



Парадоксы оттепели

Л.А. Зайцева

доктор искусствоведения, профессор

Особое место в истории культуры России занимает период оттепели, получивший свое название с легкой руки Ильи Эренбурга. Этот период характеризуется сложными, противоречивыми тенденциями, которые рассмотрены в представленной статье на примере анализа фильма «Застава Ильича» М. Хуциева и Г. Шпаликова.

АННОТАЦИЯ
УДК 778.5(09)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

время перемен,
поколение шести-
десятых, психоло-
гический портрет
молодежи,
стилевая
доминанта
кинонаблюдения,
настроения вре-
мени, докумен-
тально-поэтиче-
ский стиль

Время весны

Самый первый всплеск настроений периода середины 1950-х–1960-х годов наиболее полно запечатлела и выразила довольно обыденная, казалось бы, повесть И. Эренбурга «Оттепель» (1954). Это она дала название времени перемен, о которых идет речь.

Слово «оттепель» само по себе нейтральное. К тому же, между прочим, означает явление временное — всего лишь просвет между заморозками. Однако при этом нередко встречается в произведениях, в основном, в поэтических: так назвали в 1948 году свое стихотворение Н. Заболоцкий и цикл стихов Д. Самойлов. И все-таки именно повесть И. Эренбурга стала знаковой. Что же в ней было?

Всё там начинается с подробного описания лютой затяжной зимы, люди буквально страдают от холода и простуд, рутины и одиночества. Зимняя стужа невольно окутывает собой банальные обстоятельства заводской жизни — в духе множества литературных произведений того времени — карьерных амбиций директора, духовных метаний охладевшей к нему жены, тихо влюбленного в нее инженера, участкового врача, жизнь которой до краев наполнена бесконечными хлопотами... И еще множества каких-то других проблем разных людей, охарактеризованных лишь отдельными штрихами. А среди них, собственно, главного героя: того самого влюбленного инженера — Дмитрия Коротева.

На первый взгляд, произведение кажется достаточно обычным изложением производственно-бытовых проблем. Такая «повествовательность» в начале 1950-х кочевала из одного произведения в другое, претендуя быть отмеченной хоть какой-нибудь литературной премией...

Однако в повести И. Эренбурга природные явления и обстоятельства жизни людей как будто сами собой совпали по времени: с первым дыханием весны — в апреле — все герои ощутили приближение наступающих перемен. Все чаще власти начали говорить о благах человека... У героев наконец прояснились любовные отношения: буквально бросились в объятия друг друга ушедшая от директора Лена и инженер Коротеев. Образуется цинично-халтурный художник-портретист, получил признание истинно талантливый его давний приятель — пейзажист... Каждый почувствовал себя прежде всего человеком, не винтиком в кое-как отлаженном механизме производства, а именно личностью, обрел, наконец, согласие с окружающей жизнью и близкими людьми... Словом, все наладилось с приходом оттепели.

На деле же, в реальной жизни такое представление о характере наступившего времени продолжалось не слишком долго... Существуют хроникальные кадры — их много лет не решались обнародовать на ТВ — выступление Н.С. Хрущева перед делегатами XX съезда КПСС (1956) с докладом о культе личности Сталина: новый генсек, в своем стиле, гневно размахивает кулаками, понурился, опустил глаза, слушает зал вынесенный за рамки повестки съезда доклад. Сразу становится понятно: все не так просто... Тем не менее, интеллигенция искренне, безоглядно поверила в «оттепель». Тем более, что появилось и постановление ЦК КПСС (1958), хоть как-то осуждающее ошибки и перекосы в документах 1946–1948 годов по вопросам искусства. Художественное сознание общества стремительно насыщалось опытом культуры, ранее жестко дозирувавшейся в рамках дозволенного, созвучного методу социалистического реализма. Наконец, увидела свет вторая серия шедевра С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1958), вышли на экран «Два Федора» (1958) М. Хуциева, «Дорогой мой человек» (1958) И. Хейфица, «Чужие дети» (1958) Т. Абуладзе, «Последний дюйм» (1959) Т. Вульфвича... Промелькнули выставки художников начала века. Молодые поэты звонко читали свои стихи в студенческих аудиториях. Любители кино, будущие профессионалы получили возможность просмотров лучших зарубежных фильмов последних лет. Родилась «Таганка», начал оживать театр...

Один из самых ярких молодых поэтов Андрей Вознесенский на совещании партийного актива с представителями творческой молодежи (1961) решил высказаться от имени своего поколения. Освистанный аудиторией, униженный яростно кричащим



Кадр из фильма
«Мне двадцать лет»
(1965) М.Хуциева,
Г. Шпаликова

Н. Хрущевым, предложившим поэту «покинуть СССР»¹, Вознесенский подавленно молчал на трибуне. (А ведь чтением в молодежных аудиториях он буквально покорял массы. Генсека слушал молча.) А спустя немного написал поэму о раннем эмигрантском периоде жизни В.И. Ленина — «Лонжюмо».

Прояснить истинные мотивы этого поступка и отвести от молодого поэта хоть малейшие подозрения в конформизме позволил творческий выбор кинорежиссера Марлена Хуциева, уже прославившегося картинами «Весна на Заречной улице» (совместно с Ф. Миронером, 1956) и «Два Федора» (1958). Тогда же, в самом начале 1960-х, он приступил к съемкам фильма «Застава Ильича» по сценарию Г.

Шпаликова. Для уже признанного мастера (его картине «Два Федора» было отдано очевидное предпочтение — против «Поэмы о море», 1958, А. Довженко, Ю. Солнцевой, в дискуссии о «монументальном или камерном»²) такой выбор, конечно же, не мог быть продиктован стремлением сугубо прагматическим. Дело в другом.

Художественная интеллигенция периода оттепели, искренне поверив, что культ личности возрос на искажении революционных идей и деяний истинных ленинцев, видимо, ощутила необходимость вернуть к жизни эти идеи и начинания («уберите Ленина с денег: он для славы и для знамен» — А. Вознесенский). Романтичный настрой участников процесса обновления жизни во многом исходил из этой удивительной убежденности.

Поэма А. Вознесенского «Лонжюмо» начинается подробным описанием Земли, увиденной из иллюминатора самолета. Пространство, Время — космического масштаба — присвоены автором как личные, естественные: «Давай с тобой, Время, покурим...». Доверительная интонация диалога с Землей и Временем созвучна той, с которой поэт в стихотворении «Осень в Сигулде» обращался к матери («...наверно, умаялась за день. Присядем...»). И первая главка, вслед за возвышенным прологом, начинается нарочито буднично и обыденно: «В Лонжюмо теперь лесопилка»... Образ вождя формируется от реалий быта и сегодня

¹ Существует хроника — прим. авт.

² Некрасов В.П. Слова «великие» и простые. // Искусство кино, № 5, 1959.

няшной жизни восходя к масштабности грандиозных замыслов. А сам Ильич описан задушевно, восторженно. Поэма А. Вознесенского нашла место в поэтической «лениниане»...

Поэзия на экране

Не такова судьба фильма М. Хуциева «Застава Ильича». Картина, собственно, не имеет отношения к ленинской теме, это название одной из окраин Москвы. Речь на экране идет о современных молодых людях с этой окраины, хранящих верность устоям и заветам, которые на протяжении многих лет формировали все поколения страны. И начинается она предрассветными кадрами спящей столицы, по ее тихим улицам проходит патрульный наряд... Молодые герои... Дорога... Дом, откуда все они родом...

В цикле передач «Острова» на телеканале «Культура»³ (3 июля 2011 г.) М. Хуциев отметил, что улицы Москвы оператор М. Пилихина сняла для этой картины 64 раза. «Отношение человека к своему месту в жизни тема всех моих фильмов», — добавил режиссер. И уточнил при этом, что «Застава Ильича» картина надежд. А «Июльский дождь» (1967) — картина разочарований... Едва ли не впервые, при упоминании своего учителя кинорежиссера Игоря Савченко, Хуциев обозначил истоки своего стиля: режиссура сродни поэзии. На занятиях в его мастерской студенты анализируют, к примеру, «Медный всадник»; здесь, считает мастер, слиты высокая поэтическая образность, крепкий сюжет, подробное описание стихийного природного явления, мощные характеры. Из других самых близких поэтов, кроме Пушкина,

режиссер называет Лермонтова, Некрасова, Пастернака....

В фильме «Застава Ильича» (экранный вариант «Мне двадцать лет») Марлен Хуциев впервые развернуто реализует свой авторский документально-поэтический стиль, создает правдивый, глубокий по сложности психологический портрет и точный до мельчайших штрихов образ жизни современной молодежи, чьи отцы, еще моложе чем они, полегли на полях только что минувшей войны.

В картине несколько знаковых сцен, среди которых особенно выделяются такие, где с поразительной прямоотой и достоверностью проступает не совсем еще устоявшийся, празднично-яркий характер времени, отвергающий зашоренность канонов недав-

³ См.: Острова: телевизионный документальный цикл. Марлен Хуциев (эфир 3 июля 2011 г.)// сайт телеканала «Культура» URL: http://www.tvkultura.ru/video.html?id=183116&doc_type=TVP&doc_id=109831 (дата обращения 10.07.2011)



Кадр из фильма «Мне двадцать лет» (1965) М. Хуциева, Г. Шпаликова

него прошлого. И совсем не случайно такие эпизоды спроецированы на образ весны, первую капель за окном, майские торжества... Они составляют стилевую доминанту кинонаблюдения за событиями и героями в авторски организованном реальном пространстве.

Сначала — о фильме «Мне двадцать лет», кадрах в квартире Ани, куда она утром приводит Сергея и знакомит его со своим отцом. В комнате ремонт. Подробно, точно, детально воссоздано жилое помещение, где все перевернуто с ног на голову, сдвинуто с привычных мест. Посреди развала работающий телевизор, и пионеры на экране хором поют что-то советское. Стены плотно обклеены газетами. Выделяются полотна обязательной для всех партийцев газеты «Правда». И вот отец, импозантный мужчина (в домашнем халате, что естественно поутру в собственном доме), начальственно поучает приятеля дочери как надо жить, как жили в «их» годы и т.п. А пионеры тем временем все поют, хотя никто их не слушает.

Любая отдельная «картинка» здесь предельно документирована: ремонт, отец в поношенном халате, пионерская песня, оклеенные стены... Однако всё вместе, по самому своему существу, ассоциативно-метафорично: каждая мизансцена оказывается фрагментом авторского комментария. Такую последовательность выявленных смыслов в киноведении как раз и принято считать поэтическим (лирико-субъективным) рядом. Отбирая детали, связывая их в цепочку, автор акцентирует неявный для поверхностного взгляда подтекст этих подробностей. И на экране, отражаясь одно в другом, все эти как бы скрытые значения обнаруживают незримое на первый взгляд родство. Именно ему назначено солировать в осмыслении происходящего.

Так, папа явно намерен поучать молодых. Однако его вид и слова резко диссонируют с настроением вернувшихся с майских улиц молодых. Стоя посреди захлавленной комнаты, под звуки никому не нужной пионерской песни, отец, будто в кокон, обернут статьями «Правды»...

Мифологическая триада (дом — дорога — герой) на этот раз откровенно погружена в документальную последовательность действия. Но не исчезла. Дом, в разбросе его значений по множеству конкретных подробностей, не утратил сакральности мифологемы. Дорога акцентирует характеристики времени: предраассветная мостовая, шумные праздничные магистрали, ночные тихие улицы с мигающими светофорами. По-разному снятые (64 раза), они, конечно же, не читаются как метафора. А молодой герой — характер собирательный, на экране он воплощает многообразие

представителей нового поколения. Режиссер искренне стремится понять, какие духовные ценности объединяют современников...



Кадр из фильма
«Мне двадцать лет»
(1965) М.Хуциева,
Г.Шпаликова. В роли
Славы Костикова —
С. Любшин, Николая
Фокина — Н.Губенко,
Сергея Журавлева —
В. Попов

Подробности ремонта точнее всего передают авторскую оценку ситуации, она проступает в подтексте диалога молодых героев с отцом Ани. Долгий план перевернутой вверх дном комнаты держит на себе выразительность композиции. Так образ пространства, место действия и само действие в кадре, оставаясь достоверными в каждой детали, обнаруживают время — слома старого, обновления, преобразования. И в

«под документ» снятом диалоге героев реальные события артикулируются развернутым монологом субъективного авторского комментария.

Этой сцене предшествует (и эмоционально противостоит ей) снятый в репортажной стилистике эпизод праздничной демонстрации. При этом на самом-то деле не столько транспаранты и кричалки-лозунги важны и интересны, сколько возможность собраться вместе, лишний раз увидеться с друзьями. Первый солнечный день весны почти всегда совпадал с первомайской демонстрацией. Так и снята она М. Хуциевым и оператором М. Пилихиной (эпизод можно с легкостью выдать сегодня за хронику, ведь используются же кадры Эйзенштейновского «Октября» 1928 года как документальная съемка штурма Зимнего. Однако поэтический документализм М. Хуциева принципиально отличается от съемки «под хронику» оператора Э. Тиссэ).

В картине начала 1960-х детальная достоверность основного, праздничного, действия — яркого, самодостаточного, служит прежде всего (и это легко читается) эмоционально насыщенным фоном для еще одной сюжетной линии. Она-то, как тут же выясняется, и оказывается для развития сюжета главной, ведущей. В динамично-стремительном эпизоде с участием огромной массовки как бы вскользь, легким полуоборотом снимающей камеры, время от времени появляются лица главных героев: Сергея, беседующего с кем-то в своей колонне, Ани, смеющейся в рядах параллельно движущейся стайки девушек.

Поведение молодых героев, их интерес друг к другу, почти фатальная встреча затем на ночной московской улице отводят «хронике» первомайских торжеств роль всего лишь эмоциональной аранжировки знакомства. Хуциевский документализм и здесь об-

наруживает свою внутреннюю поэтичность. При этом оба событийных потока в привычном смысле совсем не параллельны, тут иное сплетение сюжетных мотивов. Один зарождается в недрах другого, впитывает его красочность, энергетику, насыщая знакомство молодых, их душевное состояние своим настроем.

Деталь и смысл

И все же наиболее значительной из подобных знаковых сцен надо, конечно же, назвать вечер в Политехническом. Здесь, напротив, сюжетная линия отношений Сергея и Ани, их присутствие на вечере поэзии оказывается своего рода поводом для документальной съемки кумиров молодежи начала 1960-х — поэтов новой волны. На сцене Булат Окуджава, Роберт Рождественский, Бэла Ахмадулина, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский...

В прокатном варианте, названном «Мне двадцать лет» (1965), некоторые из поэтов произносят перед микрофоном отрывки своих стихов. Целый же вечер поэзии, снятый подробно, с мощным размахом — как явление характерное для атмосферы оттепели — был изъят из картины. Это могло означать лишь одно: контраст общественных настроений и позиции властей становился все ощутимее. И в сцене поэтического вечера многие фрагменты исчезли совсем, а строки из «Прощания с Политехническим» А. Вознесенского зазвучали на фоне покидающих аудиторию слушателей.

Не вдаваясь в подробности, нужно все же с вниманием отнестись к тому, что случай с фильмом Марлена Хуциева (а режиссер несколько лет доводил его до «нужной» кому-то кондиции) непосредственно состыковался с эпизодом разноса А. Вознесенского на партийном активе. Творческое сообщество, интеллигенция в

целом оказались перед фактом: эмоционально-размашистое время надежд стремительно и недвусмысленно сжималось.

Поэзия и киноэкран, коллективы театров, востребованные новым поколением, первыми ощутили на себе это громогласное одергивание. Все очевиднее проявлялся парадокс: чем плотнее к реалиям жизни прикасался художник, чем явственней из документальной фактуры отражения современности проступала личност-

ная позиция творца, тем острее и стремительней была негативная реакция власти.

В ролях: Слава Костиков — С. Любшин, Николай Фокин — Н. Губенко, Сергей Журавлев — В. Попов





Сергей — В. Попов,
Аня — М. Вертинская

Чего стоит одна только история публикации романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». В апреле 1954-го (год выхода повести И. Эренбурга «Оттепель») журнал «Знамя» опубликовал десять стихотворений Пастернака, анонсируя их как фрагменты романа поэта. Когда же законченная рукопись была сдана в издательство, пошли бесконечные согласования, требования переделок и т.п. Со многими из них Б.Л. Пастернак не мог

согласиться. А в 1958-м роман опубликовало итальянское издательство. Подробностей появления рукописи за рубежом и последовавшего вслед за этим процесса «всенародного осуждения» здесь нет необходимости касаться: все было в газетах, гласно. В 1960-м Борис Леонидович скончался.

Корректировка настроения времени проводилась буквально по всем творческим направлениям. В 1967-м запретили исполнять и вывозить на гастроли балет «Кармен-сюита» Бизе — Р. Щедрина в постановке М. Плисецкой, исполнившей главную партию. Речь шла о «предательстве классического танца»⁴.

К современной поэзии, кинематографу, прозе, театру, безусловно оказавшим воздействие на формирование художественного языка искусства оттепели, следует присоединить и изобразительное искусство. Если стилистика фотоизображений этого времени во многом была созвучной искрометно-жизнеутверждающей экранной изобразительности, то несколько иначе проявили себя живопись, другие способы визуального отражения действительности. Именно в том смысле, насколько выразительно и лично художник сумел в них передать свое видение характера времени.

Экспозиции в Манеже привлекали тогда большое количество любителей живописи. Иной раз скромные по размеру и не в самых удобных «выгородках» представленные произведения искусства собирали множество народу. Например, небольшие по формату скульптурные композиции Э. Неизвестного, недавно воевавшего лейтенанта, с боевыми наградами и ранениями. Его впечатляющие трагичностью символические фигурки людей, опаленных войной, чем-то близки по настрою фантазиям «Герники» Пикассо. Они невольно захватывали, не отпускали от себя авторским воздействием пережитой человеком правды, ужаса войны. Ведь и занимающее целый пролет в стене специально построенного здания полотно «Герника» (картина после

⁴ См.: Линия жизни. Майя Плисецкая (эфир 20 ноября 2010 г.)// сайт телеканала «Культура» URL:<http://www.tvkultura.ru/video.html?id=198588> (дата обращения 15.09.2011)

«покушения» выставлена в отдельном павильоне рядом с музеем «Прадо» в Мадриде) кто-то, видимо, в состоянии повышенного возбуждения, расстрелял, нанеся непоправимый урон произведению.

Скульптуры Э. Неизвестного попались на глаза Н.Хрущеву, референты которого, надо думать, откомментировали нашумевшую экспозицию, вызвав начальственный гнев. Во всяком случае, став пенсионером, в 1964-м году, Никита Сергеевич именно этим запоздало объяснял резкую отповедь автору, воплотившему собственную память о войне в лицах, позах, экспрессивной пластике человеческих тел.

Эту боль в полной мере воплотил и кинематограф оттепели, заговорив о человеке, рожденном для мира и счастья, а волей истории оказавшемся солдатом. Среди потока таких произведений картины «Солдаты» (1957, А. Иванов), «Летят журавли» (1957, М. Калатозов), «Дом, в котором я живу» (1957, Л. Кулиджанов, Я. Сегель), «Баллада о солдате» (1959, Г. Чухрай), «Судьба человека» (1959, С. Бондарчук), «Мир входящему» (1961, А. Алов и В. Наумов), «На семи ветрах» (1962, С. Ростоцкий), «Живые и мертвые» (1964, А. Столпер), другие.

Правдой характеров привлекали и фильмы о современности. «Дорогой мой человек» (1958, И. Хейфиц), «Дело было в Пенькове» (1958, С. Ростоцкий), «Неотправленное письмо» (1960, М. Калатозов), «Чистое небо» (1961, Г. Чухрай), «Девять дней одного года» (1962, М. Ромм), «Когда деревья были большими» (1962, Л. Кулиджанов), «Председатель» (1964, А. Салтыков), «Старшая сестра» (1966, Г. Натансон), «Фокусник» (1967, П. Тодоровский), другие.

Парадоксы оттепели можно перечислять еще долго. И тогда окажется, что, если ее начало можно приблизительно обозначить, опираясь на конкретные события и даты, то финал практически разлит в самое наше время. Вот уж, воистину, — а была ли она вообще, эта оттепель? Или только пригрезилась, медленно угасая в воображении? И именно в таком качестве материализованная творческим поколением целого десятилетия — шестидесятников.

«На стрельбище в десять баллов
Я пробовал выбить сто.
Спасибо, что ошибался...»

А. Вознесенский ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вознесенский А.А. Собрание сочинений в 6 томах. — М.: Вагриус, 2001–2005.
2. Эренбург И. Оттепель. // Собрание сочинений в 9 томах: Том 6. — М.: Художественная литература, 1965. — 686 с.; С. 7–128.