



Тема войны в кинематографе второй половины 50-х годов XX века

Л.А. Зайцева

доктор искусствоведения, профессор

АННОТАЦИЯ УДК 778.5:ср-09

В статье рассматривается военная тема в кинематографе второй половины 50-х годов XX века на примере знаковых фильмов этого периода — «Солдаты» А. Иванова и «Летят журавли» М. Калатозова, в которых герой — обычный человек, выросший, сложившийся не для войны, — на одном полюсе конфликта, а на другом — трагичность несвойственных ему ситуаций.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

война, конфликт, образ героя, смена акцентов, представленные обстоятельства, авторская позиция, философское размышление о мире

Постановка проблемы

Во второй половине 1950-х отчетливо обозначились изменения в подходе кинематографа к теме войны. Обыденность героя в обстановке войны стала едва ли не самым заметным новшеством для уже привычно традиционной, по-своему канонизированной темы. Солдат оказался индивидуальностью, носителем мирной, довоенной профессии. Фарбер («Солдаты», А. Иванов, 1956) — математиком, Андрей Соколов («Судьба человека», С. Бондарчук, 1959) — шофером... И в каждом из участников войны его причастность к мирной профессии продолжала настойчиво пробиваться во всем — в слове, в особой хватке, в манере держаться на людях.

Обычный человек, выросший, сложившийся не для войны, возник на одном полюсе конфликта. На другом — сразу же обозначилась трагичность несвойственной ему ситуации. Уже не столько персонифицированная в конкретных образах фашистов, а как масштабное историческое бедствие, катастрофа, которой противопоставлен реальный, индивидуально характеризованный человек. Конфликт вышел за пределы боевых эпизодов, получил очертания обобщенно-философского свойства. Простой человек оказался противостоящим безликой машине войны («Судьба человека», «Баллада о солдате»).

Не сразу и не все (даже среди опытных кинокритиков) смогли уловить содержание и существо смены акцентов, смысл перемещения соотношений нового типа героя и совсем по-иному представленных обстоятельств. А именно с их переорганизации и началась

¹ См: Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. — М.: Искусство, 1968.

смена вектора: по словам Ю. Ханютина, фильм о войне превращается в философское размышление о мире¹.

² Некрасов В. являлся сценаристом фильма «Солдаты». — Прим. авт.

«Солдаты», А. Иванов, 1956

Картина «Солдаты» сохранила жанровые признаки повести «В окопах Сталинграда» В. Некрасова². Чередование событий имеет поступательный характер, неспешное их движение лишь



Кадр из фильма «Солдаты». Реж. А. Иванов, 1956 г.

едва заметно задерживает внимание на характерах и судьбах героев. А время течет размеренно, подробно обозначая происходящее с главными героями.

Сначала — обыденные подробности городской жизни, несколько бытовых сцен перед отправкой на фронт главного героя, от имени которого ведется рассказ. Однако и появление его в штабной землянке на передовой вовсе не ускоряет хода событий. Знакомство с офи-

церами, разговоры о мирной жизни, даже тихая песня продолжают рассказ. Хотя все эти отнюдь не боевые эпизоды происходят уже на передовой линии фронта.

Вот здесь-то, пожалуй, впервые бросается в глаза отсутствие масштабных батальных сцен: один из важнейших, как выяснилось позже, признаков обновления военной темы времени оттепели. Как в более ранних картинах (скажем, в комедии «Два бойца» Л. Лукова, 1943, где эпизодов сражения тоже не густо), название «Солдаты» ставит акцент на характерах, отношениях между людьми. А собственно единственная атака — днем, лобовая, против укрепленной высоты — то и дело захлебывается под

Кадр из фильма «Солдаты». Реж. А. Иванов, 1956 г.



шквальным огнем. И тогда выходит на первый план основная тема картины: необдуманно отданный приказ — любой ценой и немедленно выполнить указание сверху — способен обернуться бессмысленными жертвами (в атаке участвуют все главные герои). Именно эта сцена становится эпицентром нравственно-психологического конфликта фильма.



Кадр из фильма
«Солдаты». Реж.
А. Иванов, 1956 г.

³Это была
первая кинороль
И. Смоктуновского. —
Прим. авт.



Кадр из фильма
«Солдаты». Реж.
А. Иванов, 1956 г.

Итак, события последовательно, как и положено в повествовательных жанрах литературы, сменяют друг друга. Автор (и рассказчик) излагают свои наблюдения за ходом действия. Жителям прифронтового Сталинграда в первых эпизодах уделяется, наверное, не меньше внимания, чем обитателям фронтовой землянки. Каждый в какой-то момент затишья рассказывает о себе. И это разговор о мирной жизни, о профессии, семье, родителей...

Среди нескольких персонажей сразу выделяется лейтенант Фарбер³. Своей сугубо житейской внешностью, манерой говорить, привычками нездешнего, не окопного быта. Может, неряшливый вид лейтенанта — в криво сидящих очках с круглыми стеклами, в натянутой на уши пилотке, в кое-как застегнутой шинели, перетянутой ремнем явно не «по уставу», — несколько нарочито подчеркивает совсем не военный характер Фарбера. И как-то неуверенно звучащий голос И. Смоктуновского тоже выдает в нем человека не публичного, скорее, кабинетного склада. Увлеченного интеллигента-математика, оказавшегося по колено в окопной грязи. Однако в момент атаки Фарбер, вместе с остальными, проявляет лучшие качества солдата.

Исход атаки предопределен ее условиями. По всем соображениям, ее не надо было начинать днем. Высоту и взяли после ночного боя. А день атакующие с большими потерями провели, затаившись в воронках от снарядов и мин, которыми по ним лупили из вражеских укреплений сверху. Согласно жанровым признакам повести, эпизод атаки оказывается центральным событием фильма. К нему подводят подробности всех обстоятельств. Он, пусть без прежнего размаха и при полном отсутствии техники (даже, надо заметить, не видно и рядовых бойцов), оказывается высшей точкой напряжения сюжета. Вжавшись в рыхлую землю, переговариваются из соседних воронок друзья-офицеры. Один другому бросает тщательно упрятанный в спичечный коробок окуроч...



Кадр из фильма
«Судьба человека».
Реж. С. Бондарчук,
1959 г.

Последующие эпизоды, вслед за сценами в госпитале, — партийное собрание, на котором обсуждается бездушное решение командира, пославшего на верную гибель десятки людей. В них еще раз обозначается существо конфликта, его разрешение. Это своего рода драматургическая развязка в традиционно и очень грамотно построенной повествовательной конструкции.

Фильм «Солдаты», в принципе, весьма традиционен, сдержан по части изобразительной выразительности. Конечно, режиссер, художник и оператор (А. Иванов, Н. Суворов, В. Фастович) характеризуют основные особенности места действия, постоянно имеют в виду этот внушительный пласт образной трактовки замысла. Городские пейзажи в начале фильма буквально уто-

пают в ярком (солнечном) свете. Кадры на еще вполне мирном пляже, комнаты в доме с цветущим палисадником выглядят умиротворяюще, даже приподнято. Однако спокойное состояние, как бы разлитое во всем, — обманчиво. И временный постоялец перед отправкой на сборный пункт предупреждает об этом гостеприимных хозяев.

Эпизоды на фронте, напротив, сняты в темной, приглушенной тональности: в землянке, на линии обороны. Планы атакующих, распластанных в развороченной снарядами земле... Сначала тусклый отблеск коптилки едва очерчивает фигуры. Прикрытый ладонью огонек сигареты чуть освещает лица беседующих в ночной тишине. Контраст верхнего света (дневной атаки) и затаившихся на дне воронки, переживающих обстрел людей соотносятся напрямую, как высшая точка центрального конфликта. Финальные сцены опять происходят ярким весенним днем. Оставшиеся в живых офицеры оживленно фотографируются на фоне едва оживающей природы. Весело, будто мальчишки, подталкивая друг друга.

Столь традиционно развернутый свето-тональный пласт выразительности довольно грамотно направляет зрительское восприятие: киноаудитория в целом адекватно реагирует на подобные «комментирующие» построения.

Что же касается предметной детализации, костюмов персонажей, то и здесь в «Солдатах», не нужно искать каких-то впечатляющих открытий. Организация предметной среды носит



Кадр из фильма
«Судьба человека».
Реж. С. Бондарчук,
1959 г.

сугубо прагматичный характер. Пейзажи — у берега Волги, на городском пляже — легко узнаваемые места мирного отдыха. Комнаты квартиры тоже обставлены «среднестатистически». Ни одна из деталей не монтируется с другой по задумке автора, решившего, допустим, обозначить в подтексте подробность, достойную особого зрительского внимания.

Из костюмных композиций привлекает разве что внешность И. Смоктуновского. Хотя нельзя не заметить явной перенасыщенности его одевания характерными подробностями. Более цельно и органично выглядит молодцеватая, не без кокетства, экипировка командира разведчиков (Л. Кмит). Ему добавляет изящества, правда, тоже некоторое отступление от норм устава: что-то на нем флотское, что-то уже от пехоты. И все подогнано ладно, его военная биография, отраженная в манере носить такой костюм, выглядит лихо, победительно...

Словом, изобразительный образ, по природе многосоставный, в «Солдатах» не представляет собой сколько-нибудь отдельную линию. Достаточно и того, что он достойно аккомпанирует основным событиям экранизации повести.

«Летят журавли», М. Калатозов, 1957

В центре фильма «Летят журавли» М. Калатозова — судьба героини. Однако не рассказ о ее жизни, изменяющейся от одного события к другому, а трагичность противостояния отдельного человека катастрофе войны. Судьба, сломленная обстоятельствами Истории, с невероятным трудом обретает способность к возрождению.

Первые эпизоды — залитая восходящим солнцем Москва, ощущение бескрайнего счастья. В раннем небе пролетают над городом журавли... Объявление о войне (этим же утром) Вероника и Борис встречают буднично. Но она уже перечеркивает всё, о чем они вместе мечтали. И светомаскировка делит пространство на темное и светлое, мгновенно затеняет комнату Вероники, оставляя в узком просвете только ее глаза: еще не отражающие наступающей трагедии, еще разглядывающие свадебный снимок бабушки на стене... Однако война уже распоряжается судьбами героев. Опоздав на проводы Бориса, Вероника идет по преобразившимся

улицам одна. Те же места, где утром они только что прощались, режиссер и оператор предлагают нам теперь увидеть по-новому. Вместо солнечных зайчиков — противотанковые ежи. М. Калатозов делает упор на таких трансформациях пространственных повторов, соотнося воздействие экранного приема со сценическими композициями древних трагедий.

И совсем лишает Веронику духовной опоры ночная бомбардировка, после которой героиня останавливается у провала на месте бывшей квартиры, где погибли отец и мать.

Так, сцена за сценой, преображается образ человеческой судьбы, оказавшейся не по силам этой хрупкой девочке, совсем не готовой к такого рода испытаниям. Маленький человек лицом к лицу с жестокой реальностью войны...

Теперь меняется круг персонажей. Ушли те, в чьем кольце ей было предсказуемо комфортно. Нет вестей от Бориса, погибли родители, разрушен дом. Вероника становится безвольной, испуганной жертвой, а затем и женой брата Бориса. В неободрительном молчании родственники встречают эту весть. И так далее... В последовательности эпизодов фильм анализирует судьбу главной героини.

Гибель Бориса и его предсмертные видения — отдельный шедевр экранного искусства, обновляющегося в соответствии с масштабом еще необычного по тем временам замысла. Просто потому, что авторы скрупулезно анализируют процесс гибели и возрождения, воскрешения человеческой души. Трагедию обретения себя маленьким человеком.

В этой сюжетной линии — духовного возрождения — отдельную роль играет не столь уж приметная поначалу деталь: игрушечная белочка, подаренная когда-то Веронике Борисом.

В пьяной компании мужа некая дама игриво пытается достать орешки из крошечного лукошка в белчихь лапках. А извлекает записку: Борис обращается к Веронике. Редкостные слова, произнесенные хмельным голосом, с пошлыми поначалу интонациями, вдруг как-то отрезвляют разгулявшееся застолье, приводят в себя Веронику. Именно с этого момента начинается ее распрямление.

Кадр из фильма
«Летят журавли».
Реж. М.Калатозов,
1957 г.





Кадр из фильма
«Летят журавли».
Реж. М. Калатозов,
1957 г.

⁴ Коваленко Н.
Актриса, которая
повергла Софи
Лорен. // Интерфакс
04.05.2008. //
URL: <http://www.interfax.ru/culture/txt.asp?id=11564>
(дата обращения
16.02.2012).

Персонажи, участвующие в действии на самых разных этапах (их круг последовательно изменяется), — это своего рода аккомпанемент, сопровождающий становление судьбы главной героини. Надо заметить, что сама она постоянно существует как бы одна среди чаще всего нейтральных, а то и враждебно настроенных к ней людей. Такого окружения, как, скажем, в «Солдатах», у Вероники из фильма «Летят журавли» нет.

Героиню тогда напрасно упрекали не только маститые критики (в одной из статей она оказалась «мещанкой», поскольку мечтала о свадьбе в фате — «как у бабушки»), но и высокопоставленное руководство (по словам Т. Самойловой, Хрущев назвал ее героиню шлюхой⁴), не заметившее, что изменился сам взгляд на человека, оказавшегося один на один с испытаниями войны. Теперь это не конструкция социально востребованного образа, а индивидуальная судьба, которой предстоит принять на себя катастрофические события истории. Новизна конфликта заявлена авторами в процессе организации всей художественной системы произведения.

Особая роль отведена, помимо актерского состава, образу экранного пространства. Оно преобразуется по мере развития сюжета. Наиболее ощутимо меняется облик Москвы. В первых кадрах она праздничная, просыпающаяся безлюдным утром под теплым дождем. С началом войны те же улицы как бы сжались, сдавленные парапетами набережной, с одинокой телефонной будкой в углу. Переосмысление одних и тех же пространственных композиций стало сильным выразительным средством: на основе статичного кадра стремительно и внятно изменялась жизнь. Все отчетливей прочитывалась отчужденность, отторжение героини от холодной, в резких ломаных линиях заграждений застывшей Москвы.

Иначе построены кадры у сборного пункта, вообще вся сцена проводов на фронт. Камера кинооператора наделяется здесь взволнованной интонацией рассказчика, его присутствие дает понять, что рядом с Вероникой неотступно следует автор. В этой сцене он выступает как лирический герой. Не в кадре или за кадром, а именно с помощью изобразительных приемов обнаруживая свое присутствие.

Вероника опаздывает. Ручная (репортерская) камера С. Урусевского отстывает, легко перемещается на операторский кран и, медленно поднимаясь над опустевшей улицей, продолжает следить, как стремительно перебегает дорогу девушка в белом платье. В этот момент появляется колонна танков. Аппарат с верхней точки берет в кадр выразительную композицию: легкая девичья фигурка бежит наперерез танкам. Изобразительная метафора органично рождается из подробностей реалистического эпизода. Вероника едва успевает проскочить к подъезду, однако Бориса уже нет: она опоздала. Эта их «невстреча» — поворотный момент в развитии сюжета.

В сценах на сборном пункте, куда все-таки Вероника пробилась, задействована огромная массовка. И камера С. Урусевского как бы растворяется в толпе. Взгляд Вероники, ее голос отчаянно пробиваются сквозь массу толпящихся, что-то кричащих людей. Крупные планы героини (для них пришлось бы пользоваться тележкой и раздвигать по сторонам провожающих) оператор доверяет снять самой актрисе, укрепив камеру на груди Т. Самойловой. Затерявшись в толпе, она снимает несколько крупных планов, изображая угасающую надежду, нарастающее отчаяние. В строю уходящего отряда Борис, уже не оглядываясь по сторонам, наступает на сверток, брошенный ему Вероникой. (Правда, эта метафора выглядит несколько надсадно, усиливая, скорее, мелодраматическую тональность, а не ноту безысходности, которая прозвучит в последующих эпизодах).

С. Урусевский предложил игровому экрану раскрепощение съемочной камеры. Она оказалась инструментом повествования, авторского анализа не просто смысла событий, но, что еще важ-

нее, — состояния человека, действующего в кадре. Оператор снял аппарат со штатива, дал ему способность передвигаться, изменять динамику, формировать выразительную композицию из документального окружения. Органично, повинувшись авторскому взгляду, фиксировать нужные ракурсы, крупности, направления, длительность панорам... Обращение нашего кинематографа к панорамным съемкам, думается, напрямую свя-

Кадр из фильма
«Летят журавли».
Реж. М. Калатозов,
1957 г.





Кадр из фильма
«Летят журавли».
Реж. М. Калатозов,
1957 г.

зано с освобождением камеры от штатива, от стационарных устройств. Безусловное первенство здесь принадлежит С. Урусевскому. Продолжительный кадр помог освободиться от жесткой монтажной стилистики кинофразы, сблизил реальное пространство события и авторскую наблюдательность. Обновил приемы детализации пространства, лишил киноизображение дробности, вмешательства режиссерских «ножниц». Панорама, реалистически фиксирующая подробности, позволила пространственному образу актуализировать акценты, нужные автору для субъективного комментирования. Речь не о моде на те или иные способы съемки, а о востребованности новых приемов выявления авторского замысла в изложении событий фильма.

С. Урусевский использует разрешающие возможности оптики, влияя на динамику сцен, предлагая внутрикадровые сочетания общих и крупных планов (сцена утреннего прощания Вероники и Бориса на лестничной площадке снята короткофокусной оптикой, позволяющей получить подобный эффект внутрикадрового монтажа). Для этого и других эпизодов на лестнице в доме Вероники оператор сконструировал вращающийся подъемник. С него снято несколько ключевых сцен. Первая — после прогулки по мирной Москве, когда Вероника бежит к своей двери, обещая Борису встретиться с ним вечером. Вторая — вслед за ночной бомбардировкой, уже с началом войны. Кинокамера повторяет порывистый пробег Т. Самойловой. Стремительно взлетающей вверх, чтобы отчаянно замереть перед зияющим провалом на месте бывшей квартиры. Ритмы поведения камеры играют колоссальную роль в трактовке внутрикадрового действия.

Шедевром синтеза экранных образных средств стала и сцена воображаемой свадьбы, вспыхивающая в угасающем сознании погибающего Бориса. В распахнутой шинели, в сдвинутой пилотке, в грязных стоптанных сапогах, так как только что нес через болото раненого товарища, Борис взбегает по все той же, уже не существующей лестнице. И вслед ему крик растерянного

парня — свидетеля его случайной гибели: «помогите!». А сверху, навстречу трагической фигуре из реалий войны, шумно спускается радостная компания, в центре которой они вместе, жених и невеста — Вероника в белом платье, в бабушкиной фате.

На экране эпизод-воображение. Борис умирает. Вообще неизвестно, откуда прозвучал этот единственный на весь фильм выстрел. Но им и ограничился рассказ о фронте, о судьбе Бориса, от которого так и не пришло вестей.

Веселые гости, шумные поздравления... Всё — и звуковой контрапункт, сочетающий радостную музыку и отчаянный крик, и изобразительное «наложение» знаковых деталей, совмещающих реальность и угасающие видения, — снято тем же способом: с вращающегося подъемника, придуманного С. Урусевским. Так удалось реализовать режиссерский замысел, согласно которому разные по эмоциональному настрою события получают особую выразительность, происходя на одном и том же последовательно изменяющемся пространстве.

Способ съемки вращения крон деревьев, с которого начинается эпизод-воображение умирающего Бориса, впервые на нашем экране использовал оператор М. Магидсон, сняв хроникальной камерой эмоционально насыщенную композицию в дни похорон В.И. Ленина (1924), а затем, много лет спустя, повторив его в эпизоде падения в снежную яму раненого летчика А. Мересьева («Повесть о настоящем человеке», А. Столпер, 1948). Ставший достоянием кинематографа, но в последующие годы основательно забытый съемочный прием здесь оказался не просто востребованным. Он задал не только ритм несуществующей свадьбы, но и характер восприятия зрителем никем еще не исследованных на экране вспышек угасающего сознания, последних всплесков памяти умирающего человека. Экран отразил его внутренний мир.

Этот момент тоже надо считать по-своему знаковым. Камера Урусевского (а после 1957-го мы не скоро, только в 1963-м увидим по-иному воссозданный «внутренний монолог»: в картине «Восемь с половиной» Ф.Феллини), взгляд оператора именно в момент гибели героя «скользнул вовнутрь» его состояния (по словам С. Эйзенштейна, раскрывшего технику приема «внутреннего монолога» в статье 1932 года «Одолжайтесь!»⁵).

В картине «Летят журавли» несколько таких моментов, когда динамичный кадр, изображающий пространство, на самом деле оказывается своего рода кардиограммой, фиксирующей работу человеческого сердца, расшифровывающей состояние его души. Особенно впечатляюще — во внедейственных кадрах.

⁵ Эйзенштейн С. Одолжайтесь! // Избранные произведения в 6-ти тт. Т.2. — М.: Искусство, 1964. — С. 60–80.

Таковы пейзажные врезки во время пробега Вероники по улице после сцены в госпитале, где отец Бориса, главный врач, отчитывает отчаявшегося парня, потерявшего невесту. Вероника бежит к железнодорожному мосту. А в такт ее движениям, под напряженную музыкальную композицию, в кадре черным хаосом проносятся переплетенные обнаженные ветки деревьев. Эти, казалось бы, ничем фабульно не обоснованные короткие врезки пейзажных планов означают только одно — смятение души героини.

Можно приводить множество примеров, однако все они говорят о том, что кинокамера в руках С. Урусевского стала инструментом авторского рассказа, субъективного видения того, что происходит, глазами лирического героя. Проекция во внешний мир, на экран душевного смятения героини оказалась также новшеством, от которого давно отвык массовый зритель.

* * *

Таким образом, на этом этапе, в кинематографе второй половины 1950-х годов, после долгого времени унификации канонов «большого стиля» соцреализма, отчетливо обозначились параллельно развивающиеся художественные течения.

В раскрытии темы войны, то есть фактически на одном и том же событийном материале, возникли, оживились и обновились различные повествовательные структуры. Важно подчеркнуть, что художественные поиски, эксперименты в этой области обнаружили максимально широкое поле для творчества. Тема стала не только философской, по словам Ю.Ханютина. Она, к тому же, оказалась пространством памяти. Поколений, переживших войну.... ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Зеркало: литературные сценарии «Мосфильма.» — М.: Художественная литература, 2003.— 583 с.
2. Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. — М.: Искусство, 1968. — 285 с.
3. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6-ти тт. Т.2. — М.: Искусство, 1964. — 370 с.
4. Война на экране :сб. ст. — М. : Материк, 2006. — 112 с.
5. Зайцева Л.А. Киноязык: опыт мифтворчества: Монография. — М.: ВГИК, 2011.—328 с.
6. Ковалов О. Сатурн, пожирающий детей // Искусство кино. — 2010. — No. 4.
7. Трояновский В.А. «Летят журавли» треть века спустя // Киновед. зап. — 1993. — No. 17.