки вспыхивает бой, однако пулеметный расчет (Аркадий и Саша, другие бойцы) надежно защищает подступы к городу.

Отдельная линия сюжета связана с Ленинградом. Лента осторожно, «нейтрально» по отношению к основному жанру рассказывает о первых днях надвигающейся блокады. Город полупустой. В доме девушки, которой помог Саша, довольно уютно: Аркадий даже играет в гостях на пианино. Несколько настораживает только ощущение надвигающейся пустоты. Однако создается вполне мирная картина: многие жители эвакуированы, город готовится к обороне. Лирическая тональность, даже некая идиллия вызывают у зрителя чувство покоя. На экране показан, отметим, не столько образ «колыбели революции», к чему приучили предвоенные фильмы, а главным образом прекрасные архитектурные ансамбли. Почти полное отсутствие движения на улицах позволяет их детально рассмотреть. Просторные, опустевшие квартиры, старинная мебель: мир интеллигентных незащитных людей, остро нуждающихся в поддержке. И уралец, и одессит готовы защитить ставший любимым город.

Мирная жизнь осажденного Ленинграда – еще одно, наряду с линией фронта, образное пространство в картине, позволяющее не только обогатить характеры героев, но и внести нужный идеологический акцент в лирико-комедийную жанровую структуру. Важно при этом, что пространственный образ фильма складывается из несопоставимых деталей. В землянке слякоть, за порогом – дожди. Перед окопами – линии колючей проволоки, пулеметные гнезда. Фронт оцетинился противотанковыми ежами. Бойцы не скрывают усталости, однако по приказу поднимаются и уходят в дозор.

Фронтальная обстановка, детализация примет солдатской жизни близка достоверности: помятая кружка с кипятком, котелок каши, полумрак самодельного освещения, теснота, короткий сон на полу у земляных стен. Однообразие и неуют. Но гитара М. Бернеса, его лирическая песня вносят настрой той необходимой исповедальной доверительности и душевного мужества, о которых просто необходимо знать зрительской аудитории.

Драматургия «Двух бойцов» за счет сопоставлений полярных художественных величин оказывается способной оградить повествование от прямых плакатных сентенций. Фильм претендует на психологический конфликт, правда, в его основе – традиционное для комедии недоразумение. Ближе к финалу все, как водится, счастливо разрешается: Аркадий спасает Сашу, выручая друга в смертельной схватке с врагом.

Ведущая роль принадлежит актерам. М. Бернес и не старается уйти от амплуа, все ситуации фильма толкают его к самоповторам. Б. Андреев тоже ведет роль в русле своих предвоенных работ. Хотя в предложенном сценарии Е. Габриловича и тот и другой пытаются обнаружить новый для себя психологический материал.

Личная причастность каждого к судьбе великого города позволила фильму легко преодолеть как стереотипы идеологических требований, так и размытость конкретного исторического материала. А эти тенденции как раз только что начали набирать обороты, о чем прежде всего говорит ряд картин военной тематики. Количество геройских поступков, успешных боевых операций, благополучных разрешений сложнейших конкретных обстоятельств, на каждом шагу подстерегающих участников таких фильмов, уже откровенно начинают превращать повествование в череду невероятных головокружительных подвигов, после которых «наши» непременно снова встают в строй и продолжают бороться.

Фильм «Март – апрель» (1943) В. Пронина экранизирует рассказ В. Кожевникова о парашютистах-разведчиках. Приземлившись в лесу на вражеской территории, они должны взорвать

склад бомб. Выполнив задание, командир и радистка, его ученица по школе разведчиков, на обратном пути становятся участниками целого ряда непредсказуемых событий. Тут и блуждание по лесу, затопленному половодьем, и поврежденная нога радистки, и закончившееся удовольствием, и неожиданно обнаруженный вражеский аэродром, который пришлось тоже взорвать. Тяжело раненные, они оба наконец добираются до избышки лесника, который помогает переправить их через линию фронта, а уже через месяц командир и радистка снова готовы к выполнению заданий.

Многое из почти невероятных приключений на пути героев мог бы объяснить тот факт, что фильм «Март – апрель» снимался на студии «Союздетфильм», эвакуированной в Сталинабад: ему предназначалась вполне определенная зрительская аудитория. Однако нельзя не видеть, что даже при этом откровенная облегченность рассказа и его экранизации просто обескураживают.

К таким заведомо предсказуемым решениям, невольно напоминаям духоподъемные предвоенные произведения, типа фильма Е. Дзигана «Если завтра война», следует, наверное, отнести и картину А. Иванова «Подводная лодка Т-9» (1943). Азартная, стремительная смена ритмов происходящего на экране не оставляет, кажется, возможности даже усомниться в логике и правдоподобию событий. Лодка то аварийно погружается, то снова всплывает, высаживая десант. Моряки подрывают железнодорожный мост, а потом возвращаются на борт и подбивают еще два корабля. При этом вражеские самолеты и эсминцы буквально забрасывают подлодку глубинными бомбами. Поврежденная, она поднимается на поверхность, готовая принять неравный бой. Однако враг уже отступил, а геройских подводников встречают наши сторожевые корабли. Мужественная «Т-9» торжественно возвращается в родной порт.

Примерно в таком же духе рассказано об одном из фронтовых эпизодов в картине В. Брауна и Н. Садковича «Три гвардейца» (1943) – тоже экранизации рассказа В. Кожевникова «Родные берега».

В небольшой русский городок, захваченный немцами, направлены трое бойцов, чтобы поднять панику в момент наступления наших войск. Именно в нужное время они открывают огонь в центре города из окон бывшего Пушкинского музея, сдерживая ответные атаки целого вражеского батальона. Воспользовавшись паникой в рядах противника, наши войска освобождают город.

Подобных сюжетов можно, к слову, назвать немало. И в наши дни к ним, конечно, следует относиться с пониманием: такие фильмы на свой лад стремились отразить настроение ожиданий, с которым зрители тех напряженных лет шли в кинотеатр. Кроме того, они в какой-то степени невольно служили контекстом для произведений трагико-героической тематики: той же «Радуги» М. Донского или «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера. Так же, как и литературные произведения В. Кожевникова оказывались в ряду повестей, поэм или романов, которые получали экранное продолжение: «Радуга» В. Василевской, «Зоя» М. Алигер. Своего рода интерактивность тех и других – литературного слова и киноэкрана, – еще в ту пору никем не узнанная, все-таки существенно влияла на умонастроения людей, знающих о событиях войны в основном только из подобных источников.

Официальные установки, дискуссии и инструкции на всем протяжении этого периода утверждали именно такой подход к освещению войны. Параллельно попыткам дать хоть приближенную к реальности картину событий на фронте создавалась мифология, основы которой постоянно были, так сказать, «под контролем», тщательно оберегались не только киноруководством. Нельзя также сбрасывать со счетов производственные условия, в которых на самом деле снимались все эти фильмы.

Однако со временем многое изменялось. Реальные события, более подробная информация о них, о людях на линии фронта давали возможность литературе и кинематографу не только овладеть фактами, но и более достоверно интерпретировать их. Можно почувствовать,

что пусть очень медленно, но кое-что изменялось в плане воссоздания экраном масштабных операций, на уровне характеров людей, участвующих в сражениях.

Фильм «Дни и ночи» (1944) А. Столпера по сценарию К. Симонова, уже длительное время работающего фронтовым корреспондентом, посвящен мужеству защитников Сталинграда и очень во многом, кажется, навеян событиями героической обороны известного «дома Павлова», где небольшая горстка людей держала оборону в тяжелейших условиях практически полного окружения.

В фильме речь идет о стратегически важных трех домах, которые удерживает батальон, только что переправленный из-за Волги на линию фронта. Однако с наступлением осени, когда обеспечение боеприпасами (каждая граната на счету) и продовольствием становится крайне затрудненным, теряющий людей батальон героически сдерживает яростное наступление врага.

Основным объектом художественно-тематического анализа становится поведение, отношения людей, участников обороны. И это важная особенность фильма о событиях на фронте: от рассказа о солдатской дружбе экран переходит к воссозданию обстановки, очень близкой к реальности. Ночь контрнаступления обозначена на экране мощнейшим гулом орудий. Отряд капитана Сабурова, развернув знамя, тоже идет в атаку. Несмотря на потери, на личные для многих утраты, порыв оставшихся в живых героев остановить нельзя.

Мужеству моряков, защитников Ленинграда, посвящен фильм «Морской батальон» (1944) А. Минкина и А. Файнцимера. В съемках принимали участие соединения Балтийского флота, Ленинградского фронта, части ПВО. В основу сценарного замысла легла реальная операция по эвакуации из осажденного Таллина советских войск. Затем моряки принимают участие в оборонительных работах, в защите позиций, встают рядом с жителями города на Неве.

На этот раз авторы больше внимания уделяют, кажется, уже ставшими своего рода нормой приемам героизации. Пафосные композиции (мощный десант для поддержки города с кораблей Балтфлота), не раз опробованные в других кинолентах сюжетные повороты (в истерзанной немцами девушке один из героев узнает свою невесту), ряд других знакомых зрителю драматургических ходов и экранных решений, надо признать, захватывают размахом постановочных возможностей, однако немного добавляют к интерпретации событий.

Стоит обратить внимание и на то, что география военных действий существенно конкретизировалась. От неких неназванных небольших городков, от насыщенных опасностями лесных массивов, охраняемых железнодорожных мостов экран понемногу перемещает действие на территорию реальных, чаще крупномасштабных боевых операций (Сталинград, Балтика, Ленинград), общее представление о которых зритель сполна получает и из других источников информации.

Почти одновременно сразу три картины рассказывают о моряках-черноморцах. Это направление все чаще упоминается в сводках и репортажах с фронта. Оборона Севастополя, стойкость советских моряков освещаются в периодике тех лет, об этом слагают песни, создают живописные полотна, снимают фильмы. Один из самых популярных – «Иван Никулин – русский матрос» (1944) И. Савченко – воссоздает события, изложенные в газете «Красный флот». Именно на основе газетной корреспонденции возник сценарий этого фильма.

Матросы возвращаются из госпиталя в свою часть, однако путь составу преграждает вражеский десант. Моряки объединяются в партизанский отряд и с боями продвигаются к побережью Черного моря. Узнав, что немцы готовят переправу для отступления, краснофлотцы вступают в неравный бой, стараясь не пропустить к переправе вражескую технику. Большинство отряда, в том числе и командир Иван Никулин, при этом погибает.

Момент гибели главного героя в сюжетах военного времени встречался не слишком часто и подавался обычно как патетическое действие. Не становится исключением и картина И. Савченко, произведения которого относятся к поэтическому крылу, существуя в русле поэтики

А. Довженко. Однако гибель нормативного героя по-своему воздействовала на восприятие фильма аудиторией, в большой степени представлявшей его как человека реального. («Иван Никулин – русский матрос», надо добавить, картина цветная, впервые снятая на трехцветной пленке, разработанной нашими учеными.)

Кинорежиссеры А. Зархи и И. Хейфиц на основе литературных источников ставят «Малахов курган» (1944), где отражены наиболее напряженные, трагические эпизоды обороны Севастополя в 1941–1942 году. Части Черноморского флота защищают город. Подкреплению с моря не всегда удается их поддержать: немецкая авиация топит идущий на помощь корабль. Спасшиеся моряки вливаются в отряд пехотинцев, до последней гранаты отражая натиск врагов. 250 дней держался Севастополь. И только по приказу командования отряд оставляет позиции. Последним уходит капитан затопленного немцами судна.

Над фильмом вместе со съемочной группой работали в качестве военных консультантов несколько офицеров высокого воинского звания, оператор комбинированных съемок, художник по макетам, пиротехник. Тбилисская киностудия, где снимался «Малахов курган», всеми силами способствовала созданию достоверной среды и в то же время поистине художественного образа трагических страниц обороны Севастополя.

Вместе с тем в картине «Я – черноморец» (1944) А. Мачерета история судьбы потомственного моряка (по уже не раз отлаженной драматургической схеме) опять состоит из длинной череды подвигов краснофлотца Степана Полосухина, оказавшегося в боевых условиях.

При обращении к героико-драматическим сюжетам многие кинематографисты активно привлекают атрибуты, жанровые каноны, ситуации приключенческого характера. Их легко обнаружить почти в каждой из перечисленных картин. Не исчезает и такой всегда востребованный жанр, как мелодрама. Большинство историй содержат лирическую составляющую. Любимая героиней девушка оказывается в смертельной опасности, ее спасение наступает в результате успешно проведенной боевой операции. Израненную врагами невесту узнает один из бойцов перед наступлением. Мотив героического поступка, личного выбора, поведения солдата в критической ситуации поддерживает почти в каждом фильме не только приказ командира, но и такой лирический по жанровой природе момент. Подобная ситуация взята в комедийном аспекте на завершающем этапе войны: в 1945 году режиссером С. Тимошенко по собственному сценарию снят фильм «Небесный тихоход».

Летчик-истребитель майор Булочкин после тяжелого ранения не может вернуться в скоростную авиацию – его направляют в эскадрилью легких бомбардировщиков. Известный в авиации ас, не раз таранивший вражеские самолеты, вдруг обнаруживает, что попал в коллектив, состоящий из одних женщин. Связанный с друзьями клятвой «не влюбляться до конца войны» (песню на слова А. Фатьянова «Первым делом, первым делом самолеты...» можно услышать до сих пор), Булочкин то и дело попадает в забавные ситуации. Однако и он сам, и зачавшие в его подразделение дружки свое обещание все-таки нарушают. В финале майор Булочкин, убедившись к тому же в прекрасных боевых качествах У-2, отказывается от предложения командования снова перевестись в истребительную авиацию.

Легко заметить, что тема воинской доблести не отходит при этом развитии событий на второй план. И отважные пилоты на истребителях, и хохотушки-летчицы на «кукурузниках» надежно защищают наше небо и при этом поют, влюбляются, шутят. Жизнь не обходит их стороной.

Если сравнить фильм последнего года войны «Небесный тихоход» с одной из первых комедий о событиях на фронте «Антоша Рыбкин», можно убедиться, насколько конкретней стали обстоятельства, достоверней ситуации, более органичными герои и их поведение. Имеет смысл также сопоставить и картины эпического жанра, на который опираются произведения о методах руководства крупномасштабными военными операциями. Одна из них – произведение авторов фильма «Чапаев» С. и Г. Васильевых «Фронт» (1943).

Одноименная пьеса А. Корнейчука (о методах руководства войсковыми операциями) годом раньше появилась на театральной сцене и шла с огромным успехом. Военачальник Иван Горлов, герой Гражданской войны, командует фронтом, опираясь на свои прежние знания и заслуги. Его подчиненный, командующий армией Огнев, отвергает устаревшие методы Горлова, предлагая Москве свой план наступления на важном участке фронта. Подобный конфликт – серьезное новшество в театральной и кинодраматургии тех лет.

Горлов настаивает на своем, и в результате сражение не дает нужных результатов. В бою погибает и его сын. Только приказ Верховного Главнокомандования разрешает конфликт стратегий: старый кадровый офицер отстраняется от командования фронтом, на его место назначается Огнев – молодой, талантливый военачальник.

Экранизация пьесы А. Корнейчука, выдержанная в классических образцах драмы характеров (в фильме снимались, в частности, Б. Бабочкин, Л. Свердлин, В. Ванин, Б. Чирков, Н. Крючков, Б. Блинов, П. Соболевский), внесла в сценические диалоги масштабно развернутые сцены сражений, их отзвуки и настрой. Появление фильма «Фронт» на экранах осветило до тех пор остающиеся за кадром проблемы руководства действиями наших войск.

Однако с приближением победного окончания войны, к 1945 году с экрана все настойчивей транслируется посыл о гениальности стратегической мысли Верховного Главнокомандующего, организовавшего и воплотившего в реальность победоносное завершение войны. Подобная установка как-то исподволь понемногу отодвигает на второй план и побеждающего в кровавых боях солдата, и образ женщины-матери, идущей на смерть. Новый подход определяется «войной стратегией», противостоянием штабов.

Четкость исполнения командирами спущенных «сверху» указаний, жертвенная готовность солдатской массы эти указания в точности выполнить все активней подводят киноповествование к неким иным мотивам солдатского подвига. Такое переосмысление потребовало от фильмов о событиях на фронте других образных решений: масштабы руководящей мысли нуждались в адекватном пространственном оформлении. Подобные конструкции находились с трудом и, судя по результату, не всегда сегодня выглядят убедительно. К примеру, один из наиболее видных фильмов такого типа – «Великий перелом» (1945) Ф. Эрмлера.

Главного героя, командующего фронтом Муравьева (речь, видимо, идет о Сталинградском направлении), мы застаем в огромной Приемной. Стрельчатые окна, диванчики по стенам, благоговейная тишина. Время от времени кто-нибудь проходит. Кажется, будто на цыпочках. Несколько командующих тихо ждут вызова, говорят полусшепотом. И вот в полуоткрытую массивную дверь приглашают войти Муравьева. Тот, похоже, тоже на цыпочках, скрывается в Кабинете.

Если говорить о выразительности этих сцен (подбор интерьеров, поведение офицеров), авторы тем самым внушают нам особую, граничащую с сакральной значимость такого пространства. Работа художника-декоратора, поведение актеров «договаривают» за само событие, оставляя зрителю право догадываться – кто там, за дверью Кабинета, перед кем так робеют боевые командиры? Может быть, прежде подобные сцены и вызывали некий душевный трепет. Сейчас обнажается упрощенность найденного решения.

Выйдя из кабинета, командующий с еще более загадочным видом тихо удаляется. И все... Наверное, это предполагает интригу, в контексте которой станет разворачиваться действие. Однако опытный режиссер вводит в эпизод возвращения Муравьева к месту службы случайную встречу на прифронтовой дороге с женой – главным врачом полевого госпиталя. При этом некое оживление ситуации, необходимость чего, очевидно, ощущается после эпизода в Приемной, происходит именно случайно. Актеры изображают аскетически сдерживаемую радость. Муж только загадочно намекает жене, что скоро все переменится, разрешится. Подобная встреча чуть было не разъехавшихся в разные стороны машин характерна для стили-

стики фильма. Человеческие чувства близких людей едва пробиваются в деловой обстановке прифронтовой дороги.

Командующий, прибыв на место, первым делом предлагает подчиненным сверить часы. На тему работает и аксессуар вместо человека (точность времени на всех часах), и масса других говорящих подробностей. Авторы совсем не случайно уделяют этому простому и быстрому действию довольно большое место. Потом, перед главным ударом войск, часы в кадре в мелькании разных циферблатов (вспомним финал юбилейного фильма «Октябрь» 1928 года С. Эйзенштейна, где речь идет о моменте свершившейся революции) покажут зрителю – минута в минуту – одно и то же время: время начала Сталинградского наступления.

Однако и до тех пор затишья на фронте не было. Грохочет вражеская артиллерия. Подчиненные офицеры сбиваются с ног, просят поддержки огнем, разрешения на контрудар. Тщетно. Командующий только поглядывает на часы, не внемля словам о том, что гибнут люди. Очевидно, так, по мнению режиссера, сохраняется до поры заявленная в первом эпизоде интрига. Надо ли говорить, что предопределенность еще не сложившегося сюжета практически свела на нет роль собственно руководителей такой масштабной операции? И как быть с тысячами солдат, чего-то ожидающих до поры под вражеским обстрелом?

Однако, наконец, стрелки часов показали нужное время. И тогда сразу команда: отдать все! Тут уж пошел такой оглушительный грохот по всему фронту, что зрителю больше ничего и не оставалось, как поверить в прозорливость и гений автора плана контрнаступления. Именно так, утверждает картина, совершился великий перелом. Тот самый – в ходе сражения, в стратегии войны. Постановочные приемы говорят о глобальности охвата, о масштабности размаха, об энергии предвидения, о мощи спланированного удара. Великий перелом в Отечественной войне обеспечен, согласно трактовке создателей картины, гениальностью предвидения и точностью стратегии.

О языке авторских построений много не скажешь: сцена за сценой подчинены единой формуле «гениального руководства». Драматургически лаконичные, они и на экране не приобрели оригинального воплощения. Все ожидаемо. Стоило только в первом эпизоде возникнуть интриге, как именно она оказалась сдерживающим фактором всех последующих сцен. Как раз это «торможение» и становится приемом художественной реализации замысла. Вбегают, например, возбужденный офицер с докладом об оперативной обстановке на участке и получает однозначный отказ: не паниковать, ждать. Всему свое время. Получается, что никто из непосредственных участников сражения не в состоянии догадаться, для чего терять так много времени и людей, ожидая некоего нужного часа.

Закодированные в деталях действия недоговоренности на самом деле в конце войны ясны для каждого. Это кино о победе мудрого руководства, решающего исход войны задолго до ее окончания, было, конечно же, частью идеологического воздействия на гражданское самосознание общества. Именно этой тропой кинематограф приходит затем к новому жанровому образованию: художественно-документальному фильму.

Внушительной частью военной темы кинематографа той поры были и обстоятельства жизни трудового тыла. Люди в тылу, в чем убеждает и экран, самоотверженно работали, не щадя себя, все отдавали для фронта, для победы. Суровая, нелегкая жизнь каждого дня закаляла характеры, подчиняла отношения ритмам и нуждам времени. С. Герасимов и М. Калатозов совместно ставят один из первых таких фильмов «Непобедимые» (1942).

Речь в картине о людях одного из ленинградских заводов. В атмосфере надвигающейся блокады ритмично, слаженно заводской коллектив выпускает танки. Руководство и инженеры буквально на ходу занимаются модернизацией боевых машин, испытывают новинки в боевых условиях. Авторы ощутили как образ реальности и разработали в череде событий фильма напряженный темп. Он передает характер жизни цехов, поведение персонажей, влияет на

манеру речи героев, стремительность диалоговых сцен, передвижение внутри кадров, смену их на экране.

Режиссура С. Герасимова, кажется, обрела новые ритмы. Даже по сравнению с энергией рассказа о героях-полярниках («Семеро смелых», 1936) или о первопроходцах-строителях города на Амуре («Комсомольск», 1938) картина о заводской жизни воюющего Ленинграда отразила стремительный, напряженный, без привычных для зрителя повествовательных «перепадов» ритмический портрет времени. М. Калатозов тоже осваивал энергетику внутреннего, человеческого напряжения в таком еще предвоенном фильме, как «Валерий Чкалов» (1941), а много раньше в документальной ленте «Соль Сванетии» (1930), поэтика которой с годами по-своему отозвалась, кажется, даже в послевоенном шедевре «Летят журавли» (1957). И вот теперь они вместе, заканчивая «Непобедимые» в условиях эвакуации, рассказали о жизни прифронтового завода.

Сценарий написан вполне традиционно. Он состоит из чередования производственных моментов, основательно смягченных пунктирно намеченной любовной линией. Однако при этом фильм содержит и эпизод танковой атаки на линии фронта, где оказались герои, проверяя ходовые качества своих машин.

Достоверность и впечатляющую силу экранному рассказу придают также актеры: в главных ролях снялись Б. Бабочкин и Т. Макарова, Б. Блинов и А. Хвыля, П. Алейников, Н. Черкасов (Сергеев). Б. Бабочкин, еще со времен «Чапаева» (1934) освоивший пластику энергичного, бескомпромиссного существования в обстоятельствах, требующих максимальной сосредоточенности, устремленности, утверждения правоты убеждений, активно разрабатывает эти приемы в исполнении роли инженера Родионова. К тому же именно в это время он снимается еще и в упомянутом выше короткометражном агитсюжете «Чапаев с нами», снятом по сценарию С. Герасимова и Л. Арнштама В. Петровым, а также осваивает новую для себя роль в фильме «Актриса» Л. Трауберга (1943).

Время конечно же нуждалось в таких руководителях. Лидерство, аскетизм, самоотверженность, решительность утверждались как своего рода наказ героям тыла. И совсем не случайно лирическая линия в «Непобедимых» как будто даже микширована (притом что в роли Насти Ковалевой занята актриса также огромной популярности и творческого опыта Т. Макарова). Однако, судя по всему, зритель в эти суровые дни, несомненно, все же нуждался в героях, не заглушающих в себе человечности. Серьезно востребованной оказалась мелодрама, о чем говорит экран в самый разгар войны.

Вообще именно как-то вдруг стало очевидно, что киноэкран военных лет к этому моменту незаметно, без всяких деклараций отказывается от пафосных финальных композиций, портретных планов героических персонажей с напутствующими речами. На смену им все чаще приходят лирические истории, любовные объяснения, встречи героев, разлученных событиями войны. То есть плакатную стилистику первых фильмов вытесняют приемы анализа душевного состояния отдельного человека. И надо сказать, что массовому зрителю в полной мере импонируют подобные житейские истории.

В 1943 году среди произведений о жизни тыла ведущие позиции занимают именно такие сюжеты. Картины «Актриса» Л. Трауберга, «Жди меня» А. Столпера и Б. Иванова, «Воздушный извозчик» Г. Раппопорта, бесспорно, становятся лидерами проката.

Актриса Зоя Стрельникова, с театром эвакуированная на Урал, выслушивает от хозяйки квартиры постоянные укоры: в военное время людям-де не нужен такой легкий жанр, как оперетта. В результате Стрельникова уходит из театра, становится медсестрой в госпитале. На этом уровне внутреннего, психологического противоречия авторы фильма предлагают ситуации, тематически однозначно его разрешающие. Пусть иной раз сюжетно-фабульные ходы откровенно однолинейны (мелодрама подобное вполне допускает), однако на экране все выглядит вполне правдоподобно.

Один из раненых, ослепший офицер, делится с «нянечкой» своей любовью к творчеству актрисы Стрельниковой. Он, как святыню, бережет пластинку, просит поставить ее на подаренный госпиталю пионерами патефон. Увидев свое имя, Зоя от волнения роняет, разбивает пластинку. Тихо собрав осколки, берет гитару и начинает петь. Обман раскрывается. А потом оказывается, что этот офицер – сын хозяйки, у которой жила Зоя: через месяц они вместе провожают его на фронт.

Л. Трауберг, сценаристы Н. Эрдман и М. Вольпин щедро убеждают своей картиной, что в тяжелые времена людям необходимо искусство, поднимающее настроение, вызывающее улыбку, смех, дарящее, пусть минутную, радость. Этот авторский посыл поддерживают эпизоды в госпитале, где перед ранеными выступают артист М. Жаров, комик-любитель К. Сорокин. Душевное исполнение песни, беззаботный минутный смех определенно поднимают настроение, способствуют исцелению.

Важно отметить к тому же, что на экране 1943–1944 годов «Актриса» и другие мелодрамы о жизни тыла соседствовали с произведениями трагического звучания («Она защищает Родину», «Радуга»). И это на самом деле тоже чрезвычайно существенное обстоятельство, объясняющее их востребованность зрительской аудиторией.

В условиях ЦОКС над картиной «Актриса» работают творчески связанные с Л. Траубергом еще с 20-х годов (времени ФЭКС – мастерской молодых Г. Козинцева и Л. Трауберга) такие мастера, как оператор А. Москвин и художник Е. Еней. В отличие от полутемных, как бы пространственно отграниченных от окружающего мира тесноватых павильонов в фильме «Непобедимые», снятом годом раньше в основном на «Ленфильме», интерьеры «Актрисы» (госпитальная палата, жилой дом на Урале) дают ощущение света, мягкой теплоты, согретой к тому же человеческими отношениями.

Е. Еней (мастер именно таких, внутренне содержательных композиций) и А. Москвин (раньше предпочитавший ночные, режимные съемки, искусство рисующего света) здесь насыщают образное пространство мягкими, лирическими тонами. Заполняют павильон ощущением доброты, участия, простора для душевных контактов людей. Словом, уже самые первые картины о жизни тыла обозначили своего рода диапазон выразительности, позволяющий максимально полно воссоздать художественный образ бытовой и эмоциональной жизни отдельного человека. Конечно, это не был образ индивидуальной личности, с какими-то только ей свойственными чувствами, сомнениями, переживаниями. Каждое движение души на самом деле несло в себе отвечающее суровому времени состояние экранных героев, восполняло ожидания массового зрителя военных лет.

Подобная тема верности оставшихся в тылу сражающимся на фронте близким, непобедимой истинной любви раскрыта и в картине «Жди меня» по сценарию поэта К. Симонова, автора необычайно популярного одноименного стихотворения и песни, которая звучит в картине. Режиссеры А. Столпер и Б. Иванов пригласили широко известных исполнителей главных ролей: Б. Блинова («Чапаев», «Член правительства», ведущий нескольких Ленинградских выпусков «БКС») и В. Серову, которая к тому же была реальным адресатом текста легендарного стихотворения. В фильме заняты также Л. Свердлин, М. Названов, Е. Тяпкина и другие.

Мелодраматический сюжет о верности, ожидании женщиной пропавшего без вести мужа опирается и на ряд фронтовых эпизодов.

...Его самолет терпит аварийную посадку на вражеской территории. Отправив помощника с донесением в штаб и запиской для жены, герой остается за линией фронта. А помощник, услышав отзвуки боя, решает, что командир погиб. Об этом он и говорит его жене Лизе, которая, отказавшись уезжать в эвакуацию, работает на оборонном заводе.

У главной героини фильма «Жди меня» есть соседка. Она ведет свободный образ жизни: пока муж на фронте, ни в каких удовольствиях себе не отказывает. Мелодрама назидательно оставляет эту женщину вдовой, не сумевшей сохранить верность, в чем так нуждаются вою-

ющие мужья. А Лиза, напротив, почти все свободное время сидит дома в кресле, задушевно поет, а то и дремлет иногда. Однако в конце концов именно так, не поверив известию о гибели мужа, она дождалась благополучного возвращения любимого.

Нельзя не отметить, что в этой картине эпизоды на фронте, так же как трудовые будни в тылу, оказались, по существу, так сказать, на периферии основной сюжетной линии – процесса ожидания. Кинематограф как будто старается проникнуть в глубины этого состояния – проявления верности, психологической связанности между людьми, зависимости одной судьбы от происходящего с другим человеком, отдаленным в пространстве и времени.

Такая сюжетная конструкция, изначально принадлежащая скорее поэзии, поэтическому слову, приходит на экран, казалось бы, случайно, как условие экранизации стихотворения. Однако очень важно заметить, что уже и в кинематографе военных лет, помимо необходимого спрямления сюжетных конструкций («Актриса», жанр которой откровенно и жестко критиковали многие), обозначилась попытка чередой повествовательно-бытовых эпизодов возместить поэтическое слово.

Заметим также, что обе картины о судьбе женщины, о вынужденном одиночестве. Его преодоление зависит от настроения героини, оставшейся в тылу. В одном случае говорится о надуманности внутреннего конфликта между талантом и убежденностью в его не востребованности временем (Зоя из фильма «Актриса»). В другом авторы повествуют о судьбе женщин, по-разному переживающих вынужденное одиночество (Лиза и ее соседка в картине «Жди меня»). Конечно, оба эти фильма содержат мощный эмоциональный посыл в зрительный зал. Его можно сравнить с настойчивым агитпризывом – так откровенно и внятно события в финале сводятся к назидательному авторскому «выводу», к житейскому результату разных женских характеров.

Мелодрама военных лет не сплошь воплощается в интимно-лирических сюжетах. В том же 1943 году на экраны выходит забавная любовно-приключенческая история о взаимоотношениях разных по возрасту и роду занятий людей, оказавшихся рядом в обстоятельствах военного времени. Речь о фильме «Воздушный извозчик» Г. Раппопорта, главные роли в котором исполняют М. Жаров, Л. Целиковская, а также Б. Блинов, Г. Шпигель, К. Сорокин, В. Шабалина, М. Кузнецов и другие. Нельзя не вспомнить, что за каждым из этих известных кинематографистов – яркие, памятные работы: от старейшего художника, начинавшего еще в раннем русском кино В. Егорова, до совсем молодого М. Кузнецова, который очень скоро проявит себя в совместной работе с С. Эйзенштейном.

Любовная история с внушительным количеством комически нелепых недоразумений составляет сюжет «Воздушного извозчика». Первая его половина традиционно опирается на довольно расхожие штампы.

Опытный военный летчик Баранов, переведенный в гражданскую авиацию, влюбляется в одну из пассажирок – молодую певицу. Мама Наташи прочит ей, однако, в мужа самовлюбленного, буквально увешанного поклонницами партнера по театральной сцене. То есть, если приглядеться, все устоявшиеся каноны старой как мир мелодрамы изначально заданы авторами: надуманный любовный треугольник, коварно интригующая мама, робкий, не уверенный в себе уже немолодой положительный герой. Однако певица вопреки родительским наставлениям выбирает мужественного летчика, а ему судьба предоставляет возможность совершить подвиг. Возвращаясь с важного задания в тылу врага, Баранов на обратном пути сбивает один из вражеских самолетов. Однако в воздушном бою у его машины повреждена система навигации, и экипаж ориентируется по звуковому сигналу – транслируемому выступлению Наташи из московского оперного театра.

Практически в каждой из этих картин важнейшая тема надежной для военного человека душевной устойчивости, уверенности в близких, стабильности таких извечных семейных ценностей, как верность, благополучие собственного дома, последовательно разрабатывается

в фильмах о жизни тыла. И наверное, именно в этом содержалась так называемая сверхзадача каждого из сюжетов. В параллель картинам о сражениях партизан на захваченной врагом территории, поставленных в условиях той же Алма-Атинской киностудии, где последовательно формируется художественный образ обыденного, поруганного захватчиками мирного дома, в фильмах о жизни тыла нарастает нравственно-духовная значимость памятного солдатам собственного семейного очага, где их всегда помнят и ждут.

В решающие, поворотные для истории страны 1943–1944 годы, приблизившие победу в Великой Отечественной войне, кинематограф еще активнее, разносторонне не только на жанровом, но и на содержательном уровне отражает события, проблемы, настроения, характерные для тыловой жизни.

Фильм С. Герасимова «Большая земля» (1944) рассказывает о тружениках Урала, о каждом дне завода и людей, выпускающих танки. Анна, проводив на фронт мужа, меняет тихий домашний уют на литейный цех. Ее требовательность, решительность проявляются как новые качества, востребованные в человеке характером времени. Эвакуированных из центра беженцев с детьми Анна приводит в свой дом. Вопреки воле свекрови нового директора завода она поселяет в комнате ушедшего на фронт мужа. Обстоятельства войны открывают в душе ничем не примечательной женщины удивительный запас энергии.

С. Герасимов на этот раз не только режиссер, но и автор сценария картины. Поэтому важно обратить внимание на некие новые штрихи в развитии экранных событий. Во-первых, по сравнению с «Непобедимыми» обстоятельства заводской жизни, оставаясь значимыми сами по себе, при этом играют теперь как бы вспомогательную роль: они, прежде всего, раскрывают характер героини и условия его проявления. То есть в формировании повествовательной композиции центральное положение заняли не будни завода, а судьба отдельного человека.

В финальных событиях вернувшийся с фронта муж впечатлен переменами в жизни Анны, проявлением скрытых потенциалов характера, которые обнаружило время войны.

Иначе, чем в предыдущей картине, показан и сам завод, производящий танки. Если в «Непобедимых» трудовой коллектив представлен как монолит, одно нераздельное целое, где каждый значим только как деталь отлаженного механизма, то в «Большой земле» любой из персонажей охарактеризован по-своему. Есть отошедший от дел уникальный специалист, без которого теперь, оказывается, невозможно наладить компрессор (агрегат запущен в строй как раз в день известия о разгроме фашистских войск под Москвой); отстраняется за махинации от работы ловкий снабженец. Некоторые житейские подробности сняли плакатность с образа военного завода, внесли в будни заводской жизни реалистические штрихи и краски жизни действительной.

Актеры (среди них В. Соловьев, П. Алейников, М. Бернес) ведут речь о характере отдельных людей, участвуя в общем деле, их герои не утрачивают индивидуальности. Поверх невероятной зрительской популярности исполнители каждой роли позволяют многое узнать прежде всего о жизни своих героев.

«Большая земля», что существенно, снята на киностудии «Мосфильм». После трудного периода эвакуации творческий коллектив вернулся на собственную территорию, правда, почти все съемочное оборудование и техника коллективами центральных киностудий были оставлены в Алма-Ате, где стараниями ЦОКС к этому времени сложилась своя производственная база. Однако с удивительным энтузиазмом при максимально, кажется, ограниченных технических возможностях не только опытные С. Герасимов, Ю. Райзман, но и новички в режиссерской профессии (Б. Бабочкин, например) ставят яркие, популярные в народе произведения. Среди них «Небо Москвы» (1944) Ю. Райзмана, «Родные поля» (1944) Б. Бабочкина.

В картине Ю. Райзмана выпускник летной школы лейтенант Илья Стрельцов получает направление в коллектив опытных асов, защищающих столицу от почти непрерывных вражеских авианалетов. Ему еще только предстоит осваиваться в коллективе, однако в первом

же воздушном бою Стрельцов, теперь получивший прозвище Счастливчик, совершает подвиг: сбивает фашистский самолет.

Режиссер с многолетним творческим опытом, Ю. Райзман, начинавший еще в немом кино ассистентом Я. Протазанова, приглашает на роль лейтенанта Стрельцова актера неимоверной зрительской популярности П. Алейникова. Чем вызван такой выбор? Ведь практически все прежние его экранные герои прошли непростой путь. Бесшабашный лодырь, перерождающийся в передовика производства, лениво-простодушный разгильдяй в разных вариантах сюжетов на современную тему (Савка в «Трактористах» И. Пырьева, Ваня Курский в «Большой жизни» Л. Лукова) теперь, в 1944-м, начинает с подвига, а в финале («Небо Москвы») получает звание Героя Советского Союза.

Отчего М. Бернес, героико-патриотические роли которого («Человек с ружьем», «Истребители», «Два бойца») обычно смягчала душевная песня, располагавший этим к своим героям миллионы зрителей, в картине «Большая земля» играет махинатора-снабженца, чуть не сорвавшего государственный заказ? А великий Б. Бабочкин, осветивший все свои последующие кинороли ярким обликом Чапаева, изображает в госпитальной палате раненого офицера, тихо влюбленного в опереточную актрису?

Обновление психологических характеристик, очевидно, могло научить зрителей видеть за привычными качествами давно знакомого киногероя некие новые свойства: обстановка военных лет многое меняла в восприятии. Характерно, что даже мелодрама все чаще предоставляет такой повод массовой аудитории.

...На аэродроме, где служит Счастливчик, он встречает и бывшую свою одноклассницу, медсестру Зою. Их дружеские отношения перерастают в искреннюю любовь. Однажды, протаранив вражеский самолет, Стрельцов после аварийной посадки пробирается в расположение наших войск, проходя по разрушенной войной территории. Добравшись к своим, снова садится за штурвал истребителя. Мужество, верность воинскому долгу в картине «Небо Москвы» рассматриваются не просто как героический поступок. Ю. Райзман предлагает увидеть в этом жизненную позицию героя, изо дня в день выполняющего воинский долг.

Подвиг народа как повседневный труд во имя победы, напряженная жизнь каждого дня, преодоление лишений, поддержка ближних составляют тематическую основу свободного сюжетного построения картины «Родные поля», где Б. Бабочкин выступил не только в качестве режиссера, но и сыграл роль председателя колхоза Ивана Выборнова.

Фильм говорит о жизни колхоза, где дома и на полях остались практически одни только женщины. Им вместе предстоит пережить годы лихолетья, потерю близких. Один из эпизодов, когда по деревенской улице медленно от дома к дому идет почтальон, где перед ним каждая дверь и окна почти суеверно закрываются, а стоящие в очереди за хлебом у магазина отводят глаза, сказал о состоянии людей, когда каждый день с фронта кому-то приходят похоронки. И то, что спрятано глубоко вовнутрь, объединяет сельчан не слабее, чем слаженная до изнеможения работа на полях в полуголодное, тревожное время. Такую колхозную жизнь каждого дня отечественный экран показал, пожалуй, впервые.

Председатель, со времен Гражданской хранящий боевую шашку, рвется на фронт. Однако его держит не столько партийная дисциплина, сколько понимание важности крестьянского труда. Деревня приютила беженцев из-под Смоленска, отправляет на фронт хлеб. Большой, разнородный коллектив каждый трудовой день, считай, превращает в подвиг. Старики, женщины, дети отдают все силы, чтобы помочь фронту. Когда же приходит похоронка и на сына Выборнова, председатель добивается разрешения уйти в армию на передовую.

Фильм «Родные поля» (при неизбежных неровностях первой режиссерской постановки) содержит стремление сказать правду о жизни далекого тыла: люди от мала до велика буквально не щадят себя.

До войны на нашем экране деревню показывали принципиально другой. Ощущение богатой, зажиточной жизни в колхозе, весело работающих, звонко поющих девушек и парней из довоенных картин в «Родных полях» вытеснили будни однообразной, трудной жизни каждого человека. Страх за воюющих близких, изнурительные полевые работы, однако и вера в необходимость своего участия в приближении победы, чувство верности, искренняя любовь объединили, накрепко сроднили людей разных судеб.

О том, насколько основательно кинематограф обращается теперь к существованию обычного человека, буквально каждый его день превращая в торжество непобежденной жизни, говорят и такие фильмы этого непростого времени, как «Жила-была девочка» (1944) В. Эйсымонта и «В шесть часов вечера после войны» (1944) И. Пырьева.

Первая – о блокадном Ленинграде – стала, пожалуй, одной из самых неожиданных и ярких рассказов о буднях осажденного города. Две его героини – совсем маленькие подружки. Катя и Настенька настолько еще дети, что способны всякую опасность обратить в захватывающую игру, а трагедию лишений и голода пережить и оставить в прошлом с радостью. Таков, по версии авторов, собирательный образ людей, переживающих трагедию Ленинграда.

Лента, рассчитанная в первую очередь на детскую аудиторию, не содержит ужасающих подробностей ленинградской блокады. О конкретных обстоятельствах упомянуто как бы вскользь. Психология ребенка, своеобразие детского сознания сглаживают восприятие происходящего вокруг. Фильм насыщен увлекательными приключениями подружек: они бегают по опустевшим улицам в перерывах между обстрелами, ревниво делят пополам горбушку блокадного хлеба и при этом все равно безмятежно поют и танцуют, изображая артисток, когда надолго остаются одни в опустевшей квартире.

Картина «Жила-была девочка» оказалась своего рода пропагандистским противовесом той, пусть далеко не полной, хроникальной кинолетописи ленинградской трагедии, которую власти малыми дозами время от времени сочли возможным выпустить в прокат.

Фильм В. Эйсымонта, конечно же, содержит массу условностей. Главная из них: война показывается глазами детей. Трагическая история блокады рассказана с легкой улыбкой, вызывающей искреннее изумление стойкостью даже таких малышек. Интонация автора окрашена изящным юмором. Он откровенно любит подружки: каждая игровая ситуация вызывает радость зрителя. Но следует все же отметить, что в фильме отчетливо обозначено, о каком именно городе и событии идет речь. Режиссер, художник и оператор (фильм снят в Москве на киностудии «Союздетфильм») разрабатывают подробный пространственный образ происходящего в произведении.

Основных павильонных комплексов два: улица города и квартира младшей подружки, где чаще всего девочки остаются одни. Хаос пейзажа уравнивается просторной, чисто прибранной комнатой. Пожалуй, это единственный след той устойчивости, в условиях которой растут и еще вырастут дети.

В картине есть, разумеется, и взрослые. Это вернувшаяся с гастролей мама младшей подружки, раненые в госпитале. В основном же на экране – сказка про маленьких обитателей героического города. Завистливые глаза одной, торжествующе-радостная улыбка другой девочки, принимающей подарок от мамы. Безмятежное детство не приемлет реальных ужасов войны. Нормальное, ничем не замутненное восприятие не готово осознать трагичности окружающей жизни.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.