



## О трансформации образа героя в отечественном кино

**М.А. Шарпова**

*В статье анализируются особенности построения героического характера в драматургии отечественного кино. На примере картины Ю. Райзмана «Коммунист» (1957) и фильма А. Учителя «Край» (2010) раскрываются особенности создания образа главного героя в советском и постсоветском отечественном кинематографе. Основное внимание автор уделяет взаимодействию героя и социума в сюжетах этих фильмов.*

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

герой, система ценностей, драматургический конфликт, цель персонажа

В зависимости от эволюции философской картины мира, изменения человеческого мировосприятия, ценностных установок, социально-экономических трансформаций общества меняются герои кинодраматургии, характер их взаимоотношений, основные драматургические конфликты.

Обозначение того или другого персонажа Героем возможно, если таковым его делают значительные поступки, признаваемые обществом. Вместе с тем сущность героя распознается не только в результате его действий, но и благодаря раскрытию его внутренней жизни, взглядов, нравственных ориентиров и духовных стремлений.

Поскольку «герой – это целостный образ человека в совокупности его облика, образа мыслей, поведения и душевного мира...»<sup>1</sup>, в существовании каждого действующего в том или ином драматическом произведении персонажа можно выделить два исходных момента, два важнейших типа отношений, определяющих развитие характера и влияющих на окружающий мир. Первый из них – *горизонтальный* – характеризующий отношение человека к человеку. Второй – *вертикальный* – определяющий идеалы, отношение человека к Абсолюту или Истине, к великой тайне бытия.

В советском обществе, хотя и декларировался атеизм, тем не менее вертикальный уровень взаимоотношений, ценностно-нравственные ориентиры социума и отдельного человека были достаточно внятно определены. В своей основе «коммунистиче-

<sup>1</sup> Литературно-энциклопедический словарь. Статья «Литературный герой». – М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 278.

<sup>2</sup> Зайцева Л. А.  
Киноязык: опыт  
мифотворчества. –  
М.: ВГИК, 2011. С. 347.

ская религия» имела мифообразующее триединство. Как справедливо отмечает Л. А. Зайцева, на смену христианской Троице здесь пришли другие триадические структуры, такие как «Коммунизм – Диктатура партии – Пролетариат», «Партия – Воспитатель – Герой»<sup>2</sup>. Вожди государства – В. И. Ленин, затем И. В. Сталин – стали для миллионов советских граждан сакральными фигурами, своего рода «помазанниками божьими», ведущими пролетариат при поддержке партии к коммунистическому раю.

В современной же ситуации распада прежней системы ценностей горизонтальный уровень межличностных взаимоотношений без ясно артикулируемых, принимаемых обществом морально-нравственных ориентиров, претерпевает невиданные мутации. Отсутствие единых социальных представлений по поводу основных морально-этических, духовно-нравственных установок приводит к тому, что и героями произведений искусства оказываются некие не всегда цельные, противоречивые персонажи, внутренняя мотивация поступков которых, цели и действия не всегда понятны.

В последнее десятилетие российский кинематограф нередко пытается прибегнуть к опыту своего славного предшественника – кинематографа советского – и воссоздать проверенный временем и неослабевающим зрительским интересом архетип Героя, т.е. персонажа, обладающего харизмой, совершающего героические деяния, подвиги в соответствии с целями и идеалами, имеющими гуманистический характер. Для решения подобных задач отечественные кинематографисты нередко обращаются к событиям недавней истории, пытаются найти героя для своих произведений в советском прошлом.

В связи с этим представляется интересным анализ драматургии двух кинопроизведений – знаковой советской картины «Коммунист» Ю. Райзмана (1957) по сценарию Е. Габриловича и киноленты «Край» А. Учителя (2010) по сценарию А. Гоноровского.

### **Василий Губанов – герой-исполн, утверждающий советскую систему ценностей**

Фильм «Коммунист» предъявляет нам героя – Василия Губанова в исполнении Евгения Урбанского, который и сегодня остается непревзойденным супергероем отечественного кино. Картина Ю. Райзмана продолжает дооттепельную традицию показа идеального представителя рабочего класса в условиях строительства нового общества. Вместе с тем история жизни Василия Губанова превосходит типическое.

Действие фильма происходит на фоне противоборства сторонников старой и новой коммунистической веры. Для подчер-



«Коммунист»:  
Василий Губанов -  
Е. Урбанский

кивания преимуществ «новой веры» авторы фильма используют религиозные символы. Так, противники революции, ратующие за приход белых, в фильме постоянно крестятся и божатся, а после этого, не моргнув глазом, лгут, совершают неблагоприятные поступки и даже убивают. Противостояние сторонников старой религии и строителей нового общества

является побочной темой кинокартины, но вместе с тем искренняя вера героев-коммунистов в правоту своего дела придает их действиям в глазах других персонажей сверхчеловеческую убедительность.

Укрупнению образа главного героя, доведению его до уровня былинного богатыря способствуют эпизоды, где Губанов на самом деле оказывается силачом-исполином: заготавливая топливо, необходимое, чтобы остановившийся эшелон доставил продовольствие на стройку, герой целые сутки без усталости рубит вековые деревья на дрова.

Кроме богатырской силы драматургия фильма обнаруживает и другую черту героя – откровенную мужественность. Первый знаковый поступок, который совершает Губанов в фильме, связан не с революцией, не с трудом, а с защитой женской чести. Как справедливо отмечает В. Трояновский, в Губанове-Урбанском ярко выраженная мускулиность важна не сама по себе, а как показатель множественности координат, в которых существует человек, социальных и природных<sup>3</sup>.

Именно *природное* убедительно побеждает в фильме социальные условности старого и нового миропорядка. Марксист Хромченко наставляет героя забыть о любви к Аннушке, мотивируя это тем, что чувство к чужой жене может бросить тень на авторитет коммуниста. Однако здесь сюжет перестает соответствовать привычному канону. Драматургическое действие складывается так, что наставления «воспитателя» оказываются неубедительными, а сила страсти героев, природное начало превосходят и партийную этику, и требования христианской морали.

Губанов интересен Аннушке не только как мужчина, он обращает ее в свою коммунистическую «веру». Окончательный идео-

<sup>3</sup> Трояновский В. Испытание веры // Кинематограф оттепели. Сборник статей к 100-летию мирового кино. – М.: Материк, 1996. С. 37.

логический выбор Аннушки подчеркивается в финале фильма. Героиня, после похорон Губанова, отказывается идти жить к бывшему мужу и направляется в сторону, противоположную церкви.

Эпизод встречи Губанова с Лениным выстроен так, что рядовой коммунист оказывается более значительной фигурой для вождя, чем собрание партийных функционеров по поводу развития промышленности советского государства. Василий Губанов общается с Лениным на одном уровне, психологически даже превосходя его. Он советует Ленину, что надо сказать снабженцу для получения гвоздей, необходимых на стройке. И Ленин Губанова слушается!

И до появления фильма «Коммунист» лениниана была полна ритуальными ситуациями, в которых вождь лично занимается делами простых людей, однако в этом фильме впервые персонажи, олицетворяющие партократию, при встрече Губанова с Лениным оказываются в триаде «вождь-партия-коммунист» лишними, абсолютно ненужными. Кино ослабляет значение привычного посредника между вождем революции и ее рядовым участником.

Цели, к которым стремится Василий Губанов, благородны, действия, осуществляемые героем для их достижения, направлены на улучшение жизни других. Благодаря тому, что преодоление преград на этом пути обнаруживает убедительное превосходство Губанова не только на социально-классовом уровне, но и на физически-природном и психологически-моральном, образ Коммуниста, созданный Ю. Райзманом – Е. Габриловичем – Е. Урбанским, становится подлинно исполинским в череде героев историко-революционного фильма.

При всей своей исключительности подвиги ради народного счастья у Губанова лишены жертвенно-страдальческого оттенка. Несмотря на гибель, герой полностью реализуется в жизни, оставив после себя сына и спасенную стройку. Жизненность и огромная природная сила приближают этот образ к русскому национальному богатырскому архетипу, имеющему языческие черты. Подобные черты, на наш взгляд, проступают и в об-

«Коммунист»: Анюта (С. Павлова) рассматривает подарок Губанова





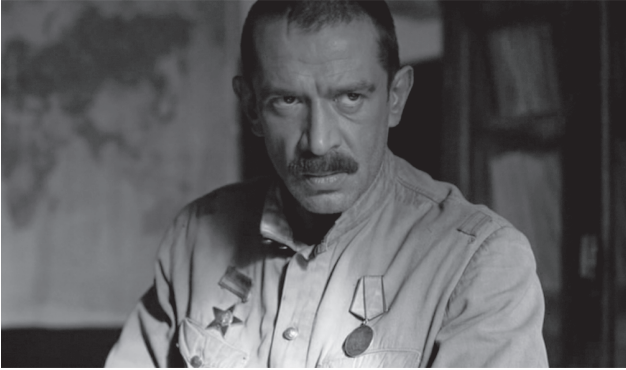
«Коммунист»: Губанов у Ленина (Б. Смирнов)

разе Игната – главного действующего лица фильма Алексея Учителя «Край». Некоторые сюжетные ходы, в которых оказываются герои обоих кинопроизведений, также схожи, однако, несмотря на харизму и мужское обаяние Игната в исполнении Владимира Машкова, герой А. Учителя – А. Гоноровского вызывает у зрителя более сложные и противоречивые чувства, чем Василий Губанов.

### **Герой в поисках целей и идеалов, или Куда машинист Игнат ведет свой паровоз**

В начале XXI века в современной России общество отвергает старое: Сталин – тиран, Великая Победа связана с миллионными погибших как на поле брани, так и в учреждениях системы ГУЛАГа, идеология «раньше думай о Родине, а потом о себе» подвергнута остракизму, а удовлетворение инстинкта потребительства всего и вся уже не насыщает, поскольку коверкает души. В такой парадигме существует нынешний социум. И, сквозь призму настоящего, исходя из современных представлений о прошлом, создатели произведений искусства рассматривают время минувшее. Эта особенность объясняет то, что в современных отечественных фильмах советское общество зачастую напоминает российский социум начала XXI века.

Современный кинематограф предъявляет нам героя прошлого, который значительно отличается от героев советского исторического кино. Ценность подвига в кинодраматургии снижается, да и сами подвиги отходят на второй план. В череде отечественных фильмов, затрагивающих исторические события, изменяется характер и масштаб драматургического конфликта. Если во многих советских исторических фильмах перед нами предстал главный герой, совершающий подвиги во имя спасения других, защиты своей Родины, утверждения идеалов мироустройства, ценных для всего советского общества («Чапаев», реж. Бр. Васильевы; «Павел Корчагин», реж. А. Алов и В. Наумов, «Повесть о настоящем человеке», реж. А. Столпер и др.), то сегодняшний киногерой в фильмах о прошлом решает куда менее глобальные задачи. Его цели обычно связаны с необходимостью сохранить свою жизнь в трудных ситуациях («Рябиновый вальс», реж. А. Семенова и А. Смирнов; «Кукушка» и «Блокпост», реж. А. Рогожкин и т.д.), а также зачастую определяются мелодраматическими кол-



«Край»: Игнат –  
В. Машков

лизиями на фоне исторических событий, как, например, в фильмах «1612» В. Хотиненко, «Адмирал» А. Кравчука. Фильм «Край» продолжает эту тенденцию. В драматургии картины сознательно развенчиваются любые идеологические максимы, на которые могли бы опираться герои. Спецпоселенцы и вольнонаемные не связаны между собой коммунистическими или общечеловеческими гуманистическими идеями, они не стремятся ни к чему высокому, просто существуют в ситуации отсутствия не только идеологических, но зачастую и этических координат, нравственных ориентиров. Никакие символы не помогают зрителю понять – во что верят эти герои. Здесь нет ни красных флагов на здании конторы, ни портретов Ленина, а на маленький бюст Сталина постоянно капает вода с протекающей крыши. Христианская символика в картине также отсутствует. Лишь только плакат с воином-победителем висит на стене одного из барачков.

А каковы сами победители в этом фильме? И Игнат, и Колыванов, и майор по прозвищу Фишман – у всех есть физические и душевные изъяны, полученные в военное время. Игнат – дважды контужен, Колыванов – однорукий инвалид, а майор, хотя физически и в порядке, носит в себе боль, связанную со смертью дочери во время войны. Всем им хочется тепла, но любить они почти разучились – из-за душевных или физических травм.

Самый главный и наиболее цельный сюжет фильма, на наш взгляд, это сюжет о возрождении чувств. О том, как в суровых условиях таежной жизни научаются любить и благодаря любви выживают Игнат и Эльза. Из дикаря, способного поколотить любого встречного только за недобрый взгляд, главный герой, общаясь с немецкой девушкой, постепенно превращается в человека, способного преодолеть ненависть ко всему немецкому (вражескому), готового броситься на защиту своей помощницы в работе по восстановлению паровоза. А нелюдимая Эльза, прожившая в тайге все военные годы, не понаслышке знающая, что «человек человеку – волк», также в общении с Игнатом «очеловечивается», оказывается способной на чувства.

Игнат не только защитит Эльзу от попытки изнасилования, что роднит его с Василием Губановым, давшим в подобных же

обстоятельствах отпор Степану, домогавшемуся Анюты. Бывший советский танкист даже согласится на то, чтобы Эльза назвала реанимированный ими паровоз «Густавом», в память об убитом НКВД женихе, ездившем до войны на этом паровозе. Мало того, у Игната достанет сумасшедшей отваги приехать на паровозе с *таким* названием, выведенным аршинными буквами на его обшивке, в поселок, куда большинство спецпоселенцев попало из-за того, что ранее они оказались в плену у фашистов – на принудительных работах и в концлагерях.

Главный герой фильма, сержант-победитель Великой Отечественной, встретившись с Эльзой, поймет в итоге, что «немецкое» и «фашистское» – вещи разные. Гуманистические основы, заложенные в фильме, окажутся вполне убедительными, несмотря на мифичность истории о девушке, прожившей четыре года в тайге в одиночестве, и недостоверность самого сюжета, повествующего, что силами двух людей можно без спецтехники восстановить мост через могучую сибирскую реку.

В связи с этим первоначальное название картины «Густав» более всего соответствует, на наш взгляд, этой важнейшей любовно-драматической теме. Именно паровоз «Густав» помог встретиться героям, узнать друг друга в работе, а когда стало разгораться пламя в топке оживающего паровоза, затеплилось и чувство у главных героев, они ощутили силу любви, превосходящую ужасающую повседневность.

Другой сюжет фильма, о гонках на паровозах, хотя и позволяет авторам несколько гиперболизированно отразить особенности национального российского холерически-взрывного темперамента, тем не менее, в силу отсутствия ясной цели, из-за которой совершаются эти гонки, оказывается невнятным, затрудняющим понимание образа главного героя, других действующих лиц.

В отличие от героев фильма А. Учителя, цели, ради которых совершают свои действия персонажи картины Ю. Райзмана, кон-

«Край»: Игнат и Эльза  
(А. Штрехель)



кретно определены: Василий Губанов без устали сутками рубит дрова для растопки паровоза, чтобы доставить хлебный эшелон в голодающую Загору, жители Загоры ночью разгружают состав с кирпичом для строительства электростанции.

Игнат в фильме «Край» совершает действия, в



«Край»: Игнат и майор по прозвищу Фишман (С. Гарман) – рекорд поставлен!

отдельные моменты повторяющие поступки Губанова: вместе с Эльзой он рубит деревья для постройки моста, восстанавливает железнодорожные пути, по которым затем перегоняют найденный паровоз в поселок. Однако убедительной мотивации этих и других действий персонажей драматургия фильма не предлагает. Появление Игната на восстановленном героическими усилиями паровозе никак не оценивается с практической точки зрения ни Кольвановым, ни спецпоселенцами. Нужен ли был еще один паровоз, например, для ускорения перевозки леса, что полезного намеревался делать Игнат, кроме проведения опытов по увеличению скорости? Зачем, еще до путешествия на остров, Игнат разгоняет другой паровоз, рискуя и своей, и жизнью кочегара, и женщин-спецпоселенок, перевозимых его составом на лесоповал? Как показано в фильме, люди, сидящие верхом на бревнах, не могут удержаться, падают с летящего на огромной скорости паровоза на насыпь, отделяваясь, вероятно, не только ушибами. И сорвавшаяся из-за неуставленного вредительства гайка, ставшая причиной поломки паровоза, никак не оправдывает действия Игната, не объясняет, почему фронтовик, только что вернувшийся с войны, так вольно распоряжается жизнями людей. Не прояснено и другое: почему паровозы так свободно в любое время гоняют по путям, словно никакие другие составы здесь по графику не движутся? Все эти вопросы остаются в фильме и в сценарии без ответов.

Однако некоторое объяснение содержится в интервью автора сценария А. Гоноровского, данном сценарному агентству «Cinemotion»: ему первоначально был заказан сценарий о гонках на грузовых железнодорожных составах<sup>4</sup>. В связи с этим можно предположить, что непонятный в фильме сюжет об обшивке паровоза «Густав» листами железа с крыши дома Кольванова перекочевал в картину из первых вариантов сценария. В той истории паровозные гонки были центром действия, а обшивка паровоза, вероятно, должна была способствовать улучшению его скоростных качеств. Не исключено, что Игнат намеревался сделать этот паровоз похожим на другой – «Иосиф Сталин» («лучший в мире паровоз» – по замечанию главного героя), который он водил до войны. Но в снятой картине, где более заметным оказалось раз-

<sup>4</sup> Гоноровский А. «Сценарий и ломаного гроша не стоит, если режиссер не видит, как его снять» // CINEMOTIONLAB.COM: сайт сценарного агентства «Cinemotion», раздел «Интервью». 2010. 14 окт. URL: <http://www.cinemotionlab.com/inspire/69> (дата обращения 19.01.2012).



витие взаимоотношений Эльзы и Игната, скорее всего, не хватило экранного времени для разъяснения подобных действий машиниста.

Таким образом, свести в один крепкий драматургический материал сюжеты о состязаниях на паровозах и драматическую любовную историю, по нашему мнению, не особенно удалось. Попытки авторов углубить драматургию еще и мифологическим подтекстом, направленные на то, чтобы зритель наверняка рассмотрел в жизни поселка с говорящим названием «Край» и второй план – дикую языческую русскую действительность, с учетом некоего сумбурного оперирования символами, не внесли ясности в рассказываемую историю.

Понятно, что название поселка – «Край» – символично. Оно неоднократно упоминается в диалогах героев фильма: тут край земли русской, дальше ехать некуда. Так фильм пытается выйти на уже проторенную в отечественном кинематографе П. Луциком и А. Саморядовым дорожку показа российской действительности как своеобразного «дикого поля». Мифологизации социального пространства, где происходит действие, способствует и присутствие медведя в сюжете фильма. Здесь он воспринимается не просто как таежный зверь, но как бессмертный тотем русского народа, на что указывают и замечания спецпоселенцев: «медведя нельзя трогать, иначе рухнет все». Только потом они сами его почему-то съедают... Эта сцена шокирующе напоминает языческую тризну.

Как объясняет А. Гоноровский в своем комментарии к уже упоминаемому интервью, данный эпизод свидетельствует о том, что в нашем социуме «бунт и языческий разгул наступает тогда, когда в себе убивают миф, когда в надежде на перемены меняют свой менталитет»<sup>5</sup>. Однако эта заслуживающая внимания мысль, поданная в фильме таким иносказательным способом, не очень подготовлена в развитии сюжета, никто из персонажей своего менталитета не меняет и никаких надежд на перемены не испытывает.

Меняется Игнат и меняется Эльза, но внутренне и только благодаря чувствам. К тому же в обществе, где еще вчера Эльзу и Игната намеревалась разорвать на части разъяренная толпа за то, что они не такие как все, сегодня та же толпа пускается вдогонку за паровозом, на котором майор по прозвищу Фишман увозит арестованных «фашистов» – никаких надежд на перемены нет. Именно поэтому всю оставшуюся жизнь Эльза вынуждена при-

<sup>5</sup> Гоноровский А. «Сценарий и ломаного гроша не стоит, если режиссер не видит, как его снять» // CINEMOTIONLAB.COM: сайт сценарного агентства «Cinemotion», раздел «Интервью», 2010. 14 окт. URL: <http://www.cinemotionlab.com/inspire/69> (дата обращения 19.01.2012)

«Край»: Спецпоселенцы поедают медведя.



кидываться немой, дабы не вызвать раздражения советских людей, так как убогих они не обижают.

Драматургия фильма «Край» представляет собой неоднозначную попытку соединить драматическую историю о всепообеждающей, возрождающей силе любви с созвучными нашему времени рассуждениями о неизменности российского социума, предстающего в виде дикого, непредсказуемого медвежьего угла, где снівелированы нравственные ценности, отсутствуют общие идеи и идеалы, объединяющие людей.

В отличие от фильма «Коммунист» Ю. Райзмана, где герой проявляет себя как цельная личность и в действиях, направленных на укрепление коммунистического строя, и в мелодраматическом сюжете, мотивация поступков героя «Края» в обстоятельствах, не связанных с развитием отношений с Эльзой, оказывается непонятной. Никак не обозначены цели, ради которых Игнат совершает сомнительные гоночные «подвиги».

В финале картины Игнат на «Густаве» первым догоняет паровоз, который увозит Эльзу вместе с ребенком, и освобождает их. Может быть, это событие с некоторой натяжкой и является оправданием предыдущих гонок-состязаний, но только если их рассматривать как тренировки для совершения финального поступка героя, хотя в драматургии фильма подобная взаимосвязь действий никак не выстроена.

Создатели кинопроизведений, живущие в современной действительности, естественно, переносят сегодняшнюю рефлексию в собственное творчество. А поскольку ныне критерии «хорошего» и «плохого» размыты, то и герои таких произведений получают невнятные и противоречивыми. Тем отраднее, что в таких картинах, как «Край», все-таки предпринимается попытка найти истинного Героя, хотя взгляд «из сегодня» по-другому рассматривает советское прошлое, способствует его дегероизации, и главное действующее лицо предстает совершенно иным, но все же порой напоминает образцово-героический персонаж Е. Урбанского из легендарного фильма Ю. Райзмана – Е. Габриловича. ■

---

ЛИТЕРАТУРА:

1. Габрилович Е. И. *Коммунист. Собр. соч. в 3-х т. Т.2. С.16-94.* – М.: Искусство 1983. – 492 с.
2. Зайцева Л. А. *Киноязык: опыт мифотворчества.* – М.: ВГИК, 2011. – 352 с.
3. Исаева К. М. *История советского киноискусства в послевоенное десятилетие.* – М.: ВГИК, 1992. – 76 с.
4. *Война на экране. Сборник статей. Сост. М. Е. Зак, Ю. В. Михеева.* – М.: Материк, 2006. – 224 с.
5. *Кинематограф отпели. Сборник статей к 100-летию мирового кино.* – М.: Материк, 1996. – 262 с.