

Кинофестиваль

*Сергей
Лаврентьев*

КРАСНЫЙ ВЕСТЕРН

Сергей Александрович Лаврентьев

Красный вестерн

Серия «Кинофестиваль»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=27447005
Красный вестерн. / Лаврентьев С.А. – М.: Алгоритм, 2009. –
978-5-9265-0600-3: Алгоритм; Москва; 2009
ISBN 978-5-9265-0600-3

Аннотация

«Тринадцать» и «Смелые люди», «Неуловимые мстители» и «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Лимонадный Джо» и «Чингачгук – Большой Змей»... Эти фильмы были любимы в Советском Союзе. Десятки миллионов зрителей вновь и вновь приходили в кинозалы, чтобы насладиться захватывающими приключениями, выпавшими на долю киногероев. Но мало кто отдавал себе отчет в том, что сделаны эти картины в жанре вестерна. Ковбойский фильм был в СССР признан порочным, и классических вестернов из США на советских экранах почти не было. В борьбе с «тлетворным влиянием Запада» кинематографическое начальство еще на заре советской власти повелело снимать свои, собственные приключенческие фильмы, в которых ковбоев и индейцев заменили красные бойцы, сражающиеся с классовыми врагами. Краснознаменные вестерны не только пользовались большим зрительским успехом,

но иногда являли собой замечательные образцы киноискусства. Авторитетный киновед и историк кино Сергей Лаврентьев впервые проследил историю вестерна под красным знаменем – от начала 20-х годов XX века до развала СССР.

Содержание

Вестерн под красным знаменем. Вместо предисловия	6
Годы двадцатые. Славное начало	8
Годы тридцатые. «тринадцать»	23
Конец ознакомительного фрагмента.	41

Сергей Лаврентьев

Красный вестерн

© Лаврентьев С.А., 2009

© ООО «Алгоритм-Книга», 2009

Вестерн под красным знаменем. Вместо предисловия

В Советском Союзе, а затем и во многих его сателлитах вестерн был объявлен порочным как жанр, воспевающий белых колонизаторов, истребивших коренных жителей Северной Америки. Верные основополагающей идее контрреволюционной ущербности вестерна, работники советского кинопроката с конца сороковых по конец восьмидесятых годов выпустили на экраны СССР всего пять (!) ковбойских фильмов из США. В 1955 году не вполне законно появился у нас трофейный «Дилижанс», переименованный в «Путешествие будет опасным». В 1962-м – «Великолепная семерка». В 1975-м – «Золото Маккены», через год – «Моя дорогая Клементина», а еще через три года «В 3.10 на Юму». Народ, таким образом, был огражден от «тлетворного влияния». Однако несознательных трудящихся, стремящихся насладиться вкусом запретного плода, оказалось все-таки больше, чем предполагали стражи социалистической морали. В размышлениях о способах превращения означенных трудящихся в сознательных строителей светлого будущего было принято не такое уж и глупое решение – выпускать свои фильмы, в которых внешняя привлекательность историй Дикого Запада соединится с «нашим, прогрессивным, социалистиче-

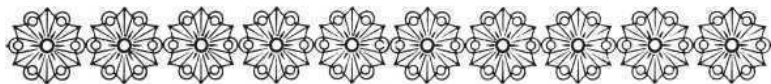
ским» наполнением.

Соединяя, казалось бы, несоединимое, создатели вестернов под красным знаменем, порой, достигали впечатляющих результатов. Причем не только кассовых – здесь, как раз все объяснялось очень просто. Люди, бравшие штурмом кинотеатры, в которых показывали «Великолепную семерку», отправлялись потом на гэдээровские вестерны не для того, чтобы увидеть, как плохо покорители Запада обращались с индейцами. Люди шли в кинозалы для встречи с занимательным действием, большим приключением и сильными чувствами.

Иногда, однако, в социалистических вестернах замечательными были и чисто художественные результаты. Происходило это в тех случаях, когда драматургические и психологические коллизии ковбойских лент накладывались на ситуации, с которыми кинематографисты были знакомы не понаслышке...

Впрочем, не стоит забегать вперед. Ведь у красного вестерна есть своя удивительная, почти столетняя история. Давайте же постепенно, шаг за шагом пройдем по ее пыльным дорогам.

Годы двадцатые. Славное начало



Первое послереволюционное десятилетие стало для отечественного кино воистину золотым временем. Именно в двадцатые годы двадцатого века советское кино лидировало в мировом кинопроцессе. Именно тогда все хотели снимать так, как это делают в Москве и Ленинграде. Открытия в области киноязыка, сделанные Кулешовым и Эйзенштейном, Пудовкиным и Довженко, на многие десятилетия определили развитие мирового экранного искусства.

Причины этого расцвета, как вполне справедливо отмечали многочисленные историки советского кино, конечно же, в свершившейся только что революции. Молодой кинематограф только начинал сознавать себя искусством и радостно демонстрировал свои удивительные возможности. Молодая республика, возникшая на месте старой империи, пыталась доказать своим гражданам и всему враждебному миру, что атеистический рай на земле построить можно.

В двадцатые годы «стране-подростку» – СССР – было по пути с дерзким искусством экрана еще и потому, что большевистская партия пока не контролировала все аспекты жиз-

ни «первого в мире государства рабочих и крестьян». Вожди боролись за место на красном троне, и до «важнейшего из искусств» руки не доходили.

«Партия не может поддерживать ни одно из художественных направлений, каким бы революционным оно не было», – эти слова из постановления 1925 года и в первой половине восьмидесятых читались как диссидентская прокламация.

Прокат был в частных руках, подлинная цензура заявила о себе лишь в конце десятилетия, а в фильмах – даже самых советских – содержалась такая критика режима, за которую в тридцатые годы создателей бы расстреляли, а в семидесятые – изгнали из профессии.

В романтической, революционной атмосфере начала двадцатых годов и возник вестерн под красным знаменем. Разумеется, никто тогда не употреблял этот термин. Но никто и не отрицал связи приключенческих картин из Советского Союза с лентами об освоении Дикого Запада. Отрицание этой связи станет обязательным несколько позднее...

Впрочем, началось все не с подражаний и заимствований, а с великолепной пародии.

Сценарий Николая Асеева «Чем это кончится?» рассказывал об американском сенаторе по фамилии, конечно же, Вест. Означенный сенатор прибыл в Москву, невероятно опасаясь тех самых ужасов большевизма, о которых слышал и читал у себя на родине. Ужасы не замедлили явиться. Вест был ограблен, запуган до полусмерти и, разумеется, посажен

в тюрьму, выбраться из которой удалось, лишь пожертвовав последними деньгами. Но тут наступила счастливая развязка.

Оказалось, что те, кто тиранил несчастного Веста, никакие не большевики, а жулики и аферисты. Доблестные милиционеры разоблачают их и везут сенатора осматривать столицу государства, строящего социализм.

Фильм по этому сценарию в 1924 году поставил Лев Владимирович Кулешов, отец советской кинематографии. Режиссер, педагог, теоретик, он воспитал плеяду учеников, которым впоследствии довелось создать фильмы, ставшие киноклассикой. «Мы делаем картины – Кулешов сделал кинематографию» – так написали знаменитые ученики в предисловии к книге мастера «Искусство кино».

Но до выхода этой книги еще много времени. Пока все будущие мэтры – лишь азартные юные студенты мастерской Кулешова, которым режиссер доверил роли в картине. Она стала называться «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

Сценарий Асеева Лев Владимирович подверг доработке, пригласив для этого одного из своих студентов – Лодю. Так величали в кулешовской мастерской будущего классика Всеволода Пудовкина. В результате сценарных модификаций в сюжет фильма был введен еще один персонаж – ковбой Джедди, телохранитель мистера Веста. Коренастый крепыш в полном ковбойском облачении замечательно смотрел-

ся на зимних московских улицах, а сцена погони вокруг храма Христа Спасителя стала неким опознавательным знаком фильма. В поздние советские годы многие киноманы ходили в «Иллюзион» на этот фильм еще и для того, чтобы увидеть, каким же был знаменитый храм, на месте которого тогда плескались воды бассейна «Москва».

Джедди играл юный Борис Барнет, еще один будущий титан советского кинематографа. Красавец и атлет, он производил неизгладимое впечатление даже на фоне своих тренированных, гибких и пластичных сокурсников. Верный своей теории «натурщиков», отрицавший актерство в традиционном смысле этого слова, Кулешов уделял физической подготовке студентов огромное внимание. И, конечно же, внешние данные бывшего боксера Барнета сыграли решающую роль в придумывании для него роли.

В пародировании вестерна первой крупной советской картиной нет ничего идеологического, злобного, враждебного. Смотреть на красоту и стать ковбоя Джедди – одно удовольствие. И в прерии цены б ему не было. Но Джедди сидит на облучке, как извозчик, пытается догнать мерзавцев, учинивших столько неприятностей его хозяину. Не дилижансом управляет он – пролеткой. И мчится она не по Гранд Каньону – по заснеженной Москве начала двадцатых.

В духе визуальной выразительности немного кино здесь работает контраст между человеком в широкополой шляпе, куртке, штанах с бахромой, с лассо в руке – и городом, в ко-

тором этому человеку надлежит выполнять свою работу телохранителя.

Юный Барнет в ковбойском костюме на улицах раннесоветской Москвы стал, если угодно, своеобразным комментарием к хрестоматийно известному «Эффекту Кулешова».

В своих ранних теоретических разработках Лев Владимирович доказывал всевластие монтажа тем, что демонстрировал, как при склейке одного неизменного кадра с другим, меняющимся, может становиться другим смысл кинематографической фразы.

Так, если крупный план актера, играющего любовную страсть, смонтировать с лицом очаровательной дамы – страсть и будет читаться. Если тот же план того же актера совместить с кадром, в котором – тарелка супа, будет ясно, что человек этот хочет есть. Если вместо супа показать маленький гробик, зрители поймут, что несчастный отец страдает у бездыханного тела дитяти.

В случае с ковбоем Барнетом кинематографическое волшебство было явлено Кулешовым, что называется, в чистом виде. Тогдашние посетители кинозалов, имевшие возможность смотреть массу американских вестернов, прокатываемых частными дистрибьюторами, не могли оправиться от изумления – настоящий ковбой на московских улицах!

Джедди и храм Христа Спасителя. Джедди и храм Василия Блаженного. Джедди идет по проволоке меж двух, стоящих друг против друга московских домов... Это манило,

притягивало, задавало загадку, завораживало.

Совмещение в одном фильме и в одном кадре персонажа из классического вестерна и среды, вестерну противопоставленной, обычно трактуется как удачная пародийная находка выдающегося режиссера. И это, безусловно, правильно. Но нам интереснее рассмотреть «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» еще и как подтверждение того факта, что классический американский вестерн и советское кино двадцатых годов не так далеки друг от друга, как может показаться на первый взгляд.

Ведь героя фильма зовут мистер Вест, а не герр Шмидт или, скажем, месье Гранье. А ведь и в Германии и во Франции большевиков и их режим изображали не лучше, чем на родине героя ленты. Так что и Шмидт, и Гранье вполне могли бы посетить тогдашнюю Москву (и посещали довольно часто) и оказаться в такой же переделке. Но только в этом случае смотреть картину было бы не так интересно. Ведь ни французы, ни немцы не создали кинематографического жанра, одного намека на который достаточно для возбуждения зрительского интереса.

Вестерн, повествующий об освоении новых пространств, пришелся очень кстати в стране, начавшей строительство нового мира.

Разумеется, в мистере Весте эта мысль не была выражена явно. Но одновременно с киношуткой Кулешова появится лента, которую станут открыто называть вестерном, сделан-

ным на советском материале.

Впрочем, проводить подобные параллели будет можно лишь до конца двадцатых годов, а потом — лишь со второй половины восьмидесятых. Фильм, о котором идет речь, превратится в легенду. Его будут смотреть все новые поколения зрителей. Через двадцать лет после создания, озвучив музыкой, сделав из двух серий одну (в процессе этой «чистки» учтется кардинальная перемена политической ситуации), его вновь выпустят в прокат, где он вновь станет чемпионом. Еще через пятнадцать лет эту обновленную версию покажут опять.

А еще через десятилетие сотворят новый вариант революционных приключений — уже в цвете и на широком экране — и вновь страна будет неистовствовать.

Наверное, разговор о «мистере Весте» следовало бы упреждать рассказом о «Красных дьяволятах» — фильм Ивана Перестиани появился на экранах на несколько месяцев раньше. Но по сути все правильно. Кулешов переосмыслил популярный жанр, переработал его в соответствии с собственным опытом теоретической и практической работы в кино. Перестиани же первым обозначил тот материал, на котором с наибольшей наглядностью можно продемонстрировать родство американского вестерна и новой советской революционной «фильмы».

Этот материал — гражданская война 1918–1921 годов.

Разумеется, зрители двадцатых годов ходили на «дьяво-

лят» и для того, чтобы увидеть экранизацию любимой книги – прочно забытой ныне, а тогда чрезвычайно популярной повести Павла Бляхина про трех ребят, воевавших на стороне красных.

Конечно, всеобщая любовь, не в последнюю очередь объяснялась оперативностью молодого искусства. Война только что закончилась, а фильм уже задуман, сделан и идет в соседнем кинотеатре.

Но, думается, главной причиной столь глубокой и длительной зрительской любви заключается все же в точно переданной жанровой природе картины.

Во время налета махновцев на железнодорожную станцию погибает старый рабочий. Его дети Мишка и Дуняшка клянутся отомстить. Они отправляются к красным и с помощью нового друга, чернокожего циркача Тома, начинают охоту на Махно. Она завершается успешно. Батька схвачен и препровожден в штаб революционных войск.

Даже беглого пересказа сюжета достаточно, чтобы вспомнить аналогичные истории, на которых основаны сотни классических вестернов. Однако фабула фильма – это еще не все.

Погоня за батькой развивается лихо, быстро, динамично. Ребята скачут на лошадях, стреляют от бедра, ходят по канату, прыгают с высоких скал в море и с не менее высоких мостов на крыши вагонов. Кроме того, существует ряд чисто комических сцен, позволяющих юному зрителю «разрядиться» в перерывах между головокружительными трюками.

Картина была снята в Грузии, природа которой идеально подходит для таких лихих сюжетов. И следует, видимо, предположить, что юные зрители начала двадцатых годов воспринимали «Красных дьяволят» в одном ряду с многочисленными вестернами, крутившимися одновременно с данной лентой. А в последующие годы, когда ковбойских и вообще американских фильмов на экранах СССР почти не стало, лента Перестиани выступала своеобразным «заместителем вестерна», позволяя молодым строителям коммунизма на детских сеансах наслаждаться весьма занятной вариацией на тему, «не рекомендованную» в пределах одной шестой части суши.

Об упоминавшейся уже уникальной прокатной судьбе «красных дьяволят» написано много. Про то, что это – первый «чистейший образец» вестерна под красным знаменем, писали только в двадцатые годы. В дальнейшем, связь ленты с классическими образцами жанра если и упоминалась, то тут же и оспаривалась. Яростно. Идеино. По-советски.

Возьмем в руки «Краткую историю советского кино», изданную кафедрой киноведения ВГИКа и издательством «Искусство» в 1969 году. Откроем том на странице 98. Читаем:

«По свои жанровым признакам, манере актерской игры, темпу и ритму разворачивания действия «Красные дьяволята» ассоциировались с широко распространенными в те годы «ковбойскими» фильмами. Но, в отличие от них, советский фильм обращался к реальным, только что отгремевшим бо-

ям и событиям. Сюжет и образы «Красных дьяволят» выросли из реальной почвы, они были немыслимы в другой стране и в другое время».

Вот так! Даже слово «ковбойский» взято в кавычки. Будто и не было никогда таких фильмов.

Разумеется, нелепо сегодня полемизировать с точкой зрения тогдашних мэтров отечественного киноведения. Конечно, Мишка и Дуняшка в американском вестерне вряд ли появились бы. Да и батьке Махно, равно как и красным отрядам, там не место. Но Майкл и Мэри, которые поклялись бы отомстить за смерть отца, убитого при налете бандитов на железнодорожную станцию, вполне реальны. И сколько таких Майклов уже появилось между 1923 и 1969 годами. Причем вгиковские педагоги, в отличие от остальных граждан СССР, могли это видеть...

Что же касается негра Тома, то Американской академии киноискусства следовало бы водрузить на могиле грузинского режиссера памятную доску с классической надписью «Победителю-ученику от побежденного учителя». В американских вестернах чернокожие актеры в главных ролях станут появляться лишь спустя полвека после «Красных дьяволят».

Любопытно, что в том же 1969 году, одновременно со вгиковской однотомной историей советского кино стал выходить многотомный труд на ту же тему, подготовленный Институтом истории искусств. Издание это более серьезное, более интересное и даже, насколько это вообще тогда было воз-

можно, менее идеологизированное. Но о вестерне и «Красных дьяволятах» и здесь читаем: «На первый взгляд, сюжет фильма и поступки героев мало чем отличались от всего того, что демонстрировалось в те годы на экране в так называемых «вестернах» – американских ковбойских фильмах. Подобно Уильяму Харту, Дугласу Фербенксу и другим отважным ковбоям, три героя «Красных дьяволят» прыгали... перебирались... бешено мчались... метко стреляли...счастливы избегали...

Тем не менее принципиально различие между «Красными дьяволятами» и зарубежными приключенческими фильмами было очень велико. В «Красных дьяволятах» за авантюрным сюжетом вставляли типы и характеры реальной жизни, вставляла сама развороченная революцией действительность».

При очевидной предпочтительности второй цитаты (ковбойский фильм без кавычек, Харт и Фербенкс помянуты, а вестерн закавычен по всем правилам русской грамматики) поражает все то же стремление убедить читателя в превосходстве картины Перестиани на том основании, что в ее основе лежат революционные, «идейно выдержанные» события.

Ясно, что в 1969 году, во время очередного советского приступа борьбы с «ревизионизмом и контрреволюцией» даже в научных трудах необходимо было писать, будто все советское хорошо уже тем, что – советское. Но если отставить

идеологические неистовства и посмотреть на вестерн как на жанр, нельзя не отметить очевидное.

В классическом вестерне за авантюрным сюжетом тоже встают «типы и характеры реальной жизни». И развороченная действительность также имеет место.

Она вообще – необходимая предпосылка сюжета любого вестерна. Люди, оставившие свою страну, переплывшие океан, чтобы освоить новые земли и найти на них счастье, изначально пребывают в ситуации этой самой развороченности.

Необходимо также помнить о тех, кто на этих новых землях жил до появления незваных гостей. Для них, для индейцев, каждая история вестерна – что твой Великий Октябрь!

Первопроходцы, делающие зарубки на деревьях, строящие дома и защищающие семьи, вполне сопоставимы с солдатами революции, вознамерившимися построить новый мир.

И те и другие были изгоями. И те и другие хотят, чтобы все стало справедливее. И те и другие во имя этой «новой справедливости» убили очень много людей – индейцев и «представителей эксплуататорских классов». В этом – общность романтики. В этом – общность трагедии.

Было бы наивно полагать, что, снимая «Дьяволят», Перестиани руководствовался подобными размышлениями. Но, похоже, режиссер понял, что, желая создать увлекательное произведение для юных зрителей, применяя для этого отработанные американцами безотказные приемы, вливая в чу-

жеземную форму отечественное содержание, он, Иван Перестиани породил новое жанровое образование, стал отцом красного вестерна.

Всячески пытался закрепить успех. Снимал продолжения – «Савур-могила», «Преступление княжны Ширванской», «Наказание княжны Ширванской», «Иллан-Дилли». Ни одна из этих лент даже отдаленно не сравнима с первой. Ни по художественному качеству, ни по вниманию публики.

Потому ли, что вторая половина двадцатых годов – время величайших шедевров советского кино? Картины второго эшелона уже мало кого интересовали?

Может быть, происходило это оттого, что с каждым годом ситуация в СССР становилась все более драматичной и время «безответственных игр на революционном материале» уходило – каждое новое продолжение становилось еще менее современным, чем предыдущее? Нечто подобное, кстати, произойдет на рубеже шестидесятых – семидесятых годов с трилогией про «Неуловимых».

Возможно, и сами зрители стали уставать от бесчисленных приключений Мишки, Дуняшки и Тома? Тем более что жесткого сценария у картин-продолжений не было, и часто сцены придумывались непосредственно перед съемкой. Кино, настигающее «жизнь врасплох», как того желал великий советский экспериментатор Дзига Вертов, – дело, конечно, замечательное. Однако для кинематографа массового, чуждого формальным новациям, сценарий достаточной степени

жесткости просто необходим.

Как бы там ни было, бесславная судьба продолжений не отразилась на славе главного фильма. Как всякая любимая народом лента, «Красные дьяволята» обрастали легендами.

Говорили, что артистка Софья Жозеффи, исполнившая роль Дуняшки, стала одной из жертв сталинского террора. Однако в озвученной версии 1943 года ее фамилия значится в титрах. Обычно «врагов народа» отовсюду вымарывали нещадно...

В мемуарной литературе можно прочесть, что темнокожий актер Кадор Бен-Салим, сыгравший Тома, стал нищим, и в конце двадцатых годов его можно было встретить на улицах просящим подаяние. Но в 1934 году он появляется, правда ненадолго, в картине «Возвращение Нейтана Бейкера»...

В этих случаях чувствуется желание толпы наделить былых кумиров такой же необычной судьбой, какая выпала на долю их экранных персонажей.

Кулешов со своим мистером Вестом и ковбоем Джедди был все же слишком изящен для всенародной любви.

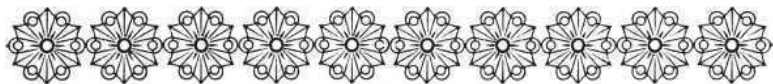
Перестиани не мудрствовал. Он делал то, чего народ хотел и ждал.

Кулешова любовь к американскому кино привела к созданию великого фильма «По закону» (1926), в котором на материале рассказа Джека Лондона и за десять лет до «большого террора» была исследована психологическая тяга людей к

узаконенному убийству.

Имя Перестиани навечно осталось в истории нашего кино благодаря лишь одной ленте. В ней нет формальных открытий. Великой она сочтена быть не может. Она навсегда останется первой.

Годы тридцатые. «тринадцать»



Говоря о советском кинематографе, нужно всегда помнить, что выражение «кино тридцатых годов» не является правильным. Было кино первой половины этого десятилетия и кино его второй половины. В течение длительного времени фильмы начала тридцатых были мало кому известны. Знания о кинематографе этого периода исчерпывались информацией о нескольких проверенных и отредактированных сталинской цензурой картинах. Ленты же 1936–1941 годов были поголовно признаны немеркнувшей классикой.

Когда в конце восьмидесятых пришла свобода, сталинскую классику показали общественности в сочетании с классикой гитлеровской и муссолиниевской и заклеямили, что было естественно для революционного времени. Неизвестные доселе фильмы начала тридцатых принялись демонстрировать в музейных кинозалах, на симпозиумах и семинарах. Ретроспективные показы проводились в богатых странах по обе стороны Атлантики, и просвещенный мир увидел, наконец, то, о чем всегда догадывался. В СССР первые годы звукового кинематографа были не менее интересными, чем

последние годы «великого немого».

Впрочем, период киноведческой эйфории длился всего несколько лет. Эпоха первоначального накопления капитала поставила, фактически, вне закона само понятие «киноведение», и публичные рассуждения об отличиях кинематографа 1932 года от продукции 1938-го может позволить себе лишь человек, окончательно вошедший в образ «безумного ученого».

Меж тем, в разговоре о красноречивом вестерне подобное безумие допустимо. Ведь единственный фильм, который безоговорочно является советским вестерном тридцатых годов, был сотворен в середине десятилетия и содержит в себе родовые признаки как ушедшего кинематографического стиля, так и того, что «весомо, грубо, зримо» пришло ему на смену.

Судьба фильма Михаила Ромма «Тринадцать» в нашей кинематографической истории весьма примечательна. Законченный производством в 1936 году, он появился на советских экранах в памятном тридцать седьмом. Шли годы, менялась политическая обстановка, многие картины, именовавшиеся в год выхода «Тринадцати» шедеврами, были обличены, изъяты из действующего фонда, затем снова возвращены, потом опять изъяты... Многие ленты того периода подвергались сокращениям и перемонтажу (фильм «Ленин в Октябре», скажем, который Ромм закончил и выпустил в 1937 году), а «Тринадцать» как появились в прокатных кон-

торах в разгар «большого террора», так и оставались в них до того момента, когда сами эти прокатные конторы не приказали долго жить вместе с советским кинопрокатом и самим Советским Союзом.

Еще одна важная деталь. Повторный выпуск классических советских лент тридцатых годов (с «вычищенными» портретами одиозных вождей и удаленными особо людоедскими эпизодами) всегда означал в СССР окончание относительно либерального периода и возвращение властей к несколько смягченному варианту сталинистского правления.

Истершиеся копии фильма «Тринадцать» просто заменяли новыми, благо, черно-белой пленки в Советском Союзе было в избытке. И даже, когда потребовалось восстановить старую картину, это было именно техническое восстановление, а не идеологическая «новая редакция».

Да и сегодня, когда в телевизоре на 9 Мая появилось «Падение Берлина», это стало знаком скорого возвращения советского гимна, армейской советской же звезды. «Тринадцать» же тихо и спокойно показывают в восемь часов утра едва ли не ежемесячно все телеканалы.

Что же за фильм такой поставил в 1936 году начинающий режиссер Михаил Ромм, известный тогда лишь как автор удачной немой экранизации мопассановской «Пышки»?

Начнем с сюжета. Фильм начинается пространным титром, где в поэтическом ключе излагается предыстория собы-

тий и представляются их участники. Группа красноармейцев, отслуживших свой срок, отправляется домой. С ними – командир заставы, едущий в отпуск с молодой женой, и старый ученый, оказавшийся в бескрайних песках пустыни по своей научной надобности.

Тринадцать отважных граждан Страны Советов едут долго и, застигнутые песчаной бурей, решают переждать ее. Когда она стихает, люди обнаруживают развалины древнего мавзолея, а перед ними – колодец, в котором, однако, мало воды, но много новых пулеметов. Сразу же приходит понимание, что это – одна из баз басмаческого отряда, возглавляемого неуловимым Шермат-ханом, за которым долго и безуспешно охотится Красная Армия.

Не раздумывая ни секунды, уволенные в запас красноармейцы решают остаться в засаде и вступить в неравный бой. Почти все из тринадцати гибнут, но предупредить регулярные армейские части удастся. Шермат-хан схвачен.

Абсолютно советский сюжет середины тридцатых, когда весьма актуальными были, с одной стороны, тема освоения бескрайних просторов огромной страны, а с другой – борьба с врагами, на окраинах этих самых просторов орудовавшими.

Не один десяток фильмов пограничной тематики появился тогда. Эти ленты выделялись уже своими названиями: «Граница», «На границе». «Граница на замке»... Были и картины, в которых борьба с диверсантами-вреди-

телями аранжировалась темой поиска полезных ископаемых или строительства чего-нибудь народно-хозяйственно-го: «На Дальнем Востоке», «Золотая тропа», «Ущелье аламасов»... Некоторые из этих фильмов, подобно «Тринадцати», пережили время своего создания. Так, еще в шестидесятые годы можно было увидеть на детских сеансах картину Владимира Шнейдерова «Джудльбарс» о замечательной пограничной собаке, помогающей обезвредить опасного врага...

Но ни одна из этих картин даже с оговорками не может быть рассмотрена как вестерн под красным знаменем. Может быть, лишь об «Ущелье аламасов» стоит сказать в этой связи несколько слов.

Упомянуть эту ленту в нашей истории следует, главным образом, потому, что с классическими вестернами ее роднит отношение постановщика к природе.

Она всегда является одним из важнейших компонентов художественной структуры жанра, имеющего дело с освоением неизведанных пространств. Собственно, говорить о природе в вестерне, значит, говорить об этих самых пространствах. Глагол «освоить» в данном случае вовсе не означает «подчинить». Герой вестерна всегда должен найти способ мирного сосуществования с неведомой ему доселе природой. Человек не должен выделять себя из пространства, на котором собирается жить. Иначе – смерть.

Это – главное в вестерне. И это было главным в жизни замечательного человека, путешественника и кинорежиссера

Владимира Шнейдерова.

Он поставил массу документальных лент, стал основателем существующего и поныне телевизионного Клуба кинопутешествий (сейчас – Клуб путешественников). Игровых картин в его биографии всего четыре. Лишь одна из них – вышеупомянутый «Джюльбарс» – снискала всенародную славу. «Золотое озеро», «Ущелье аламасов» и «Гайчи» прочно забыты. Меж тем, именно в «Ущелье» (чуть меньше в «Золотом озере») проявилось умение кинорежиссера Шнейдерова вписать острую приключенческую фабулу в основной сюжет освоения человеком новых пространств.

Древнюю монгольскую легенду о таинственных аламасах – существах, похожих на людей и зверей одновременно и живущих в труднодоступном горном ущелье, режиссер объясняет в духе времени.

Действительно, аламасы существуют. Их предки когда-то укрылись в непроходимых горах от «помещиков и феодалов». А теперь недалеко от этих мест японские империалисты построили секретный нефтяной завод, на котором, конечно же, используют наемный труд бедных китайских рабочих. А заодно поддерживают в местном населении страх перед коварными чудищами. Чтобы, стало быть, не догадаться монголы о наличии секретного промысла у самых границ с СССР. Однако китайские рабочие, разумеется, сознательные. Убежали от японцев, стали партизанами и помогли советской экспедиции разобраться с тайной аламасов. А в

экспедиции, в обязательном порядке, орудовал вредитель, он же враг народа. Всячески пакостил и не хотел, чтобы советские и монгольские исследователи дошли до места назначения и докопались до истины. Но, как заметил товарищ Сталин, нет таких крепостей, которые не взяли бы большевики! Покорилось им и ущелье аламасов.

К сожалению, «родимые пятна» времени не позволили фильму пережить это самое время. Сожалеть приходится потому, что в тех эпизодах, где присутствие идеологии не требуется, «Ущелье аламасов» являет собой весьма пластичную и поэтическую вариацию на темы вестерна.

Речь даже не о динамичных кусках, где внешнее действие стремительно и внимание зрителей сконцентрировано на ловкости и храбрости героя, противостоящего злодеям. Таких эпизодов в картине немало, и сделаны они уверенной рукой. Но если бы наличествовали только они, можно было бы говорить лишь о том, что мы имеем дело с приключенческим фильмом. Упоминания в истории красноречивого вестерна «Ущелье аламасов» заслуживает потому, что экзотическая натура, на которой разворачивается действие, для его персонажей ни экзотикой, ни натурой не является.

Стремясь к созданию увлекательного зрелища, соединенного с демонстрацией невероятных природных красот, живя душой и сердцем в СССР, Владимир Шнейдеров сотворил в «Ущелье аламасов» удивительную вещь.

Положительные герои картины существуют в гармонии с

природой. Более того, являются ее неотъемлемой частью. Китайские партизаны, монгольские красавицы, даже пришельцы из советско-монгольской экспедиции...

Враги же, вредители, предатели, шпионы и японские империалисты показаны так, что зритель постоянно ощущает их инородность, несовместимость с чарующим пейзажем.

Безусловно, операция сия являлась чисто идеологическим актом. Сейчас мы доподлинно знаем, чем обернулась для России неумное стремление к «освоению пространств». Оно, освоение, понималось именно как «подчинение». «Мы не можем ждать милостей от природы. Взять их у нее – наша задача» – вот один из лозунгов времени создания «Ущелья аламасов». Однако в создателе картины удивительным образом соединились замечательный путешественник и пламенный революционер с богатым боевым прошлым.

Путешественник видел необыкновенную красоту природы. Кинорежиссер (он же соавтор сценария на основе одноименной повести одного из участников реальной экспедиции Всесоюзной Академии наук) тонко почувствовал, как необходимо сделать природу одной из главных героинь повествования. А революционер, свято преданный делу партии и великого Сталина, расставил «идеологически правильные» акценты.

В результате, пришельцы, после визита которых природная гармония будет безусловно нарушена, предстали ее, гармонии, защитниками. Для того чтобы не пустовало место от-

рицательных персонажей, были придуманы коварные японские империалисты, и структура так называемого «приключенческо-экспедиционного» фильма не разрушилась. Более того, появились мотивы освоения пространств при бережном к ним отношении и понимании родства человека и природы.

Камера оператора А. Шеленкова удивительно нежна и трепетна в показе природы, когда в том же кадре наличествуют положительные персонажи. Актеры, сами по себе красивые и обаятельные, становятся еще более привлекательными, когда к их лицам тихо склоняются ветви деревьев или кустарник шумит у их ног. Враги же и прочие интервенты предстают перед нами в тяжелых сумерках, в порывах ветра, окруженные остроконечными камнями...

В сочетании с динамизмом внешнего действия, с классическими «драками, погонями, перестрелками», все вышеуказанное позволяет истории краснознаменного вестерна не оставить своим вниманием картину Владимира Шнейдерова «Ущелье аламасов».

Правда, фильм этот стал все же «вестерном поневоле». Похоже, режиссер сам изрядно удивился сочетаемости «ковбойско-индейского» сюжета и алого стяга социалистической революции.

Удивился и, наверное, испугался.

В своей книге «Восемь путешествий», изданной в издательстве «Искусство» в 1937 году, уже на второй странице

Шнейдеров настойчиво заявляет об отличии своих картин от заокеанских вестернов:

«Герой нашего приключенческо-экспедиционного фильма не похож на американского героя-одиночку, завоевывающего свое личное счастье. Наш герой не один – за ним могучий коллектив. Его дорога – дорога миллионов строителей социализма».

Н-да...Тридцать седьмой... Чего не напишешь...

Фильм же Ромма от первого до последнего кадра выдержан в жанре вестерна, и красное знамя развевается в его кадрах не только и не столько как эффектная деталь художественного строения кинематографического пространства.

Во всех официальных публикациях неизменно подчеркивалось, что сценарий картины написан Иосифом Прутом на основе подлинных событий, случившихся с реальными красноармейцами и басмачами в 1931 году. Неофициально же считается, что лента молодого режиссера Ромма являлась, по сути, советским ремейком фильма «Потерянный патруль», поставленного в Голливуде великим Джоном Фордом в 1934 году.

Положительно отзываться об этой картине Форда в Советском Союзе было не принято. Ведь «Потерянный патруль» – даже не вестерн в классическом смысле. Действие здесь разворачивалось в арабской пустыне, героями были белые воины, а врагами – коварные местные жители. «Колониализм» и «расизм» – эти понятия, примененные к какому-либо произ-

ведению искусства, исключали в СССР любой дальнейший разговор о нем. Если далекую Америку с ее индейцами можно было хотя бы обличать от души, то негативное изображение братских арабских народов мгновенно накладывало табу на любую картину, вне зависимости от ее художественных достоинств.

Впрочем, это положение стало определяющим в послевоенный период, когда Ближний Восток превратился в арену прямого советско-американского противостояния. В середине же тридцатых, когда американцы, наконец, признали СССР и установили с ним дипломатические отношения, подражание Голливуду не было таким уж большим криминалом для молодого постановщика. Афишировать это, конечно, не стоило, разговоры же в профессиональной среде контролировались «дорогими органами», так что большого вреда это неофициальное мнение нанести не могло.

Ромму уж точно не нанесло.

Разрешительное удостоверение на выпуск «Тринадцати» в советский прокат было выдано 27 марта 1937 года, а уже 8 ноября в Большом театре состоялся первый показ фильма, который к двадцатой годовщине революции сделал Михаил Ильич. Фильм должен был называться «Восстание», но Сталин повелел именовать его «Лениным в Октябре».

Сходство картины про красноармейцев и басмачей с лентой об отважных европейцах и коварных арабах не испугало ответственных советских товарищей. Именно постановщику

«Тринадцати» доверили работать над экранной фальсификацией истории Октябрьской революции.

Более того, есть все основания полагать, что именно качественное переложение на советский манер коллизий американской колониальной драмы, которая, в свою очередь, строилась по канонам вестерна, и дозволило Ромму стать официальным кинорежиссером в самый мрачный период истории СССР.

Михаил Ильич всячески отказывался признать связь «Тринадцати» с «Потерянным патрулем» и, думается, был по-своему прав. Мало ли схожих сюжетов в приключенческих кинодрамах! Любопытно другое. Отчего выдающийся режиссер отрицал очевидное и по прошествии десятилетий, в шестидесятые годы, когда после «9 дней одного года» и «Обыкновенного фашизма» он «искупил вину» и стал знаковой фигурой умеренной кинематографической оппозиции советскому режиму?

В тридцатые годы иностранных картин на экранах СССР становилось все меньше. Но кинематографистам, а главное, начальству кое-что показывали. Фильмы давали посольства. Или – фирма АМО, которая занималась экспортом советских лент за границу. В открытом в 1931 году кинотеатре «Ударник» устраивались специальные ночные просмотры.

Советско-американские дипломатические отношения были установлены в 1933 году. Резонно предположить, что американцы предоставили Москве копию нового фильма своего

классика, зная любовь Сталина к кино и желая сделать жест навстречу новому партнеру.

В 1948 году на базе захваченного в Берлине Рейхс – фильмархива в Подмоскowie был создан Госфильмофонд СССР. Вся документация о фильмах, посылаемых на высочайший просмотр, до сих пор хранится в нашем киноархиве. Даже беглого взгляда на формуляры достаточно, чтобы понять – вестернам Вождь народов отдавал особое предпочтение. Причем, любовь эта проснулась в Сталине не в конце сороковых. В тридцатых годах его страсть к кинематографу обслуживала фильмобаза Кинокомитета, находившаяся в том же поселке Белые Столбы, которому после войны будет уготована честь принять одну из богатейших киносекретиц планеты. Так что, изначальная расположенность вождя к ковбойским лентам зафиксирована документально.

В своих воспоминаниях Ромм упоминает руководящего товарища, изъявившего пожелание сделать советскую версию «Потерянного патруля». Имени партийного бонзы Михаил Ильич не называл, а в устных беседах уверял, что то был не Сталин, а Ворошилов. Что ж, вполне возможно, идея «исправить империалистическую картину», заменив британских колонизаторов советскими пограничниками пришла в «светлую голову» Климента Ефремовича, но, безусловно, лишь одобрение Сталиным фильма «Тринадцать» открыло Ромму путь к вершинам официального признания.

Смотреть «Ленина в Октябре» нынче невозможно. Фильм

же «Тринадцать» глядится в высшей степени занятно. Пропагандистская его сущность не столь обнажена. Мальчишки тридцатых и мальчишки семидесятых видели на экране лихую историю про «наших» и «врагов». «Наши» замечательны и самоотверженны. «Враги» коварны и жестоки. Нигде не говорится про партию, советскую власть и «проклятый царизм».

В фильме не говорится. Но за стенами кинотеатра – только об этом и слышно. И получается, что кинокартина переводит казенный язык пропаганды в образный язык художественных образов. Пройдут годы. Мальчишки повзрослеют, многое забудется, а ощущение лихого посвиста красноармейских пуль, настигающих врагов, останется в их душах навсегда.

Происходит это оттого, что, подобно Джону Форду, использующему классическую ситуацию вестерна в рассказе о маленьком воинском отряде, затерявшемся в песках Месопотамии, Михаил Ромм обряжает ковбоев в красноармейскую форму, а индейцев, опять-таки в полном соответствии со структурой жанра, делает практически невидимыми до самого финала.

Самое, однако, удивительное заключается в том, что в эпоху борьбы с «формализмом» советского кино двадцатых годов Ромм создает фильм, который своим успехом и у зрителей, и у самых ярых борцов за простоту и понятность обязан прежде всего обращением к проклинаемому «формализ-

му».

Более того, именно язык монтажного кинематографа двадцатых годов позволяет считать «Тринадцать» едва ли не самым классическим вестерном под красным знаменем.

Ведь вестерн – это всегда – огромные, пустые пространства, по которым гарцуют всадники. Кадр в вестерне должен быть графически чист. Прерия. Лошадь. Всадник. Одинокий дом. Женщина у порога. Ничего лишнего, никакой мельтешни. Только тогда сработает финальная атака, столкновение множества людей и лошадей – та самая «конская опера», которой еще любят именовать ковбойский фильм.

Юные советские кинокритики двадцатых очищали кадры своих великих лент, борясь с «буржуазным кинематографом царской России». Михаил Ромм в «Тринадцати» следует заветам Кулешова и Эйзенштейна и создает экранное пространство, на котором любые идеологические разговоры кажутся ненужными. Оно само свидетельствует в пользу тех, кого режиссер обозначил, как «наших».

Море песка. Бездонное небо. Тринадцать всадников. Заброшенная гробница... На пятом году звукового кинематографа Ромм снимает так, будто техническое новшество может лишь повредить. На самом деле звуковая лента «Тринадцать» выглядит более немой, чем «Пышка», снятая в 1934 году без звука.

Наиболее сильно действующие эпизоды картины выглядят таковыми именно потому, что звука в них вовсе нет –

лишь закадровая музыка.

Упоминавшиеся уже два учебника по истории советского кино практически одинаковыми словами описывают сцену, в которой боец Мурадов, посланный за подкреплением, сваливается от жажды.

Вгиковская «Краткая история советского кино» (М., «Искусство» 1969): «Так, судьба посланного за подмогой кавалериста рассказана языком одних деталей: сначала следы коня на песке, затем следы спешившегося всадника, брошенные фляга, фуражка, подсумок, винтовка и, наконец, у гребня бархана – обессиленная фигура красноармейца».

Второй том «Истории советского кино» института истории искусств (М., «Искусство», 1973): «И уже многократно описанная, вошедшая во все книги сцена, когда путь гонца, спешащего за помощью, изнемогающего от жажды, мы видим как бы отраженно. Погибший конь, следы человека на песке, брошенная фляга, затем сабля, наконец, винтовка – с ней дольше всего не расставался боец – и, наконец, сам он, с трудом ползущий через бархан и бессильно скатывающийся вниз, не достигнув его вершины».

Классический интерес немного кинематографа к детали, пристрастие к изображению части вместо целого использовано в «Тринадцати» максимально. Это помогает создавать необходимое напряжение действия. В этом, отчасти, залог удивительного долголетия картины. И это – вне всякого сомнения, делает «Тринадцать» выдающимся вестерном.

Но – красное знамя! Не будем забывать о нем.

Принято считать, что основным недостатком великого советского кино двадцатых годов было невнимание к человеку. Масса, толпа, социальные движения интересовали молодых корифеев куда больше, чем переживания отдельной личности. «Единица, кому она нужна!» – экранизацией классической строчки Маяковского было, практически, все классическое кино двадцатых.

Тому приводится два объяснения. Идеологическое – массовые порывы первого, еще романтического, революционного десятилетия. И техническое – отсутствие звука не позволяло кинематографистам подойти к человеку слишком близко.

Во второй половине жизни, в полемическом задоре Ромм произнес фразу, за которую его впоследствии много критиковали: «В кино все равно, что снимать – актера или лампу». Poleмики в данном высказывании было, действительно, больше, чем истины, но картина «Тринадцать» является одним из немногих кинематографических подтверждений данного высказывания.

Иван Новосельцев, Елена Кузьмина, Алексей Чистяков, Иван Кузнецов, Петр Масоха – артисты замечательные. Но, право же, если бы на их месте были другие, ничего бы не изменилось. Более того, сейчас вполне возможно сделать компьютерный ремейк фильма, и замена людей неживыми фигурками тоже не повлияла бы на общий художественный

строй.

Людей в картине нет. Есть Командир. Его Боевая Подруга. Боец № 1. Боец № 2. Боец № 3... Старый Ученый.

У каждого из этих персонажей – лишь одна задача. Умереть, не подпустив врагов к источнику, в котором и воды-то нет. Но враг об этом не знает. Поэтому и необходимо умереть – от жажды или от пули. Подмога должна придти. Враг будет разбит. А человеческая жизнь... Да как можно говорить о таких контрреволюционных вещах!

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.