



Неизвестное кино войны и Победы

И.Н. Гращенкова

доктор искусствоведения

Статья посвящена истории создания отечественных кинолент в трудные военные годы. Многие фильмы, снимавшиеся известными режиссерами в то время, вышли на экраны, получили заслуженное признание. Но есть и неизвестное кино военных лет. Эти игровые фильмы, полнометражные и короткометражные, хранятся в архиве и представляют значительный интерес как для киноведов, так и зрителя.

Советское кино о Великой Отечественной войне известно во всем мире, миллионам оно поведало о жертвах, принесенных нашей страной на алтарь общей победы над фашизмом. Многие фильмы отмечены на кинофестивалях самыми высокими и престижными наградами кинематографического сообщества. В нашей стране их знают наизусть, но смотрят снова и снова. Но есть и неизвестное кино военных лет – фильмы, снимавшиеся в те трудные годы, не выпущенные на экран и неизвестные зрителю. Единицы архивного хранения, они и сегодня представляют интерес не только для специалистов, поскольку сохраняют эстетическую и эмоциональную энергию породившего их времени.

Фильмы, снимавшиеся в тяжелейших условиях эвакуации крупнейших киностудий из Москвы и Ленинграда в Казахстан и Среднюю Азию, требовали большого творческого напряжения и немалых затрат – не только производственных, но прежде всего эстетических, да и просто человеческих. «Хватит ли воли снимать, когда хочется стрелять и быть вместе с идущими в атаку... хватит ли мужества, таланта у меня?»¹ – писал 48-летний кинорежиссер Всеволод Пудовкин, бывший вольноопределяющийся царской армии. Конечно, так думал и так чувствовал не он один. Тяжело давались фильмы военного времени, и тем более удивительной кажется та легкость, с какой их запрещали.

Так в 1942 году на экран выпустили 32 игровых фильма и «положили на полку» 17. Это были короткометражные и полнометражные фильмы, среди которых немало снятых выдающимися

мастерами – Л. Кулешовым, В. Пудовкиным, А. Роомом, С. Юткевичем, И. Савченко, Н. Шенгелая. Были среди них и откровенные неудачи, когда новый материал «сшивали» на скорую руку по старым лекалам. Попали под запрет и состоявшиеся, талантливые фильмы. Машина цензуры работала по законам военного времени, еще более усугублявшего идеологический, функциональный, пропагандистский подход к произведениям самого массового из искусств.

Уже на второй день войны Художественный совет «Мосфильма» намечает программу агитационно-пропагандистских оборонных короткометражек как ведущего направления кино-

работы – съемки новелл для «Боевых киносборников». Председателем редколлегии этих выпусков был назначен В.И. Пудовкин. Так быстро сработала генетическая память кинематографа – пригодился опыт русских военных лубков. Как тогда – в 1914-м, так и теперь – в 1941-м, необходимость немедленно донести патриотические идеи и настроения до

самого широкого, а значит, самого неискушенного зрителя, заставила обратиться к жанру лубка, к языку народного примитива. Подвиги советских людей и зверства фашистов, о которых писали газеты, говорили по радио, становились сюжетами новелл «Боевых киносборников».

Оперативный отклик на военные события, волнующие и интересующие всех; простая история; знакомые типажи, часто маски вместо характеров; расчет на однозначные коллективные эмоции – характерные и неизменные черты военно-патриотической продукции. В ней, естественно, начало эстетическое уступало идеологическому, художественность – пропаганде. Однако эти кинолубки не стеснялись снимать выдающиеся советские кинорежиссеры, как в свое время это делали ведущие мастера немого кино – Е. Бауэр, В. Старевич, И. Мозжухин, В. Гардин, А. Левицкий. Исключение составил только С. Эйзенштейн (продолжавший работу над грандиозным проектом «Иван Грозный», начатом еще в январе 1941 года) и А. Довженко (ушедший на фронт в качестве



Кадр из фильма
«Сын бойца»
в «Боевом
киносборнике»
№12, 1942

¹ Пудовкин В.
Собр. соч. в 3-х т.,
том 3-й. С. 271.

корреспондента). Звезды кино 1930-х годов, любимцы народа – Л. Орлова, Б. Чирков, З. Федорова, Л. Смирнова – снимались в этих новеллах, вели в «Боевых киносборниках» связующий комментарий.

За период с августа 1941 года по август 1942-го было снято 43 новеллы, собранные в 15 выпусках «Боевых киносборников», но выпущены были только 12. Не вышли на экран 6 новелл, составляющие 3 тематических сборника: «Лесные братья», «Юные партизаны», «Наши девушки». За редким исключением запретительные документы не сохранились.

Для киносборника «Наши девушки» режиссер Абрам Роом снял новеллу «Тоня», отдав в ней главную роль Валентине Караваевой, знаменитой Машеньке из одноименного фильма. Девушка-телефонистка Тоня, оставшаяся одна на почте в тот момент, когда в город входят немцы, по громкой связи помогает вести по врагу прицельный огонь. Но это не только история подвига, это и история любви – среди артиллеристов ее жених. Роом, мастер любовных сюжетов и женских портретов, откровенно любит хрупкой прелестью и недевической смелостью своей героини. Удивительный голос актрисы придает образу дополнительные характеристики. В финале враг из города выбит, а Тоня погибает. Впрочем, зритель подготовлен к этой жертве уже с первого кадра, когда на крупном плане показана белая распустившаяся роза – живой цветок, похожий на деталь мраморного надгробия. Новелла А. Роома, так же как и вторая, снятая для киносборника Г. Козинцевым, не вышла на экран.

Такая же участь постигла новеллу «Учительница Карташова» из киносборника «Юные партизаны», поставленную Л. Кулешовым по рассказу Л. Кассиля. История первой встречи детей с врагом, ворвавшимся в деревенскую школу, и подвига учительницы, которая помогла одному из учеников бежать в лес, к партизанам. В мемуарах Л.В. Кулешов высказывает предположение, что к середине 1942-го наступил момент, когда «Боевые киносборники» исчерпали свой потенциал и их перестали выпускать на экран.

К сожалению, и большая полнометражная картина Л. Кулешова, снятая вместе с А. Хохловой, последняя его режиссерская постановка, не увидела экрана. Сценарий «Мы с Урала» написали Е. Помещиков и Н. Рожков, сделавшие себе имя как комедиографы. «Мы с Урала» – это история о двух юных ремесленниках, работающих на оборонном заводе и рвущихся на фронт. Потребовали переработки сценария, поскольку считалось, что юные герои тыла слишком напоминают беспризорников 1920-х годов.

Судя по тому, что сценарий вскоре был напечатан отдельной брошюрой, авторы внесли требуемые изменения. А вот режиссеры не захотели «поправлять» жизнь своих героев и показали ее такой, какой она была на самом деле: тяжелый не по годам труд, голодуха, танцульки, выпивка.

Вскоре появилась докладная-донос секретаря ЦК ВЛКСМ в ЦК ВКП(б) с требованием не выпускать фильм как «фальшивый», искажающий образ советской молодежи, где герои «грубы», «циничны», «некультурны», «далеки от комсомола». Действительно, Алексей Консовский (исполнитель одной из главных ролей) и Янина Жеймо (в роли его сестры) играли не образцово-показательных, а обыкновенных, живых молодых людей, каких было большинство в поколении 15–16-летних. Этот дуэт уже не юных актеров, сохранивших нестареющие облик и состояние души, был столь же обаятелен, убедителен в истории о жизни рабочей семьи, как и в снятой позже киносказке «Золушка».

Трудно было примирить потребности социального заказа с художественной правдой, с авторским взглядом на материал, с индивидуальными художественными интересами. Режиссер Г. Рошаль незадолго до войны снял антифашистский фильм «Семья Оппенгейм» по роману Л. Фейхтвангера, а в начале войны решил продолжить эту тему, взяв за основу материалы биографии Гитлера. «Убийца выходит на дорогу» («Карьера») – сатирическая драма о превращении маленького ефрейтора, неудавшегося художника, и даже, говорят, платного осведомителя полиции, в рейхсканцлера страны, несущей смертельную угрозу миру. При этом персона Гиблера (так звали этого персонажа в исполнении М. Астангова) и его карьера заинтересовали не сами по себе, а как олицетворение и отражение процесса фашизации Германии, заболевания целой страны «коричневой чумой». В сценарии М. Гельфанда и А. Мацкина была представлена вся страна: умный и властный капиталист, маньяк и солдафон в чине генерал-фельдмаршала (роль предназначалась В. Пудовкину), политический шулер, а рядом – штурмовики, проститутки, посетители мюнхенских пивных, лавочники. В лицах была представлена и другая Германия: художник, молодой антифашист, ректор Венской академии художеств, прогрессивный ученый (ему был готов отдать свои идеи, мысли, чувства С. Эйзенштейн). Готовили роли Н. Мордвинов, М. Штраух, Ю. Глизер, О. Жаков, Б. Пославский.

Пока опытный немецкий художник, политэмигрант А. Бергер со знанием дела занимался разработкой декораций, созданием предметной среды, Кукрыниксы, отсматривая германскую

кинохронику, фотографии, писали портретные этюды. Они де-бютировали в кино, внедряя новаторскую методику поиска при работе над портретом исполнителя роли, образами персонажа, его мимикой, осанкой, костюмом. Талант карикатуристов придавал психологическим зарисовкам необходимые для замысла сатирическую заостренность, гротесковость. К счастью, рисунки Кукрыниксов сохранились в архиве режиссера, как и эскизы А. Бергера. Была уже отснята треть фильма, когда съемки неожиданно, без всяких объяснений, остановили. Позднее чьи-то «заботливые» руки уничтожили материал.

В декабре 1941 года, отдав дань работе над «Боевыми киносборниками» и сняв по сценарию Л. Леонова новеллу «Пир в Жирмунке» (лучшую новеллу в киносборниках!), Пудовкин принялся за большое кино. Вместе со сценаристом М. Большинцовым он работал над пьесой Бертольда Брехта «Страх и нищета в Третьей империи» («Страх и отчаяние в Третьей империи»). Когда летом 1942 года съемки были закончены, фильм получил авторское название «Школа подлости», а потом новое, официальное – «Убийцы выходят на дорогу». Режиссер писал своему другу Айвору Монтегю: «Основная мысль картины, пожалуй, достаточно выражена в названии (авторском – И. Г.). Ненависть к фашистам выражалась и выражается в сотнях статей и речей общего характера, но каждый может позволить себе ненавидеть гитлеризм еще и по-своему, так сказать, с индивидуальной позиции. Я особенно ощущаю мерзость системы Гитлера в приемах воспитания людей, направленных к тому, чтобы тщательно уничтожить все, что связано с ощущением человеческого достоинства»².

Пудовкин знал Германию не только по книгам, фильмам, творческим и деловым коротким визитам. Он провел там три года в плену, с февраля 1915-го по ноябрь 1918-го, затем бежал, вернувшись в Россию. Он знал Германию как страну титанов культуры и, одновременно, страну лавочников, мещан, военщины. Пьеса Брехта, представляющая собой свободный монтаж отдельных сцен, написанных по рассказам очевидцев и газетной хронике, дополнила его знания.

Режиссер сохранил новеллистический принцип построения. Одну новеллу от другой отделяла рисованная заставка, на фоне которой диктор читал стихи, звучала музыка. Подобная прерывистость была нарочитой и необходимой. Режиссер превращал зрителя в стороннего наблюдателя происходящего, лишал возможности сопереживать, сочувствовать, исключал эмоциональный контакт между зрителем и персонажами.

Фильм открывался небольшой экспозицией – уличная сцена в дни прихода фашизма к власти. Затем следовали новеллы – «Меловой крест», «Сын-шпион», «Работодатели».

Действие новеллы «Меловой крест» происходит на кухне богатого дома, среди прислуги. Ухажер горничной, штурмовик, развлекает публику фокусами из практики гестапо. Сперва это напоминает игру, но постепенно становится ясно, что брат кухарки, безработный, использует ситуацию, чтобы хоть раз в жизни сказать, что он думает о фашистах, а другой – штурмовик – всячески его провоцирует, чтобы потом арестовать. Рядом кухарка, «чистопробная немка», шофер, не проронивший ни слова, горничная, помышляющая только о замужестве, обожающая и боящаяся своего жениха.

В этой новелле лучшие роли – штурмовик Бориса Блинова и горничная Софии Магарилл. Он – яркой, на грани гротеска, характерностью раздвинул рамки привычного амплуа героя. Она украсила изящный психологический рисунок роли по фэксовски – эксцентрикой и иронией. Оба актера сыграли свои последние роли: вскоре они погибнут во время эпидемии брюшного тифа в Алма-Ате.

Действие новеллы «Сын-шпион!» переносится в respectable профессорскую квартиру, где царит страх родителей перед сыном, членом юношеской фашистской организации. Им начинает казаться, что сын неслучайно в непогоду ушел из дома, – ведь они только что вели при нем не совсем политически выдержанные разговоры... Ольга Жизнева (немка по отцу) мастерски воссоздает социальный и психологический тип жительницы Берлина, жены профессора, добавляя несколько капель гротеска в безупречно сыгранную роль.

Заключительная новелла «Работодатели» – о том, что даже просто плакать о погибших и носить траур по ним в Германии опасно. Можно лишиться работы, приносящей смерть, поскольку в Германии все работает на войну, а можно и угодить за решетку. Горе женщины, потерявшей брата-летчика, неподдельно, но острая, на грани истерики, игра Ады Войчик не вызывает сочувствия. Муж, пугливо оглядываясь, ее утешает: «Слезам не поможет». Женщина прямо в камеру кричит: «Так делайте же то, что поможет» и бросает взгляд, полный ненависти и горя.

И вот эпилог, которого не было у Брехта – он специально написан для этого фильма. Россия, снятая в 20 километрах от Алма-Аты, где пришлось «посадить» рукотворный лес, чтобы стеной встали могучие заснеженные ели. Утопая по пояс в снегу, бредут гитлеровские солдаты и офицеры. Сколько оставили они под ле-

² Пудовкин В.
Собр. соч. в 3-х т.,
том 3-й. С. 275