«ЦИФРОВАЯ ИСТОРИЯ»
ВОЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

КИНО И ИСТОРИЯ

100 САМЫХ ОБСУЖДАЕМЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ ФИЛЬМОВ

Михаил Сергеевич Трофименков

Кино и история. 100 самых обсуждаемых исторических фильмов

Серия «Цифровая история. Военная библиотека»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=48496050
Кино и история. 100 самых обсуждаемых исторических фильмов. / Трофименков, Михаил Сергеевич: Яуза-каталог; Москва; 2019
ISBN 978-5-6040922-0-0

Аннотация

Новая книга знаменитого историка кинематографа и кинокритика, кандидата искусствоведения, сотрудника издательского дома «Коммерсантъ», посвящена столь популярному у зрителей жанру как «историческое кино». Историки могут сколько угодно твердить, что история – не мелодрама, не нуар и не компьютерная забава, но режиссеров и сценаристов все равно так и тянет преподнести с киноэкрана горести Марии Стюарт или Екатерины Великой как мелодраму, покушение графа фон Штауффенберга на Гитлера или убийство

Кирова – как нуар, события Смутного времени в России или объединения Италии – как роман «плаща и шпаги», а Курскую битву – как игру «в танчики». Эта книга – обстоятельный и высокопрофессиональный разбор 100 самых ярких, интересных и спорных исторических картин мирового кинематографа: от «Джонни Д.», «Операция «Валькирия» и «Операция «Арго» до «Утомленные солнцем-2: Цитадель», «Матильда» и «28 панфиловцев».

Содержание

От автора 6
12 лет рабства (12 Years a slave) 9
13 часов: Тайные солдаты Бенгази (13 Hours: The Secret Soldiers of Benghazi) 16
1612 20
28 панфиловцев 24
4 дня в мае 27
Авиатор (The Aviator) 33
Адмиралъ 36
Ангелы революции 39
Конец ознакомительного фрагмента. 45

Михаил Трофименков
Кино и история. 100 самых обсуждаемых исторических фильмов

ЦИФРОВАЯ ИСТОРИЯ
ВОЕННАЯ БИБЛИОТЕКА

Коллаж на обложке – Волков Петр

От автора

На претензии к, мягко говоря, вольной транскрипции («Операция “Арго”», 2012) событий совсем недавнего – 1980 года – ирано-американского конфликта Бен Аффлек ответил: «Мы указали, что фильм снят на основе реальных событий, но никогда не говорили, что экранные события реальны». На первый взгляд, похоже на то, как огрызалась на журналистов незабвенная Джен Псаки. Но, на самом деле, Аффлек прав. По его поводу уместнее вспомнить и вывернуть наизнанку ленинскую формулу «формально правильно, а по сути издевательство»: слова Аффлека – формально издевательство, а по сути правильно. В словосочетаниях «историческое кино» или «кино, основанное на реальных событиях» смысловое ударение ложится на слово «кино». А никак не на слова «историческое» и «реальные».

Аффлеку тяжелее, чем Вольфгангу Петерсену или Андрею Кончаловскому. Ни древние греки, ни даже их потомки не завалят СМИ жалобами на то, что в «Трое» и «Одиссее» эти двое исказили причины, ход и последствия Троянской войны. Вот и вся разница.

На вопрос, чем это кино манит зрителей, ответить сложно. В желании одновременно увидеть, «как это было на самом деле», и убедиться в том, что «на самом деле все было совсем не так, как нам рассказывают», нет шизофрении. Лю-

дям хочется и получить подтверждение своим представлениям о той или иной эпохе, и откорректировать их в соответствии с новыми мифами, вытеснившими, благодаря СМИ, школьные представления. И – далеко не в последнюю, если не в первую, очередь – уложить историю в жанровые стереотипы. Прочитать горести Марии Стюарт, Роми Шнайдер или Екатерины Великой как мелодраму. Покушение графа фон Штауффенберга на Гитлера или убийство Кирова – как нуар. События Смутного времени или объединения Италии молодцами Гарибальди – как роман «плаща и шпаги». Курскую битву – как игру «в танчики».

Можно сколько угодно твердить, что история – не мелодрама, не нуар и не компьютерная забава. Если она и пишется в некоем жанре, то исключительно в жанре трагедии (ну, трагикомедии). Что правдоподобие – не синоним, если не антоним, правды. Законы жанра по определению сильнее.

Как историк, я готов лезть на стенку от бессилия исправить кривизну кинозеркала, в котором отражается история.

Как историк кино, я не могу не восхищаться совершенством этой кривизны.

Найти баланс между исторической и экранной реальностью – намерение, конечно, благое, но неисполнимое.

Важнее то, что экранное прошлое никогда и никакое не прошлое. Когда Файт Харлан снимал «Кольберг» (1945) об обороне города Кольберг, что в Померании, от наполеоновской армии, он снимал не о прошлом, а о настоящем.

Внушал немцам, что в истории бывали времена и похуже, чем весна 1945-го, и Фортуна еще может улыбнуться Рейху. Когда Сергей Эйзенштейн снимал «Александра Невского» (1938), он тоже снимал не о событиях 700-летней давности, а о завтрашней схватке с новыми псами-рыцарями. И – всегда и везде – любое кино об истории ведет речь о современности, свидетельствует о том мгновении, когда оно снимается, и которое, еще до выхода фильма на экран, уже становится историей.

* * *

В эту книгу вошли рецензии, написанные непосредственно после выхода фильмов в прокат для изданий ИД «Коммерсантъ». Рецензия на фильм «Поп» и интервью по поводу фильма «Матильда» – тоже по горячим следам – были опубликованы на сайте «Fontanka.ru».

12 лет рабства (12 Years a slave) США, 2013, Стив Маккуин

Экранизацию мемуаров Соломона Нортапа, свободного афроамериканца из Саратоги (штат Нью-Йорк), в 1841-м похищенного работорговцами и 12 лет маявшегося на хлопковых плантациях Луизианы, чествуют за гуманизм. Между тем фильм актуализировал старый философский спор о том, что и как вообще допустимо и возможно снимать, писать или петь на тему преступлений против человечности.

Маккуина никто за язык не тянул, он сам сравнил книгу Нортапа (1853) с «Дневником Анны Франк», а рабовладение – с нацизмом. Тень из будущего – предчувствие концлагерей – падала на «старый добрый Юг» и в «Джанго освобожденном» Тарантино: немец – напарник героя выбивал из рук златокудрой помещицы арфу. Бетховен в ее исполнении вызывал у него невыносимые видения пыток.

Философу Теодору Адорно приписывают приговор, вынесенный «поэзии», то есть творчеству как таковому: «После Освенцима писать стихи невозможно». Конечно же, Адорно не рубил сплеча. «Писать стихи после Освенцима – удел варваров», – примерно так он высказался. А потом откорректировал сам себя: «Неверно, неправильно, что после Освенцима поэзия уже и невозможна». Адорно волновало, можно ли

вообще жить «после Освенцима». Ну а если практика показала, что жить вполне себе получается, то почему бы и не писать стихи, не снимать фильмы? В том числе и про Освенцим реальный и Освенцим метафорический: сравнение лагерных порядков с порядками на плантациях безупречно. Другое дело, насколько состоятельны такие стихи и фильмы с эстетической точки зрения.

Когда Годар говорил, что фильм о концлагерях можно снимать только с точки зрения палача, он вовсе не стремился эпатировать публику. Экранизация свидетельств о преступлениях против человечности, что Анны Франк, что Нортапа, – затея безнадежная. В письменном виде это мощные документы: читатель видит всевозможные ужасы глазами рассказчика-свидетеля. Кино вынуждено выводить рассказчика на экран, а делать-то ему и нечего, кроме как выживать и запоминать виденное, чтобы написать книгу. Сколько бы ни нахваливали Чиветела Эджиофора за исполнение роли Нортапа, нет такого актерского амплуа – «свидетель».

Лучшую книгу об Освенциме написал сразу после войны поляк Тадеуш Боровский. Написал и покончил с собой в 28-летнем возрасте. Ее название дорогого стоит: «У нас в Аушвице». Типа бытовые зарисовки невозможной по определению, вывихнутой, но жизни. Единственное, что удалось Маккуину, – это повседневность плантаций, напрашивающаяся на заголовок «У нас в Луизиане».

В разговорах не только с женами, но и с рабами хозяе-

ва порой срываются на интонации, уместные в устах персонажей «Неоконченной пьесы для механического пианино». Вот жена (Сара Полсон) Эппса (Майкл Фассбендер), плантатора-садиста с библейскими и сексуальными тараканами в голове, обносит печенюшками расфуфыренных рабынь. Пэтси (Люпита Нионго), наложнице Эппса, печенья не достается. Та в слезы. Супруги в крик. Экие, однако, нервные натуры. Вот только закончится семейный кризис не почеховски: поркой Пэтси до полусмерти.

Это не первая экранизация «12 лет рабства»: в 1984-м «Одиссею Соломона Нортапа» снял для телевидения Гордон Паркс, великий фотограф и первый афроамериканец, поставивший фильм в Голливуде (чего пришлось ждать до 1969 года). Свидетельства же тех, кто был рожден в рабстве, кинематограф не интересуют, и это логично.

Аудитория уверена в собственной свободе и полагает состояние свободы естественным состоянием человека. Порабощение или любую другую гадость «тоталитарного» толка они воспринимают как случайность. В голливудских фильмах о резне в Бирме или в Индонезии герой – всегда инсайдер аудитории: турист или репортер, случайно оказавшийся в эпицентре безобразия. Нортап – точно такой же «свой», инсайдер современных зрителей на рабовладельческом Юге: благовоспитанный, играющий на скрипке, среднестатистический «средний класс». Обращение в раба с ним именно что случается. Выпил, потерял сознание, очнулся – канда-

лы и плети. Освобождение «случается» точно так же. Канадский плотник (Брэд Питт), изрекающий аболиционистские истины в самом сердце Юга, передал его письмо в Саратогу. И в одно прекрасное утро на плантацию явился шериф, вернувший Нортапу свободу.

Непонятным – не только для зрителей, но, возможно, и для самого Нортапа – остался существенный момент. Врали ли похитители жертве, уверяя его в том, что никакой он не вольный скрипач, а беглый раб? Или они его действительно перепутали с беглецом, за которым охотились? Похоже, что перепутали. Так что порабощение не только случайность, но и недоразумение.

В свободном прошлом Нортапа белые джентльмены раскланивались с ним на улицах, со своими будущими похитителями, выдающими себя за цирковых антрепренеров, он ужинал в ресторане. С точки зрения расовых отношений штат Нью-Йорк образца 1841 года кажется неотличимым от современных Штатов. Сегрегации на Севере еще нет, она, парадоксально и закономерно, воцарится на целое столетие одновременно с принятием в 1865-м 13-й поправки к Конституции, запрещающей рабство.

Интригам вокруг этой поправки посвящен третий за два года значительный фильм «на тему» – «Линкольн» Спилберга. В России просвещенные умы уже неоднократно высказались в том смысле, что, ну конечно, в США же негритянская тема в моде. Между тем трудно найти в американском кино

менее модную тему, чем рабовладение.

Да, в 1903–1918 годах вышли восемь экранизаций «Хижины дяди Тома» (и еще по одной в Бразилии и Италии), разыгранных белыми людьми, выкрашенными ваксой. Но до сих пор главным фильмом о рабовладении остается «Рождение нации» (1915) гения, джентльмена, расиста Дэвида Уорка Гриффита, не просто гимн Ку-клукс-клану, а мощная агитка, давшая импульс кровавому возвращению на политическую авансцену линчевателей в белых наволочках на головах. Фильмы «на тему», снятые с тех пор, можно пересчитать по пальцам рук.

Экранизировать новеллу Проспера Мериме о бунте на рабовладельческом корабле, пусть даже идущем не в США, а на Кубу, Джону Берри помогло только несчастье: занесенный в «черные списки» молодой и блестящий режиссер-коммунист эмигрировал во Францию, где и снял «Таманго». В США фильм запретили из-за крамольной – даже в 1958-м – любовной сцены между белым и негритянкой. Но даже когда стало не только можно, но вроде бы и нужно, прорыва не произошло.

Каким чудом Голливуд ухитрился до сих пор не снять фильма о Джоне Брауне, наделенном темпераментом ветхозаветного пророка, готовом рубить работорговцев топорами, том самом, чье тело, как пели бойцы Севера, «лежит в земле сырой, но душа ведет нас в бой». Единственный фильм о нем снят в 1955-м. А казалось бы, какой сюжет, какие страсти,

какой экшен!

Столь же дивно возвращение к мемуарам Нортапа в то время, как его жизнь после вызволения – готовый триллер. Проиграв процессы, возбужденные против похитителей, он разъезжал по стране с лекциями, пока не исчез бесследно: ходили слухи о повторном похищении или убийстве. А потом появились свидетельства, что, да, он как сквозь землю провалился: работал на «подпольной железной дороге», как называли маршруты, по которым аболиционисты выводили рабов с Юга. И про эту «дорогу» ничего не снято.

Ладно, чего там ворчать, если до сих пор нет байо-пика о Мартине Лютере Кинге.

Так что Спилберг, Тарантино и Маккуин фактически открыли разговор о постыдном прошлом. И можно было бы предсказать, что разговор продолжится: если фильмы на некую тему срывают кассу, набегает толпа конъюнктурщиков, которые садятся на хвост тому же Спилбергу и выдают залп тематических поделок.

Но вот только есть одна закавыка по имени Тарантино. Приняв участие в открытии темы, он тут же ее своим «Джанго» и закрыл. Смотришь «12 лет» и все время ждешь: вот сейчас Соломон как развернется, как врежет надсмотрщику, как вломит из двух стволов, как подожжет хозяйский особняк, а походя еще как трахнет мымру хозяйку. И, поскольку этого не происходит, фильм вызывает разочарование почти травматического свойства. После того как Тарантино снял

гениальный гротеск о герое, экранные страдальцы обречены вызывать брезгливое раздражение.

В этом тема рабовладения опять-таки дублирует тему Освенцима, с которой Тарантино в «Бесславных ублюдках» проделал ту же операцию. Снял фильм, грубо говоря, о холокосте, в котором впервые евреи не шагали безропотно в гетто и газовые камеры, а сами скальпировали и сжигали нацистов.

После Тарантино, как «после Освенцима», «невозможно писать стихи», то есть снимать гуманистическое кино о страданиях что дяди Тома, что дяди Соломона.

13 часов: Тайные солдаты Бенгази (13 Hours: The Secret Soldiers of Benghazi) США, 2016, Майкл Бей

Хотя речь идет о нападении на консульство США в Бенгази и гибели посла Стивенса (11 сентября 2012 г.) трудно избавиться от ощущения, что смотришь пятый эпизод саги о трансформерах, на которой Бей набил руку. А еще «13 часов» вызывают искушение предположить, что ненавистники-однопартийцы Хиллари Клинтон «подмазали» Бея. И режиссер честно отработал взятку, подкрепив движущимися картинками обвинения миссис, занимавшей во время бенгазийской трагикомедии пост госсекретаря, в вопиющей, если не преступной некомпетентности, стоившей жизни двум дипломатам и двум сотрудникам ихней ФСО. Но подкупать Бея – выбрасывать деньги на ветер. Он из тех режиссеров, которые категорически неспособны творчески подойти что к реальности, что к ирреальности. В его исполнении вселенская борьба автоботов и десептиконов (с участием третьей силы в лице «древних мощных трансформеров») напоминает пьяную драку утюгов с мясорубками. Предел его поэтического воображения – эпизод из «Перл-Харбора» (2001), где пара-

лизованный Рузвельт встает из инвалидной коляски, чтобы поклясться страшно отомстить японским агрессорам.

У отсутствия воображения есть положительная сторона. Героизировать реальность Бей неспособен в той же мере, что и исказить ее. А героизировать ливийский бред он пытается. В прологе два наемника, прибывшие на усиление охраны секретной базы ЦРУ в Бенгази (о существовании которой знает вся «арабская улица»), при помощи пары добрых слов и пары добрых стволов убеждают банду головорезов не связываться с янки. А в финале, когда вымазанные в крови герои покидают Бенгази, им застенчиво машут вслед рукой уличные мальчишки: дескать, заходите еще, нам очень понравилось.

Приходится предположить, что основные события – оборону и эвакуацию консульства – Бей тоже приукрасил. Тогда страшно даже представить, как они выглядели в неприкрашенном виде. Страшно, даже если забыть, что годом раньше США с неизвестной науке целью снесли с лица земли процветающую и не самую тираническую страну в мире. Вот и «тайным солдатам» страшно: изучая ливийскую реальность через инфракрасные прицелы, один из них восклицает: «Глазам своим не верю! Словно на другой планете оказался!» Ага, а на протяжении многочасового боя ему, стало быть, казалось, что он удит рыбу в родной Огайо.

Стивенс, прилетевший в Бенгази ради неотложного открытия культурного центра, выведен жизнерадостным идио-

том, вещающим, что Америке предстоит «завоевать сердца» ливийцев, а ливийцам – построить демократическое общество. Мужика, конечно, жалко. Но не потому, что его убили, а как раз потому, что никто его не убивал. Охрана както ухитрилась потерять его в горящем посольстве, из-за чего потом немного переживала: ну да, дымно было очень, как тут за послом уследишь. От дыма посол и задохнулся.

Когда в стране, охваченной войной всех против всех, нежданно-негаданно (в годовщину, на минуточку, атаки на ВТЦ) приключилось нападение на консульство, «тайные солдаты» – не то что без бронежилетов, но даже без штанов – пользовались конституционным правом на отдых. Кто-то радовался по скайпу, что его жена беременна седьмым ребенком, кто-то обсуждал видеоролик с кроличьим трах-тарарахом. Когда же они привели себя в уставной вид, выяснилось, что мчаться на выручку консульства, расположенного, условно говоря, за углом, категорически нельзя, поскольку официально военного присутствия США в Ливии нет. Пока судили-рядили, посла и не стало.

Фильм – мощное противоядие от страха перед усеявшими мир американскими военными базами. Их количество, судя по «Тайным солдатам», перешло в отрицательное качество: военные и дипломаты никак не могут решить, откуда удобнее перебросить в Ливию подкрепление: с Сицилии или из Германии, а может, из Японии. Когда же, наконец, перебрасывают, «киборги» застревают в аэропорту: города они не

знают, переводчик им по штатному расписанию не положен, а навигатор барахлит.

Зачем вообще Бей взялся за кино об этой даже не позорной, а сюрреалистически идиотской истории? Исключительно из соображений высокого искусства. Бею ужасно хочется стать новым Ридли Скоттом. Скотт ведь тоже снял один из своих лучших фильмов «Падение “Черного ястреба”» о еще более мужественном провале американского спецназа в Сомали. В Бенгази хотя бы не таскали по улицам привязанный к джипу труп посла, как таскали по Могадишо трупы десантников.

Но Скотт – прирожденный, великий баталист. Ему плевать, победили «наши» или проиграли, был ли вообще хоть какой-то смысл в их гибели или нет. Скотт, как берсерк, с диким криком «А-а-а-а-а!» бросается в эпицентр резни и заражает зрителей собственным опьянением. Уличные бои в Могадишо у него напоминали побоища астронавтов с ордами «чужих», размножающихся делением. Бей может лишь воспроизводить перипетии судьбоносного сражения за прихожую посольства. И от этого возникает мучительное чувство, что фильм длится не несчастные два с лишним часа, а все тринадцать.

1612
Россия, 2007, Владимир Хотиненко

Выпущенный ко Дню народного единства фильм теоретически должен был выполнить ответственный госзаказ: объяснить гражданам России, что, в конце концов, они празднуют 4 ноября. Но режиссер так увлекся процессом съемок, что про заказ просто забыл и вспомнил о новом национальном празднике, когда пришло время писать финальные титры. И сообщил скороговоркой, что 4 ноября 1612-го польский гарнизон покинул Москву, после чего Россией начали править Романовы. Лучше бы этих титров не было: получается, страна празднует воцарение династии, правление которой известно чем кончилось. Но поскольку титры имеют к фильму такое же отношение, как странная дата к вехам русской истории, они воспринимаются как суетливая отписка.

Единственный носитель державной идеологии – князь Пожарский (Михаил Пореченков), подложивший подлянку жителям городка, за который разыграется впечатляющая битва: конфисковав пушки, он оставил горожан беззащитными. Кузьма Минин, очевидно, вышел покурить: знаменитый дуэт авторы уполовинили. Носитель православной идеи – столпник (Валерий Золотухин), говорящий с посланником Ватикана языком заправского политтехнолога: дескать, отрасти

бороду, крест помассивнее на шею повесь, тогда тебя люди русские, глядишь, и послушают. Хотя режиссер уверяет, что единорог – исконно русский сакральный зверь, частые явления чудовища, сбежавшего из «Bladerunner», придают православию латинский уклон. А явления мертвого испанца-наемника, обучающего беглого холопа Андрейку (Петр Кислов) фехтованию, да еще чертящего на земле магический круг, – сатанинский оттенок.

С носителями «народности» еще хуже. Из массовки выделяются лишь братки атамана Осины (Александр Балуев), случайно участвующие в обороне городка. Но эти мастера метать заточенные подковы и стрелять в спину – такие упыри болотные, что, право слово, предпочтешь им обаятельных стервецов-наемников.

Хотиненко доверили фильм, очевидно, потому, что «Мусульманином» и «72 метрами» он доказал очевидно искреннее умение брать православную и державную ноты, но это были камерные фильмы. Когда же в его распоряжении оказались эпические средства, он «включил мальчишку»: азартно поиграл в кино, которое, наверное, любил в детстве.

Андрейка – классический герой «плаща и шпаги». Самозванец, выдающий себя за испанца и едва не становящийся в финале царем. Рыцарь, одержимый любовью к прекрасной даме – Ксении Годуновой (Виолетта Давыдовская), живущей с польским гетманом (Михал Жебровский), убийцей ее матери и брата, и очень от того мучающейся. Ему абсолютно

наплевать, за кого воевать: вся его траектория определяется любовной манией. Хотиненко гораздо интереснее ставить сабельные поединки, чем печалиться за землю русскую. И будь его воля, он наверняка бы сделал сцену битвы раза в два длиннее. Пересказать ее можно только так, как мальчишки 1970-х пересказывали какой-нибудь импортный фильм: а он его – р-раз, а тот его – саблей по горлу, а тут ядро как жахнет, и они все со стен попадали, а она как закричит: «Андрейка, сзади!»

Проблема в том, что Хотиненко решил попробовать себя разом во всех любимых жанрах. Когда цитата из «Ивана Грозного» стыкуется с цитатой из «Терминатора», это не страшно. Но снять одновременно «Пана Володыевского» и «Пятницу, 13» – задача непосильная. Между тем по степени нарастающей тошнотворности спецэффекты зашкаливают. Режиссеру мало снести всаднику череп, надо показать месиво из мяса и костей или человека, бесконечно долго стоящего с саблей, прошившей его ото рта до затылка. Может быть, он хотел показать, как ужасна война. Но в картонном мире «плаща и шпаги» это неуместно. А в патриотическом блокбастере – идеологическая диверсия.

Но всерьез придираться к «1612» так же нелепо, как к «Тайнам бургундского двора» с Жаном Маре или седьмому эпизоду «Пятницы, 13». Но патриотическую гордость фильм все же пробуждает: за отечественных костюмеров и гримеров, способных убедительно склепать оторванную голову,

болтающуюся на лоскуте кожи.

28 панфиловцев Россия, 2016, Андрей Шальопа, Ким Дружинин

Вопреки мифу об «оргии военно-патриотической пропаганды», блокбастеров «на тему» в России снимают очень мало. За пять лет – четыре штуки: «Сталинград» (2013), «Битва за Севастополь» (2015), «А зори здесь тихие…» (2015), «28 панфиловцев» (2016). Шуму же вокруг них непропорционально много.

Едва становится известно о съемках масштабного кино о Великой Отечественной, разыгрывается одна и та же презабавнейшая пьеса. «Либеральная общественность» объявляет грядущий фильм «пропагандистским имперским мифом». Авторы и представители государства-продюсера отвечают с тем же градусом кликушества. Когда же фильм выходит, оказывается, что спор возник на пустом месте. Фильмы не то чтобы всем нравятся, но ни у кого не вызывают принципиальных претензий. Хвалить их можно лишь за то, чего в них нет. Нет заградотрядов, с неизвестной науке целью стреляющих в спину наступающим штрафникам? Уже хорошо.

Блокбастеры к пропаганде отношения не имеют уже потому, что авторы лелеют странные надежды на мировой успех. Вот и возникают в «Сталинграде» абсурдная линия россий-

ских спасателей в Японии и страдающий немецкий офицер, гораздо более живой, чем защитники условного «дома Павлова». А в фильме о снайпере Людмиле Павличенко прежде ее самой на экране появляется Элеонора Рузвельт.

В случае с панфиловцами прелюдия носила особенно гротескный характер. Сначала возникла свара о фактической подоплеке «легенды о 28». Дискуссия ни о чем: «ложь» легенды в том, что героев было не 28, а гораздо больше, и не все они погибли. Советская пропаганда как раз преуменьшала подвиг, что за истерическими воплями обеих сторон выпало из поля зрения. Фильм вышел – и спор заглох: опять ни богу свечка, ни дьяволу кочерга. Не пьет СМЕРШ солдатскую кровь – ну и хорошо. Не кричат «За Родину, за Сталина!» – ну и славно.

Вопрос о «правде войны» в кино – не идеологический, а философский, парадоксальный дублер вопроса о «правде любви». Объявить ли заведомой ложью все фильмы о любви, не транслирующие детали полового акта? Простой синоним «правды любви» – порнография. Если в кино о войне нет физиологического ужаса, означает ли это лживое кино?

Годар ответил на этот вопрос утвердительно, объявив все фильмы о войне аморальными: война не поддается эстетизации, а кино ее эстетизирует. Но у кого хватит духа обвинить фронтовиков Алова, Богомолова, Микаэляна (кстати, утверждавшего, что война поразительно красива), Озерова, Симонова, Тодоровского, Чухрая в том, что они лгали о войне?

Отдельно взятый фильм вообще не может транслировать «правду войны»: у войны много правд. Была «правда Генштаба», гениально выказанная в «Великом переломе» (1945) – фильме о Сталинградской битве, снятом без батальных сцен. «Лейтенантская правда» «Верности» (1965) или «Чистых прудов» (1965).

«Мужицкая правда» «Родника» (1981), экранизации «Усвятских шлемоносцев» Сергея Носова. «Правда танкистов», «правда летчиков», «партизанская правда», «правда оккупации». Правда советского кино складывалась из совокупности частных правд. А художественную достоверность гарантировало то, что задачей авторов было снять фильм, а не «сказать всю правду».

Беда русского кино в том, что авторы даже не пытаются понять, чьими глазами смотрят на войну, чью правду транслируют. Коллективный герой – это прекрасно, если ты Эйзенштейн. Наши же современники пытаются сконструировать коллективное тело панфиловцев из умозрительных социологических схем. Условно говоря, вот одессит, а вот крестьянин, вот ленинградец, а вот кадровый военный. Но в результате смотрят на войну всего лишь глазами оператора.

4 дня в мае
Россия, Германия, 2011, Ахим фон Боррис

За два дня до телепремьеры, запланированной в вечерний прайм-тайм 7 мая 2012 года, из сетки НТВ исчез фильм «4 дня в мае». Причина – протесты «ветеранских организаций и отдельных зрителей – участников Великой Отечественной войны». Как сообщил сайт НТВ, «фильм действительно затрагивает темы, вокруг которых ведутся споры и отсутствуют однозначные оценки. Так как в намерения НТВ не входит каким бы то ни было образом омрачать праздник поколению победителей, генеральный директор телекомпании счел необходимым внести в сетку изменения».

Реакция сетевой общественности была предсказуема до зевоты. Одни возмутились «цензурным произволом», обвинив НТВ в тайном сталинизме и желании скрыть от народа «жестокую правду». Другие порадовались, что здоровые патриотические силы предотвратили очередную попытку «клеветников» облить грязью память о Победе.

По версии защитников фильма, руководители НТВ мистическим образом сочетают чекистскую бдительность и наивность на грани слепоты. Канал покупал не кота в мешке, а фильм, нападки на который можно было предсказать до-

словно. Конечно же, в эфир он выйдет, причем скорее рано, чем поздно, чтобы не успела выветриться память о скандале, которая привлечет к экранам гораздо больше зрителей, чем в праздничные дни. Разве же это цензура? Это ж простой пиар.

Те, кто радуются разгрому «клеветников», имея в виду «либералов», не замечают, что «4 дня» – чистый официоз. Дело даже не в том, что автор идеи, продюсер и исполнитель главной роли Алексей Гуськов – доверенное лицо Владимира Путина. В конце концов, актеры – люди порывистые. Но в основе фильма – новелла бывшего руководителя пресс-службы «Единой России» Дмитрия Фоста «Русская былина», опубликованная с разночтениями в журналах «Родина» и «Вокруг света» еще в 2005–2006 годах. «Сценарный план» фильма, сначала именовавшегося «Фуэте», был выложен на сайте Владимира Соловьева. Член генсовета «Единой России» Владимир Мединский придал академическую солидность бреду, который Фост подает как реальный эпизод войны, включив его в свою книгу «Война».

Итак, в последние дни войны разведрота в составе восьми человек и под командованием геройского интеллигента капитана Горыныча (Гуськов), потерявшего на войне жену, сына и дочь и дважды побывавшего в штрафбате, занимает особняк на острове Рюген. Особняк – приют для девочек-сирот под управлением прибалтийской баронессы родом из Петербурга. Между солдатами и немками складываются

душевные отношения, а к племяннику баронессы, рыжему пацану Петеру (Павел Венцель), у Горыныча возникает отцовское чувство.

Вокруг особняка бродит сотня фрицев, вежливо отказывающихся сдаться русским на том основании, что уже пообещали сдаться англичанам. В ожидании катера, который переправит их в Данию, они и рады бы штурмовать особняк, но Горыныч выставляет у своей единственной пушки, к которой есть всего один снаряд, живой щит из сироток.

Впрочем, немцы – это еще не беда. Беда настигает героев в лице пьяного майора (Мераб Нинидзе), комбата-танкиста, требующего 8 мая у Горыныча поделиться девушкой, прислуживающей в приюте и уже успевшей влюбиться в советского разведчика-пианиста. Вместо девушки майор получает в морду и, очевидно, сойдя с ума, бросает на штурм приюта своих орлов, но на стороне разведчиков в бой вступают немцы. Хеппи-энд: на берегу догорают «тридцатьчетверки», а немцы, баронесса, сиротки и уцелевшие разведчики, за вычетом оставшегося на острове капитана, уплывают в Данию.

Боевое братство вермахта и Красной армии – сюжет, достойный Тарантино? Что вы: по сравнению с «Русской былиной» и «Фуэте» сценарий – образец вменяемого реализма. В печатных версиях сиротки были еще и слепыми жертвами союзнических бомбардировок. На счету разведчиков числились «угнанные» немецкие танки: очевидно, с целью последующей перепродажи. Ефрейтор Коляда, вспомнив, что за-

нимался до войны балетом, учил одну из сироток крутить фуэте. Немцев набилось на острове аж 20 тыс. штыков. А в финале все герои благодаря случайно проплывавшему мимо «Капитану Торвальдсену» эвакуировались не в какую-то там Данию, а прямиком в Лиссабон.

Еще смешнее то, что Фост отважно уверял: так оно и было на Рюгене 8 мая 1945-го. Ссылаясь при этом на разнообразные источники. На рассказ, услышанный в детстве от маршала Москаленко. На мемуары генерала армии Федюнинского, отрывок из которых, включенный в «Былину», господин Фост, однако, переписал чуть ли не наполовину. Наконец, на «политдонесение политотдела 2-й Ударной армии», не имеющее никаких архивных реквизитов, выдающее полное незнание авторами военной терминологии и реалий, да еще и составленное накануне описанных в нем событий. В том, что господин Фост – неталантливый фальсификатор, сошлись историки – «либерал» Борис Соколов и «патриот» Алексей Исаев. Так что о каких «спорных» темах идет речь в пресс-релизе, догадаться сложно. Все совершенно бесспорно.

Другое дело, что «4 дня» – не курьез, а далеко не первое произведение в жанре, который Виктор Топоров определил как «Друзья сожгли чужую хату». «Последний поезд» (Алексей Герман-мл., 2003), «Время собирать камни» (Алексей Карелин, 2005), «Полумгла» (Артем Антонов, 2005), отчасти – и «Утомленные солнцем 2» (2010, 2011). В этих филь-

мах солдаты вермахта представали, как правило, в страдательной роли. Честные советские офицеры, часто репрессированные, воевали в основном с людоедами из Смерша и своими же пьяными генералами. Объясняется такая картина войны не столько «предательством» режиссеров, сколько прагматическими резонами.

Германия – важнейший партнер России. Официальный дискурс включает тезис о примирении былых врагов. Вот режиссеры это примирение и иллюстрируют в меру своих сил. Забывая сущий пустяк: речь идет о послевоенном примирении, а не о забвении самой войны. Тем более что мотив примирения, гуманного отношения к побежденным был важен и для советского кино. Хотя бы потому, если уж говорить о прагматике, что ГДР была союзником СССР. Достаточно вспомнить «Мир входящему», «На пути в Берлин», «Александра Маленького», где русские тоже спасали немецких сирот, но от нападения вервольфа. И тут мы сталкиваемся с трагическим парадоксом «4 дней».

Боррис – хороший режиссер, автор терпкой трагедии из времен Веймарской республики «К чему помыслы о любви?» (2004). На три четверти «4 дня» – почти что хорошее советское кино о том, что война окончена, и очень не хочется умирать, а возможно, придется; и пора вспомнить, что все мы люди; и те, кто сумел раздавить вермахт, с женщинами и детьми не воюют. Одновременно это «Иваново детство» навыворот: войной ожесточен не русский Иван, а немецкий

Петер. Беда в том, что такое военное кино в России разучились снимать бесповоротно, а Боррис, живой укор нашим режиссерам, помнит, как это делать.

Все портит финал. Хотя, с другой стороны, если бы не откровенный бред происходящего, приглашение порадоваться зрелищу горящих Т-34 было бы совсем отвратительно.

Пикантность же снятию с эфира «4 дней» придает то, что 8 мая, но по «Первому каналу» показали фильм «Поп» во славу священников Псковской миссии, направленных Берлином на временно оккупированную советскую территорию с пропагандистскими и надзорными функциями. Против него гипотетические ветераны, очевидно, не протестовали.

Авиатор (The Aviator)
США, 2005, Мартин Скорсезе

Главный миф американской культуры: любая великая победа – не что иное, как поражение, но любое поражение – блистательный триумф. Почти по Пастернаку: «Но пораженья от победы ты сам не должен отличать». Коппола возвел киномонумент автомобильному конструктору Такеру, в реальности умершему в нищете. Тим Бартон воспел «худшего режиссера всех времен и народов» Эда Вуда, оставив за кадром его жалкую гибель. Форман – прикованного пулей фашиствующего снайпера к инвалидной коляске порномагната Ларри Флинта. Скорсезе осмелился реконструировать во всем ее величии и неприглядности жизнь нефтяного барона, одного из богатейших людей Америки, смелого летчика, продюсера, режиссера Говарда Хьюза (1905–1976).

Можно иронизировать, что для Скорсезе поставить фильм, львиная доля которого – сцены смелых полетов и жутких аварий опьяненного авиацией Хьюза, – своего рода психотерапия: Скорсезе очень боится самолетов. Но «Авиатор» – еще одна глава великой «американской трагедии», сага о человеке, которому было дано все, который мог почти все: побить мировой рекорд скорости, снять самый дорогой для конца 1920-х фильм, соблазнить самых неприступных

звезд Голливуда.

Но везунчик, золотой мальчик, романтик оказался беззащитен перед безумием. Параноидальная страсть к чистоте, мания преследования и страх перед «коммунистическим заговором» превратили красавчика к концу жизни в затворника, который много лет не стриг ни волос, ни ногтей, не мылся, бесконечно пересматривал антисоветский триллер Джона Старджеса «Полярная станция “Зебра"» (1968). Скорсезе то ли из целомудрия, то ли из конформизма не стал истязать зрителей картинами распада личности. Безумие, сыгранное Леонардо Ди Каприо, старательным учеником адаптированной к американской почве системы Станиславского, опрятно и аккуратно.

В последнее время Голливуд провозглашает безумие едва ли не высшей ценностью, непременным и необременительным спутником величия. Зрители уже любовались шпионскими кошмарами математика – нобелевского лауреата, смеялись над не менее параноидальными фантазиями известного журналиста, поверившего в то, что он киллер на службе ЦРУ. Теперь к этой коллекции наваждений добавятся кадры с Хьюзом, тратящим часы на то, чтобы решиться, какой рукой он возьмет бутылку с молоком, а какой рукой откроет ее. Кажется, Голливуд тошнит от чрезмерной рациональности американского мифа, потому-то он столь жадно набросился на истории всевозможных маньяков.

Для Скорсезе тема безумия, как и мотив величия и паде-

ния человека, вообразившего себя хозяином мира, не нов. Его кино со времен гениального «Таксиста» – название вряд ли случайно перекликается с «Авиатором» – населено мегаломанами, чаще всего криминального свойства. Однако «Авиатору» не хватает маленькой, но существенной детали, без которой он не становится шедевром: физического ощущения липкого безумия, затягивающего Хьюза. Эпизоды нанизываются неспешно и спокойно. Вечеринки джазовой эпохи. Съемки фильма о летчиках Первой мировой «Ангелы ада» (1930), превратившиеся в колоссальный перформанс. Изысканное соблазнение Кэтрин Хепберн (Кейт Бланшетт), первые приступы сумасшествия, утомительная судебная тяжба с государственной авиакомпанией. Все это по отдельности впечатляет, но в трагикомический образ простого американского миллионера не складывается.

Адмиралъ
Россия, 2008, Андрей Кравчук

Адмирал Колчак (Константин Хабенский) – если не самый харизматичный, то самый «киногеничный» – в драматургическом смысле – из белых лидеров: герой полярных экспедиций, беспомощный на полях сухопутных сражений мастер эффектного жеста, протофашистский диктатор Сибири и никакой политик, расстрелянный в Иркутске в феврале 1920-го. Анна Тимирева (Елизавета Боярская) – красавица, автор романа в обращенных к Колчаку письмах и, по мнению раздраженных соратников адмирала, «сибирская мадам Помпадур», пошедшая за любовником в тюрьму и расплатившаяся за любовь 37 годами тюрем и ссылок. К их истории ничего ни убавить, ни прибавить: реальность фантастичнее любого вымысла. Между тем авторы только тем и занимаются, что убавляют и прибавляют.

Прибавляют в том, что касается истории, и самое страшное даже не то, что красивости ради трагедия превращена в лубок. Бойня офицеров в Гельсингфорсе и разоружение черноморских офицеров происходят на экране одновременно, хотя между ними прошли три месяца 1917 года, в течение которых Колчак был пылким сторонником революции. В США его командировали не для подготовки мифическо-

го десанта в Константинополь, а для обмена опытом минной войны. Тимирева, хотя платье с красным крестом очень идет Боярской, служила не сестрой милосердия, а переводчицей в канцелярии Колчака. Каппелевцы ходили в атаку с пением, боже упаси, не «Боже, царя храни», а «Шарабана»: «Я гимназистка седьмого класса, / Пью самогонку заместо квасу, / Ах, шарабан мой, американка, / А я девчонка, я шарлатанка».

Ладно, детали. Но в фильме нет истории как неумолимой в своей логике стихии. С чего вдруг богобоязненные морячки превратились в зверей? Как Колчак стал «Верховным правителем России», если из фильма вычеркнут кровавый военный переворот в Омске: не против красных, а против союзников – правых эсеров? Чем он так достал беспартийных мужичков, что партизанские орды смели его режим, как бы авторы ни винили в том коварных французов и чехов. Судя по фильму, русская армия большую часть времени проводила в молебнах, которых слишком много даже для нашей клерикальной эпохи. Вот и прорубь, в которую скидывают тело Колчака, вырублена в форме креста: находка в духе Ильи Глазунова.

Хорошо, пусть авторы считают Колчака святым. Но не до такой же степени, чтобы ханжески свести к минимуму главную, любовную линию. В фильме Тимирева целый год не решается приблизиться к Колчаку, чтобы не мешать его миссии, и только в декабре 1919-го случайно попадется ему на

глаза, да и то дальше целования ручек их отношения не заходят. На самом же деле, они жили вместе с мая 1918-го, когда после годичной разлуки встретились в Харбине. Глядя на актеров, выражение лиц которых не меняется на протяжении двух часов, невозможно поверить, что между этой барышней и занудой в белоснежном кителе, повторяющим, как заводной автомат, одни и те же бытовые жесты, существуют какие-то чувства. Чувства названы и не сыграны.

Столь же механистична композиция. Сцены из красивой жизни, «которую мы потеряли», монотонно чередуются с милитаристским трэшем. Оторванные руки, пронзенные штыками груди, отпиленные без наркоза обмороженные ноги генерала Каппеля (Сергей Безруков) – какой-то, право слово, нездоровый вуайеризм.

Ангелы революции
Россия, 2014, Алексей Федорченко

Лучший русский фильм со времен фильмов Балабанова, лучший наш и один из лучших в мире фильмов о революции. Констатировать эту радость просто. Объяснить, как придуманы «Ангелы», в чем их идея, тоже можно. Гораздо сложнее объяснить, как идея воплотилась в экранные галлюцинации. В летающих – под лозунгом «Мы не собаки» – собак, пыхтящих от ответственности момента. В застенчивого и толстого секретаря окружкома, нацепившего посреди сибирской зимы таитянскую юбочку: ведь революция-то всемирная. В туземца-охотника, узнающего в супрематическом треугольнике свою жену. В пятиконечный гроб, «насельник» которого – почти что витрувианский человек с рисунка Леонардо.

Такое не придумать, такое – только увидеть: это высший комплимент, который может заслужить режиссер.

У Федорченко – благодаря его дебюту «Первые на Луне» (2004) – репутация патентованного мистификатора. Венецианское жюри подыграло ему, «поверив», что Советы – эти сумасшедшие русские вечно все засекречивают – в 1938-м запустили на Луну пилотируемую ракету, и присудило «Первым» приз за лучший документальный фильм. Потом

Федорченко обрел «близнеца» – писателя Дениса Осокина. В «Овсянках» (2010) они подробно расписали сложносочиненные целомудренно-скабрезные похоронные обряды древнего народа меря, затерявшегося в костромских степях, не поверить в которые было невозможно.

Искусство мистификации живет по железному закону: чем безумнее вымысел, тем убедительнее должны быть детали. Врать следует с сугубо серьезным выражением лица.

«Ангелы» – антипод «Первых на Луне» и «Овсянок». Здесь, чем безумнее детали – а поверить в происходящее нормальному человеку решительно невозможно, – тем достовернее история. Все так и было, как в кино, в приобской тундре, где зимой 1933–1934 годов шаманы подпалили Казымское восстание. По большому счету и не восстание даже: терпеливое, упрямое, но мирное противостояние, лопнувшее кровавой стычкой. Да не очень-то и кровавой: мятежники убили восемь человек, а потеряли троих. Мятеж сравнительно милосердно подавили: из 88 арестованных расстреляли 11 человек, а 37 так вообще отпустили.

О полете на Луну Федорченко рассказал языком кинохроники, стилизованной так ювелирно, что по сравнению с ней подлинные съемки 1930-х казались грубой подделкой. О реальном мятеже, напротив, говорит на каком угодно языке – кукольного театра, детского дачного спектакля, «Синей блузы», будетлянской оперы, шаманского Магритта, вогульского Мельеса, клюквенного сока, замогильного сна расстре-

лянного коммунара, мексиканского праздника мертвых, дыма, снега и пороха – но ни в коем случае не на языке жизнеподобия. И оттого-то, что все такое «ненастоящее», так жалко, так – взаправду-взаправду – жалко ангелов революции, удавленных по злому умыслу мятежного Князя. Не Князя ли мира сего?

Великое кино о революции – оно ведь обычно о чем. Или о человеческой лаве, о коллективном теле, убиваемом, но не умирающем («Потемкин»), Или о том, как энтузиазм переходит в остервенение, страсть построить будущее «здесь и сейчас» в хмурой крестьянской стране приводит к тупой бойне («В огне брода нет»). Но фильма о революции, начинающегося со слов «Енотики! Енотики!», быть не может никак. Нежность кажется неуместной в разговоре о революции. Однако же вот фильм, сделанный с нежностью к революции, а вот «енотики», «нежные и снежные». Но как-то хмуро отвечающие ангелу-постановщику детского спектакля-сказки, куда подевались хомячки и овечки. Нет их: кто маму хоронит, кого под коврик затолкали. Пошла сказка наперекосяк: не к добру это.

Могли бы, уцелей ангелы, а не взвейся к небу в ошеломительном финале, подхваченные дымом-экраном, через какие-то четыре года полететь на Луну: учредили же они посреди тундры Наркомат неба. И ракету бы строить не пришлось: ангелы так долетят. И даже мери ни одного не нашлось в Остяко-Вогульском национальном округе, чтобы

проводить как положено Полину (Дарья Екамасова), Петра (Павел Басов), Смирнова (Алексей Солончев), Николая (Константин Балакирев) и Захара (Георгий Иобадзе). Иван (Олег Ягодин), правда, выжил, чтобы отомстить, но разве это жизнь: кажется, даже снег стал другого белого цвета.

Хотя первое, что услышала Полина, едва ступив на порог окружкома, – как раз снаряжающего культ-просветпоход на реку Казым: «Вы живы?» Будничный вопрос – будничный ответ. Нет, дескать, умерла, а теперь пришла за вами. Узнав мельком, что бронепоезд гражданской войны назвали в ее честь «Полина-революция», понимаешь, что Полина не шутила. Революция мертва – к 1930-м она перекроила себя в свою противоположность, в «государственное строительство» – и пришла забрать своих ангелов на край света и дальше.

Каждый из них носит имя реального участника казымских событий, но это, так сказать, земные имена. Товарищам они кажутся: кто председателем Березовского райисполкома, кто начальником «интегрального товарищества» (такая контора, пушнину заготавливает). Но в каждом из них скрыт один из духов, «элементов», как сказал бы Люк Бессон, революции. У каждого из этих духов есть исторический прототип, не столько выламывавшийся из рамок реальности, сколько эти рамки выламывавший по своему титаническому капризу.

Пантеон прототипов подобран с чувством и вкусом истории. Полина – и уполномоченная обкома, и Лариса Рейс-

нер, гениальный летописец и певец революции, которую современные публицисты – мстят, демоны, за красоту, юность и дар – превратили в персонажа пошлых сплетен. Чекист Иван – еще и Арсений Авраамов, писавший симфонии для заводских гудков, пароходов и паровозов. Чекист Захар – немного скульптор Степан Эрьзя. Предисполкома Петр – Эйзенштейн, которому мексиканские повстанцы, озабоченные, чтобы на экране все было как в жизни, волокут на съемочную площадку отрезанные головы. Завкультбазой Смирнов – Освальд Глазунов, однажды узнавший, что его театр, московский латышский революционный театр «Скатуве», стал призраком: труппу расстреляли в одночасье. Человек-Франкенштейн по имени Николай – тот, что из «интегрального товарищества», – Никифор Тамонькин, зодчий первого советского крематория и певец гигиенического огненного погребения. На окраине фильма появился еще и человек, похожий на Льва Термена, но оказался контриком, хотя и очаровательным. Таких не берут в ангелы.

Мятеж, очевидно, вызвали экономические причины: коллективизация, то да се. В «Ангелах» он носит культурный и магический характер. Магический – поскольку Полина вызвала на поединок местную богиню. Культурный – поскольку революция была культурной даже в большей мере, чем социальной. Экономику преобразовывали по уже прописанным рецептам. А вот порывы вырвавшихся на свободу гениев предсказать не мог никто. Ленин уж точно не думал ни о

башне III Интернационала (Владимир Татлин), ни о городе Сатурнии, кольцом опоясывающем Землю (Виктор Калмыков), ни об экранизации «Капитала» (Эйзенштейн).

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.