

Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Л. А. Зайцева

ЭКРАННЫЙ
ОБРАЗ
ВРЕМЕНИ
ОТТЕПЕЛИ

60—80-е годы

Монография



Нестор-История
Москва • Санкт-Петербург
2017

УДК 85.37
ББК 778.5с (09)
З-177

Рецензенты:

Н. И. Утилова, доктор искусствоведения, профессор
В. В. Виноградов, доктор искусствоведения,
заведующий сектором Кино стран Европы НИИ киноискусства ВГИКа

З-177 Зайцева Л. А.

Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы): монография. — М. ; СПб. :
Нестор-История, 2017. — 344 с.

ISBN 978-5-4469-1151-6

Книга, написанная ярким, образным языком, содержит многогранную информацию о пути кинематографа длиною в двадцать лет. Глубокий анализ фильмов этого периода представляет интерес как для широкого круга читателей, так и для профессионалов: кинематографистов, литературоведов, театроведов, особенно студентов, обучающихся на факультетах гуманитарного профиля.

Автор благодарит за помощь в подготовке книги к печати начальника редакционно-издательского отдела ВГИК А. А. Петрову, ведущего редактора Т. Н. Исаеву, преподавателя кафедры киноведения ВГИК В. В. Марусенкова и отдельно Алексея Владиславовича Зайцева за активную роль в работе над изданием.

УДК 85.37
ББК 778.5с (09)

ISBN 978-5-4469-1151-6



9

785446 911516

© Л. А. Зайцева, 2017

© Издательство «Нестор-История», 2017

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ФИЛЬМА (шестидесятые)

Парадоксы реальности

Экран середины 50-х — 60-х годов максимально выразил духовное — эмоциональное, интеллектуальное — состояние общества.

Кинематографу стало, кажется, тесно в собственном пространстве, обозначенном рамками проекции. Его голос слился со звучанием поэзии, тональностью театральных подмостков, азартом обновления классических традиций, яркостью фотозарисовок обыденной жизни... Характер искусства первых лет оттепели отразил уникальную ситуацию — предчувствие перемен, надежды на их осуществление. Новые приоритеты вывели на ведущие позиции личность творческую.

Оттепель — время интеллигенции. Торжество её нравственных, жизненных основ, её художественного сознания. Человечность, открытость, сострадательность, особая соборность интеллигентности прочно объединили буквально все виды творчества, означив разными для каждого из них средствами совпадение духовных предпочтений. Связанные материально реализованными представлениями, они, эти приоритеты, оказались истоком художественно-образной выразительности, востребованной временем, легли в основание метаязыка, по-своему проявляясь в каждом из искусств...

...Почти на исходе 1940-го С. Эйзенштейн обозначил проблему, которая, без преувеличения, занимала его на протяжении всей творческой жизни:

«Как... тема или содержание становится из предмета действительности — предметом искусства.

Как “событие” становится “произведением”...

В чём тайна так называемой формы...»¹.

Для авторски активного экранного языка искусства оттепели эта проблема оказалась особенно актуальной.

Как же, из чего сложилась целая система подобных «перевоплощений», максимально отчётливо запечатлевших время наступающих перемен в темах,

¹ *Забродин В.* Эйзенштейн: кино, власть, женщины. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — С. 417.

событиях самых разных по содержанию фильмов? Загадочную «тайну формы» можно разгадывать буквально на всех уровнях образной системы каждого отдельного произведения.

В многонациональном советском кинематографе на этом этапе обнаружилось редкостное единство интереса к происходящему здесь и сейчас. Огромное количество фильмов, снятых на киностудиях каждой из союзных республик, традиционно охватывающих различные темы, времена и пространства, события современной жизни или истории народов, обратились к проблемам, которые поставила перед обществом сегодняшняя жизнь.

Искреннее признание получают картины мастеров Грузии, Белоруссии, Молдавии, украинская волна поэтических фильмов. Ярko заявляют о себе молодые режиссёры Киргизии. Киностудии Литвы и Эстонии создают значительные игровые и документальные ленты, вызвавшие интерес огромной зрительской аудитории СССР.

Повсеместное возрождение, расцвет отечественного кино как авторски активного искусства именно в этот период во многом объясняется атмосферой тех лет.

Экран пережил непростые времена в условиях мощно возродившихся к середине 50-х надежд, а затем их угасания, растянувшегося на десятилетия. Особо остро ощутимо оно сказалось после 1968-го.

Характерные особенности существования кинематографа этих десятилетий определяют как исторические реалии периода оттепели, так и творчество мастеров, открывающих свои способы художественного высказывания о существе происходящего в окружающей жизни.

Прямая зависимость становления всех видов искусства от духовно-нравственной открытости целого поколения возродила феномен авторского присутствия. В выразительной системе произведения воплотилась личность автора, сейчас, сегодня вступающего в диалог с каждым отдельным зрителем.

Художественное сознание обратилось к мифологическим истокам, означающим извечные ценности. Язык искусства акцентировал глубинные, общие смыслы обыденных вещей и явлений.

Разновидности метаязыка, отражающего своеобразие художественного сознания времени оттепели, приняли за основу базовые архетипы, во все времена содержащие в себе истоки духовного родства многих поколений людей.

Это — ДОМ.

И уже одно то, что о доме как основании ценностного начала, осмысленности человеческого существования заговорили буквально все виды искусства, вернуло его материальной обыденности статус категории мифологической, определяющей родовую укоренённость личности, индивидуальной жизни и судьбы.

То есть реальный объект материально-пространственной среды взял на себя образную функцию: дом оказался как бы одной из точек отсчёта для реализации искусством духовного мира человека обновляющегося времени.

Не менее значимым, востребованным компонентом мифологической конструкции стала ДОРОГА.

Если категория дома символизировала устойчивость, основание, традицию, то архетип дороги всегда означал движение, динамичность развития сюжетного действия. Дом и дорога составили своего рода связанность: истоки и пространственность существования человека.

Этим человеком искусство оттепели объявило ЮНОГО ГЕРОЯ. Именно юного, ещё только вступающего в жизнь. Впервые открывая для себя мир, он составил основание базовой мифологизированной структуры.

Радость познания («Путешествие в апрель», 1963, реж. В. Дербенёв), жажда цветового преображения («Человек идёт за солнцем», 1962, реж. М. Калик), кружащая голову беспечность («Я шагаю по Москве», 1964, реж. Г. Данелия), приятие всего, что окружает, одаряет, — пробились сквозь бытовую конкретику практически в каждом произведении о современности...

В мифологически-устойчивой надёжности дома, перед распахнутой в манящую даль метафорически-протяжённой, во все стороны света открытой дорогой возник тоже наделённый обобщённо-знаковым смыслом, то есть откровенно идеализированный искусством оттепели юный герой...

Как-то сама собой образовала взаимосвязанную «триаду» этих значений завершённая, базовая для целого периода конструкция художественного мира.

На уровне личностного отражения действительности во множестве самых разных произведений обозначились прежде всего именно эти образы материальной среды, в которой всегда комфортно чувствовал себя человек.

Мой дом...
В нём живёт добрый дух,
В нём живёт добрый дух,
Духов злых отгоняет...
Коль в дом залетит злобный дух,
Значит он слеп и глух
И о добром не знает...

Н. Матвеева

Легко перечислить множество экранных историй, сюжетным стержнем которых оказывался обжитый человеком дом («Дом, в котором я живу», 1957, реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель; «Отчий дом», 1959, реж. Л. Кулиджанов; «На семи ветрах», 1962, реж. С. Ростокский; «Наш дом», 1965, реж. В. Пронин; «У твоего порога», 1964, реж. В. Ордынский, его же художественно-документальный «Если дорог тебе твой дом», 1967, другие).

Жизнь при этом явно раскрепостилась, всё вокруг как бы сдвинулось с места. Различные способы, формы движения, изменений сфокусировались в пространственном образе дороги.

Счастлив, кому знакомо
Щемящее чувство дороги...
Ю. Визбор

Повествование обретает раскованность.

А я иду, шагаю по Москве,
И я пройти ещё смогу
Солёный Тихий океан,
И тундру, и тайгу...
Г. Шпаликов

Сюжет передвижения, путешествия — часто без обозначения целевой составляющей — естественно облекается в жанровые признаки, в ритмы поэзии, баллады. В конструкции экранного рассказа проступают её черты («Они встретились в пути», 1957, реж. Т. Лукашевич; «Всё начинается с дороги», 1960, реж. В. Азаров, Н. Досталь; уже названные выше «Человек идёт за солнцем», «Путешествие в апрель», «Я шагаю по Москве»; «Живёт такой парень», 1964, реж. В. Шукшин; «Альпийская баллада», 1965, реж. Б. Степанов, другие).

Центральное положение в избавляющейся от стереотипов структуре сюжета занимает молодой герой («Серёжа», 1960, реж. И. Таланкин, Г. Данелия; «Зной», 1963, реж. Л. Шепитько; «Мне двадцать лет», 1965, реж. М. Хуциев; «До свидания, мальчики», 1966, реж. М. Калик; «В огне брода нет», 1967, реж. Г. Панфилов, другие).

И такая взаимосвязанная триада: «дом — дорога — юный герой», практически полностью освободившись от идеологической составляющей, неперменной для произведений прошлых лет, образовала множество лирических композиций: в поэзии, фотоэтюдах, на театральных подмостках и киноэкране.

Ведущую роль, что естественно, при этом взял на себя автор.

Свисаю с вагонной площадки,
Прощайте,
Прощай, моё лето, пора мне.
На даче стучат топорами,
Мой дом забивают дощатый,
Прощайте...

А. Вознесенский. Осень в Сигулде. 1961

Лирическим мотивом образной системы стали явления природы, восприятие окружающего мира юношеским сознанием.

Реальное пространство, отражающее время оттепели в разных видах искусства, насквозь пропитано душевным теплом (герой одного из ранних стихотворений Е. Евтушенко просто едет на велосипеде по улицам просыпающейся Москвы...). Осязаемой конкретикой доброты насыщен даже случайно им подмеченный жест («Продавщица даёт мокрой мелочью сдачу...»). Буквально все

материальные детали становятся знаком эмоциональной раскрепощённости человека.

При этом фактурная достоверность каждой подробности, счастливо подмеченная доподлинность среды в её единичном, бытовом назначении передаёт настрой молодого героя. Связываясь в эмоционально созвучную цепочку смыслов, все они как бы скрепляют произведение особенным внутренним ритмом состояния открытой миру души.

Уникальным явлением искусства 60-х оказалась способность авторов в достоверной, реалистично воссозданной среде проявить своё собственное восприятие пространства, обыденные детали насытить иносказательным, изначальным, мифологическим значением. Увиденное глазами человека, открывающего свой собственный мир, оно, пространство, этот мир и моделировало.

Спасибо, что в рощах осенних
Ты встретила, что-то спросила...
Ты пса волокла за ошейник,
А он упирался. Спасибо...

А. Вознесенский. Осень в Сигулде

Едва заметный сбой (не в хроникально зафиксированной «осенней роще», а в размашисто всеохватных «рощах осенних») перемещает реальную топографию в масштабы вселенной. Такая особенность совмещения личности автора с окружающим, их созвучье по-настоящему роднит самые яркие произведения. Однако главное заключается в том, что мир при этом всё же остаётся реалистическим, достоверным.

Простое событие оказывается фактом искусства.

Предметная детализация, способ воссоздания мира, воспринятого сквозь призму художественного, личностного видения, стали по существу ключевым приёмом авторского письма. Обозначили зарождение своеобразного стиля искусства оттепели.

Настроение поэтических кадров фильма «Путешествие в апрель» В. Дербенёва — первой режиссёрской работы поэта и оператора, в 1957-м окончившего мастерскую Б. Волчека во ВГИКе (ср.: «...из конца в конец апреля путь держу я...» Б. Окуджавы), — или третьей полнометражной картины архитектора, выпускника Высших режиссёрских курсов Г. Данелии (по сценарию Г. Шпаликова) «Я шагаю по Москве» созвучно весенним — с природы — пейзажам фотохудожников. Особое внимание отдано изобразительным композициям (оператор В. Юсов) — под тёплым дождём, в утреннем безлodge, — сверкающим удивительной прозрачностью распахнутой настезь души...

Звуковая дорожка второго полнометражного фильма А. Тарковского «Андрей Рублёв» (1966) сливается с перезвоном колоколов из стихотворения Д. Самойлова о кончине царя «Смерть Ивана». Мелодия перезвонов переплавляется у поэта в ритмы стиха, у кинорежиссёра — в знаковый контрапункт (А. Блок когда-то заметил, что музыку можно положить на полотно):

...А на колокольне, уставленной в зарю,
 Весело, весело молодому звонарю.
 Гулкая медь,
 Звонкая медь,
 Как он захочет, так и будет петь!

Д. Самойлов²

Предмет, его «биография» в подробностях кинематографического сюжета не просто берёт на себя выразительные функции. Иной раз, становясь центром композиции, он сам оказывается аналогом экранного высказывания художника. А конструкция событий (эпизода или произведения в целом) приобретает тогда признаки поэтического иносказания. Из наиболее ярких таких фильмов надо назвать «Андрей Рублёв».

Подробно рассмотрев одну из новелл, составляющих его композицию, «Колокол. 1423», можно, как при анализе литературного текста, в переплетениях диалогов героев и фрагментах звуко-изобразительного ряда, составляющих непосредственно-прямую авторскую речь, обнаружить движение основной для замысла — лирико-субъективной составляющей своеобразного стиля А. Тарковского.

Колокол, процесс его отливки в картине, оставаясь реальным, не разрушая визуальной достоверности, максимально подчинён авторскому взгляду на мир, порождён им и его выражает. Сам по себе наделённый в русской поэтической традиции мощнейшей образной символикой, колокол, предметный лейтмотив новеллы, превращает цепь реальных действий в явление, раскрывающее поэтический текст авторского замысла.

Новелла «Колокол» — одна из основных в формировании фильма «Андрей Рублёв» как авторского монолога, пример завершённой по духовно-содержательной целостности, чёткой по композиции притчи. Это притча о творчестве. Она подготовлена всем ходом предшествующих экранных событий и легко вписывается не только в последовательность рассказа, но и, прежде всего, в движение авторской мысли, образуя слитность действенного и метафоромифологического ряда картины.

Перед нами явление удивительной слитности документального наблюдения за трудоёмким процессом создания конкретного предмета и — в отчётливо проступающем подтексте — рождения произведения искусства.

Подробности, детали тяжёлой физической работы, предметно-бытовая фактура производства колокола в то же время ни на секунду не отвлекают зрителя от понимания того, что на экране сотворяется акт созидательного труда, творческих мук художника, дарящего Руси, наверное, самое святое — счастье колокольного звона...

Что видит зритель? От стены спалённого дома стражники повезли мальчишку, обещавшего выплавить колокол.

² Цит. по сборнику: Снегопад: московские стихи. — М.: Московский рабочий, 1990. — С. 88. Следом за этим циклом, между прочим, идёт раздел «Оттепель».

Однако не менее важно ощутить в последовательности действия, в чередовании его бытовых компонентов ту внутреннюю художественную структуру, благодаря которой ряд будничных событий приобретает свойства поэтики авторской речи.

Вот как это выглядит:

Заканчивается сцена сватовства Дурочки (акт. И. Рауш).

Татарские конники увозят её с монастырского двора, радостно кричит глухонемая. Долго смотрит ей вслед Андрей Рублёв...

Именно здесь обрывается новелла «Молчание» и возникает название другой — «Колокол. 1423».

Буднично. Тихо. Вымершая деревня. И лишь один оставшийся в живых — Бориска (акт. Н. Бурляев) — просит взять его, чтобы отлить колокол.

Нехотя, скорей от усталости мотаться в седле, гонцы соглашаются...

И дальше — импульсивно движется событийный ряд. Бориска ищет место для ямы. Потом — глину. Торгуется с купцами и сотником. Закладывает форму, ведёт обжиг, командует подъёмом колокола.

Уходит и плачет под колокольный звон...

Вся эта рабочая суета происходит в кадре. Но что любопытно: Бориска не просто пытается отыскать яму, он роет её вместе с землекопами. Как одержимый, ищет какую-то особенную глину, когда старые литейщики уже устали от поисков. Под проливным дождём, сорвавшись с обрыва, радостно орёт: «Нашёл!» И его сумасшедшее «Эврика!» слышит с противоположного берега один лишь Андрей Рублёв:

«На телеге, нагруженной корзинами с капустой, сидит Андрей. Останавливает лошадь и подходит к обрыву. По ту сторону реки Бориска»³.

Зачем же понадобилось автору именно Андрея сделать единственным свидетелем везения, счастья этого валяющегося в грязи мальчишки? Случайна ли встреча молчаливого Андрея и радостно орущего «колокольных дел мастера»?.. Нас снова погружают в работу, в её напряжённый ритм. На дне ямы отчаянно мечется Бориска. И вдруг, как бы мимоходом, обращаясь прямо к Андрею: «Пусти, отец, прибудут тебя здесь. Зашибут». А потом сразу опять на истощный крик: «Без меня не вкапывайте!»⁴

Откуда же у мальчишки такая осторожная бережность к этому стоящему поодаль монаху, ведь он то и дело кричит на своих помощников, требует почти невозможного, изматывает себя?..

...Работа. Взвинченный темп. Бориска срывается, велит выпороть подручного. Сам ложится на солому — чуть передохнуть. И здесь опять: «Ну что, что смотришь, а? Что, язык проглотил? Или оглох? (Слышны крики, плач провинившегося.) Что, жалко? Иди, иди, пожалей, на то ты и чернец...»⁵.

³ См.: Андрей Рублёв. Монтажная запись художественного кинофильма. — М.: Рекламфильм, 1969. — С. 25.

⁴ Там же. — С. 26.

⁵ Там же. — С. 28.

Так трижды, рефреном, в экспрессивно построенных сценах работы повторяется встреча Андрея и Бориски. Она начинает обретать какой-то свой внутренний смысл, уже читаемый. И тогда впервые вводится большой эпизод — не событий вокруг колокола, а дороги под проливным дождём.

...Бегут трое. Музыка. Под деревом остановились Андрей, Даниил, Кирилл. Сливается в сплошную пелену проливной дождь. Начинается обжиг. Потом залив формы.

«Бориска (тяжело дышит): “Господи, помоги! Пронеси!”

У печей работают литейщики.

Смотрит Андрей Рублёв.

(Гул печей)»⁶.

(«Ава, Отче, / Чашу эту мимо пронеси...», «Гамлет». Эти строки Б. Пастернака истово произносил со сцены Театра на Таганке В. Высоцкий.)

...Так постепенно тема Андрея встала в параллель с главным действием новеллы. Вот Рублёв смотрит в яму, где идёт обколка формы. Появляется колокол. Кто-то зовёт Бориску. Он отзывается глухо: «Сейчас, сейчас я...». И следующий кадр: «Андроников монастырь. Андрей ходит от костра к костру. Кирилл преследует его»⁷.

Именно здесь происходит одна из самых главных для понимания замысла фильма и удивительная по своей экспрессивной искренности, психологической открытости сцена покаяния Кирилла. Он уговаривает, молит, упрекает Андрея, говорит о грехе «искру Божью отвергать». Молча смотрит Андрей на костёр. Кончается этот неожиданный всплеск — исповедь. Уходит Кирилл. Исчезает совсем.

Работа... Народ готовится поднимать колокол, разобраны шесты огромного ворота. Совершают обряд освящения. В причудливый контрапункт сплетаются безразличный иноземный говорок послов, зарождающийся гул готового ударить колокола, раскатистое русское «мать вашу...». Это — мастерам. Они, замерев, прислушиваются к нарастающему гулу... «Идёт Андрей. Оборачивается. (Первый удар колокола)»⁸.

Звуковой акцент даётся именно на фоне изображения Андрея, на крупном плане. Не Бориски, совершившего чудо колокольного звона («Гулкая медь, / Звонкая медь, / Как он захочет, так и будет петь...»), а молчащего Андрея.

В пластическом и звуковом единстве кадра — крупно — сошлись лицо обернувшегося Рублёва и первый удар колокола.

И пошло «всенародное»... Ликует толпа, обступает колокол.

Однако возникает кадр совсем уж неожиданный:

«Дурочка ведёт под уздцы коня.

(Удары колокола, гул, смех и крики толпы)»⁹.

⁶ Там же. — С. 32.

⁷ Там же. — С. 33.

⁸ Там же. — С. 38.

⁹ Там же. — С. 38.

Оборванную, грязную, её увезли татары — как раз перед тем, как началось повествование новеллы «Колокол». Откуда она, царственно проплывающая среди ликующей толпы? И такая светлая у неё улыбка...

Бушует толпа.

«К Бориске подходит Андрей. Кладёт его голову себе на колени... Бориска (плачет):

“Отец, зверь старый...”

(Перезвон колоколов).

Проходит Дурочка.

За ней ведёт лошадь мальчик...

(Далёкий перезвон колоколов)...

Догорает костёр. Бориска плачет...»¹⁰.

Багово-красным вспыхнули угли костра. Зазвучала музыка. Пошла цветочная симфония наплывов и панорам по деталям рублёвских икон.

Хлынул белый дождь, смысл поющие краски, оставил лишь вечное, земное: пасущихся на лугу коней, раскаты отгремевшей грозы...

Последняя, одиннадцатая часть второй серии снята на цветной плёнке.

Линия Андрея Рублёва постепенно сложилась, выход к иконе «Троица» стал художественным завершением «Колокола».

Как же «озвучена» поэтическая мелодия, авторский голос в подробностях зрительного ряда?

Некоторые критики упрекали фильм в том, что нет в картине кадра, где мастер творил бы с кистью в руках... Но «Колокол» — это и есть труд художника: изматывающий нервы и силы, тяжёлый физический труд (помните, у Маяковского? «Изводишь единого слова ради / Тысячи тонн словесной руды...»). И вовсе не случайно выбран, да ещё с такой тщательностью показан трудоёмкий в самом прямом смысле процесс выплавки: реальная работа, в которой материализуется божественный дар художника.

Это ключ к зрительному ряду новеллы. И чем точнее, реалистичнее детали, сам процесс труда, тем убедительней одухотворённость внутреннего горения.

Если вникнуть, то все компоненты подробно пересказанного события окажутся одновременно и слагаемыми образного обобщения — иносказания. В этом феномен притчи. Найдут подтверждение опоры композиции, где переплетаются линии Андрея и Бориски, работы и молчания, Кирилла и Андрея, мастеров и Бориски, ликующего народа и княжеской свиты, стоящей на коленях толпы и счастливого лица преображённой Дурочки.

В зрительном ряду получила воплощение и ещё одна метафора творчества — горение: извечный образ, характеризующий труд художника.

Тема огня реализована в отливке колокола, в обжиге. Фактура действия, вещный, предметный мир совсем не затеняет, а, напротив, именно воплощает мифологический ряд, подкреплённый традициями искусства, народных представлений о творчестве.

¹⁰ Там же. — С. 39.

Не случайно выбрано и «произведение», итог приравненного к работе процесса творчества.

Почему именно колокол? Не новый храм, например, не обновлённый иконостас, не церковный хорал? А колокол... Что для России, для её истории и искусства народа набат? Раскаты гудящей меди... В них — и храм, и иконы, и молитвы. Но кроме того, в набате тревога и торжество, проклятье и призыв к помощи, к единению, беда и неподдельная святость праздника. Набат, наконец, это и голос поэта, художника. Глас, пробуждающий человеческое сердце «во дни торжеств и бед народных», — Колокол.

Удивительная точность поэтического видения подсказала авторам предмет, издавна в искусстве бытующий как символ. И процесс его сотворения превращён на экране в поэтическую притчу о назначении художника.

Можно, к слову, по всем фильмам А. Тарковского проследить нарастание образной нагрузки на повторяющиеся, знаковые для автора предметные подробности кадра. Не секрет, что многие из них носят в народном сознании обрядовый характер, воспринимаются как сакральные, наполненные духовным смыслом истоки бытия. Таков в данном случае и колокол.

В «Андрее Рублёве» процесс его отливки самостоятелен по всем линиям: и как реальный объект действенного ряда, как доминирующая зрелищная деталь, и как основа иносказания. Это, по сути, развёрнутая, динамически развивающаяся метафора, которая содержит в своём основании укоренённую в нашем искусстве традицию. Она-то и организует художественную систему новеллы.

Звуковой фон её тоже предельно, кажется, реалистичен. Он постепенно локализуется, все элементы исподволь подтягиваются к доминирующей теме. «А колокол-то и не зазвонит!» — горько смеётся Бориска в момент, когда уже начат обжиг. Ритмично, слаженно работают литейщики. Уже нет ни одного лишнего слова, только гудят печи. Да Бориска молит о чуде. И сразу — о пощаде: «Господи, помоги!..»¹¹

Глухие удары по обожжённой глине сами ещё не предвещают ни счастливого, ни трагического исхода. Но уже идёт страстный, покаянный монолог Кириллы, а на последних его словах возникает далёкий перезвон... Звуковой фон диалога в Андронниковом монастыре предвещает разрешение внутреннего конфликта всего фильма.

Партитура звукового ряда заключительной части новеллы музыкальна по композиции. Это ощущается в сведении многотемного, многоголосого звучания к своеобразному, симфонически организованному финалу.

Раскачивается язык колокола. Мастера прислушиваются и ждут. Но сам колокол ещё молчит. За кадром вместо него чужеродная речь послов, крик сотника, диссонирующий речитатив толпы. И вот под этот общий «распев» начинает нарастать какой-то особенный, приглушённый и властный гул проснувшейся меди. Качается язык колокола, нарастает звук, слышна неторопливая

¹¹ См.: Там же. — С. 29–32.

речь. И наконец, — в тот момент, когда оборачивается Андрей, — грянул первый удар. Состоялся... Плачет Бориска у догорающего костра.

Кадры всеобщего ликования, проходящей Дурочки, счастливых и горьких слёз Бориски, разрешения обета молчания Андрея — всё идёт под мерные, торжественные, призывные удары колокола, подаренные одним художником другому. Гармония звукового ряда сводит воедино, к разрешению, все параллельные линии новеллы. Шум дождя и далёкие раскаты грома венчают звуковой образ, завершается развёрнутая в его композиции метафора...

Итак, творческий процесс реализован в выплавке колокола: все его компоненты приобретают иносказательный смысл.

В этом, пожалуй, одно из самых характерных отличий поэтического принципа детализации от повествовательного, где доминирует, остаётся только последовательность реалистических обстоятельств. Отдельный предмет, поступок, деталь работают в «Андрее Рублёве», напротив, как составная часть, звено динамически развёрнутого образа.

Пламя горящих печей, расплавленный металл — не только бытовые реалии конкретного производственного процесса, здесь это — психология творчества. Не что иное, как метафора, и сам колокол. Речь идёт уже об «интерактивной» загрузке этого образа мощнейшим культурным слоем его толкования в искусстве. Именно это должно возникнуть в зрительском восприятии.

Для Андрея Бориска, человек следующего поколения, — свой по восприятию мира. Монашеская братия — это одно, а настоящее человеческое братство — совсем другое. («Пошли мне, Господь, второго, / Такого же, как я», А. Вознесенский.) Их встреча отразила глубоко личные мотивы творчества А. Тарковского, воплощённые так или иначе в каждом его фильме...

Духовное родство художников оттепели с вступающим в жизнь новым поколением как раз и реализовали в кадре молодые герои.

У А. Кончаловского («Мальчик и голубь») и А. Тарковского («Иваново детство», «Андрей Рублёв») их показал Николай Бурляев.

В телевизионной передаче памяти Е. Жарикова (18.01.2012), начинавшего 19-летним студентом сниматься у А. Тарковского в «Ивановом детстве», Н. Бурляев рассказал, что режиссёр по-своему отбирал исполнителей, по созвучию их отношения к жизни со своим собственным видением мира. Для Г. Данелии («Я шагаю по Москве») это совсем ещё юный Никита Михалков. У В. Дербенёва («Путешествие в апрель») всего второй раз на экране появился Александр Збруев. Впервые там же снялась в роли молоденькой Маурицы двадцатилетняя Раиса Недашковская, получившая известность много позже, с выходом на экран картины А. Аскольдова «Комиссар» (1967–1987).

Характерно, что экран оттепели практически отказался от узнаваемых лиц популярных исполнителей. Им на смену пришли представители новой генерации, те, кому предстояло обозначить наступление другой эпохи — не социально ангажированных героев, а индивидуальные характеры людей, каждый день реально существующих рядом.

Театральный зритель, должно быть, по тем же мотивам откликнулся на «крупные планы» князя Мышкина — совсем ещё никому не известного И. Смоктуновского, глядящего со сцены культового для тех лет Ленинградского БДТ.

Режиссёр Г. Товстоногов, долгие годы возглавлявший коллектив Большого драматического театра, не раз говорил, что современный зрительный зал заполнен людьми, воспитанными кинематографом. И постановщик не может не учитывать этого, если стремится к диалогу со своей аудиторией... Он искал сценический облик исполнителя главной роли, ориентируясь именно на выразительность глаз (что для традиционного представления о сценических средствах воздействия на зрителя, в общем-то, не характерно). И нашёл князя Мышкина для инсценировки «Идиота» Ф. Достоевского, увидев на киноэкране лейтенанта Фарбера в фильме «Солдаты» А. Иванова (1957 — экранизация повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда»). Там И. Смоктуновский впервые снялся в кино.

Как вспоминает старейшина БДТ Олег Басилашвили, Г. Товстоногова буквально поразили глаза актёра¹². Когда в служебном коридоре театра появился приглашённый главрежем новичок, почти вся труппа вышла на него посмотреть. И вслед невольно пронёсся (ревниво-ироничный? — Л. З.) шёпот: «Глаза пришли... глаза...». Воспоминания об этом спектакле 1958 года до наших дней существуют как одна из легенд времени оттепели. Это только потом кинорежиссёр Г. Козинцев, увидев на сцене БДТ князя Мышкина, пригласил И. Смоктуновского сняться в роли Гамлета (1964).

Библейски-пронзительные глаза были сильнейшим впечатляющим средством живописных портретных композиций модного в годы оттепели художника И. Глазунова.

Так что тип юного героя, образное представление о нём искусства оттепели не ограничивалось только его поколенческой характеристикой. Оно черпало и из таких глубин, как исторические истоки национального характера.

Реалистический образ современника принёс на экран, в живопись, на театральные подмостки те изначально закреплённые за молодостью качества и свойства, которые востребовало время духовного преобразования общественной жизни.

Язык практически всех видов искусства заговорил в унисон с настроением оттепели.

В тяготении к притчевым, мифологическим конструкциям, ассоциациям каждый из авторов обнаружил свои способы и средства их реализации в достоверно воссозданной атмосфере сегодняшнего дня. Кинематограф вскрыл подтекстовые смыслы в мощнейшем внутреннем потенциале реального окружения, придав процессам обновления жизни основательность мифологии.

¹² См.: «Иннокентий Смоктуновский против князя Мышкина». Телеканал «Россия» 03.07.2009.

«Оттепель»

Самый первый всплеск настроений периода середины 50–60-х годов наиболее полно запечатлела и выразила довольно обыденная, казалось бы, повесть И. Эренбурга «Оттепель» (1954).

Это она дала название времени перемен, о которых идёт речь¹³. Слово «оттепель» само по себе нейтральное. К тому же означает явление временное — всего лишь просвет между заморозками... Однако нередко встречается в произведениях. В основном поэтических. Так названо в 1948 году стихотворение Н. Заболоцкого и упомянутый выше цикл стихов Д. Самойлова.

И всё-таки именно повесть И. Эренбурга стала знаковой. Что же в ней было?

Всё начинается с подробного описания лютой затяжной зимы, люди страдают от холода и простуд, рутины и одиночества.

Зимняя стужа окутывает собой банальные обстоятельства заводской жизни — в духе множества литературных произведений того времени: карьерные амбиции директора, духовные метания охладевшей к нему жены, тихо влюблённого в неё инженера, жизнь участкового врача до краев наполненная бесконечными хлопотами. И множество каких-то других проблем разных людей, охарактеризованных лишь отдельными штрихами. А среди них, собственно, главного героя: того самого влюблённого инженера — Дмитрия Коротеева.

На первый взгляд, произведение кажется достаточно обычным изложением производственно-бытовых проблем: «повествовательность» в начале 50-х кочевала из одного произведения в другое, претендуя быть отмеченной хоть какой-нибудь литературной премией.

Однако в повести И. Эренбурга природные явления и обстоятельства жизни как будто сами собой совпали по времени: с первым дыханием весны — в апреле — все герои ощутили на себе приближение наступающих перемен.

Всё чаще власти начали говорить о благах человека. У героев, наконец, прояснились любовные отношения. Буквально бросились в объятия друг к другу ушедшая от директора Лена и влюблённый в неё Коротеев. Образумился цинично-халтурный художник-портретист, неплохо зарабатывающий «заказами», получил признание истинно талантливый его давний приятель-пейзажист. Каждый почувствовал себя прежде всего человеком. Не винтиком в кое-как отлаженном механизме производства, а именно личностью. Обрёл согласие с окружающей жизнью, близкими людьми. Словом, всё наладилось с приходом оттепели.

В реальной жизни такое представление о характере наступившего времени продолжалось не слишком долго.

Существуют хроникальные кадры — их много лет не решались обнародовать — выступление Н. С. Хрущёва перед делегатами XX съезда КПСС (1956)

¹³ См.: *Эренбург И. Г.* Собр. соч. В 9 т. — М.: Художественная литература, 1965. — Т. 6. — С. 7–128.

с докладом о культуре личности Сталина. Новый генсек в своём стиле гневно размахивает кулаками... Понурился, опустил глаза, слушает зал вынесенный за рамки повестки съезда доклад. Сразу становится понятно: всё не так просто...

Однако интеллигенция искренне, безоглядно поверила в «оттепель». Тем более когда появилось постановление ЦК КПСС (1958), хоть как-то осуждающее ошибки и перекосы оценок в документах 1946–1948 годов по вопросам искусства. Увидела свет вторая серия шедевра С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1958). Вышли на экран «Два Фёдора» (1958) М. Хуциева, «Дорогой мой человек» (1958) И. Хейфица, «Чужие дети» (1958) Т. Абуладзе, «Последний дюйм» (1959) Т. Вульфовича.

Промелькнули выставки художников начала века, о существовании которых уже мало кто помнил. Молодые поэты звонко читали свои стихи в студенческих аудиториях. Любители кино, будущие профессионалы получили возможность информационных просмотров лучших зарубежных фильмов последних лет. Родилась «Таганка», начал оживать театр... Художественное сознание общества стремительно насыщалось опытом мировой культуры, ранее жёстко дозированной в рамках дозволенного, созвучного творческому методу социалистического реализма.

Один из самых ярких молодых поэтов Андрей Вознесенский взял слово на совещании партийного актива с представителями творческой молодёжи, полагая высказаться от имени своего поколения (1961). Освистанный представительной аудиторией, униженный яростно кричащим Н. Хрущёвым, предложившим поэту «покинуть СССР» (существует хроника), Вознесенский только молчал на трибуне. А ведь чтением в молодёжных аудиториях он способен был покорить массы. Голос его при этом срывался подчас до крика: «Судьба, как ракета, летит по пар-р-раболе!..» Генсека слушал молча.

И лишь немного спустя написал поэму о раннем эмигрантском периоде жизни В. И. Ленина — «Лонжюмо».

Прояснить истинные мотивы этого поступка молодого поэта и отвести от него хоть малейшие подозрения в конформизме позволяет творческий выбор кинорежиссёра Марлена Хуциева, уже прославившегося картинами «Весна на Заречной улице» (совместно с Ф. Миронером, 1956) и «Два Фёдора». Примерно тогда же, в самом начале 60-х, он приступил к съёмкам фильма «Застава Ильича» по сценарию Г. Шпаликова.

Для уже признанного мастера М. Хуциева (его картине «Два Фёдора» было отдано очевидное предпочтение — против «Поэмы о море», 1958, А. Довженко, Ю. Солнцевой — в дискуссии о «монументальном или камерном»: см. статью В. Некрасова в «Искусстве кино» за 1958 год) такой выбор, конечно же, не мог быть продиктован стремлением сугубо прагматического характера. Дело в другом. Интеллигенция, художественная интеллигенция периода оттепели, искренне поверив, что культ личности возрос на искажении революционных идей и деяний истинных ленинцев, видимо, ощутила свой долг вернуть к жизни эти идеи и начинания («Уберите Ленина с денег: он для славы и для знамён» — А. Вознесенский).

Романтичность участников процесса обновления жизни очень во многом исходила от этой удивительной убеждённости.

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

Образ вождя формируется человеком другого поколения, восходя от реалий быта и сегодняшней жизни к масштабности грандиозных замыслов. И в то же время сам Ильич описан задушевно, восторженно. Произведение А. Вознесенского нашло своё место в поэтической «лениниане».

Не так сложилась судьба фильма М. Хуциева «Застава Ильича».

Картина, собственно, не имеет отношения к ленинской теме, это название одной из окраин Москвы. Речь на экране шла о современных молодых людях с этой окраины, хранящих верность отцовским заветам, которые на протяжении многих лет формировали все поколения страны. И начинается она пред-рассветными кадрами ещё спящей столицы, по её тихим улицам проходит ряд патруля... Молодые герои... Дорога... Дом, откуда все они родом...

В цикле передач «Острова» на телеканале «Культура» 3 июля 2011 года (19:50 по Москве) М. Хуциев отметил, что улицы Москвы оператор М. Пилихина сняла для этой картины 64 раза. «Отношение человека к своему месту в жизни — тема всех моих фильмов», — добавил режиссёр. И уточнил при этом, что «Застава Ильича» — картина надежд. А «Июльский дождь» (1967) — картина разочарований...

Едва ли не впервые говоря о своём учителе — кинорежиссёре Игоре Савченко, автор обозначил истоки собственного стиля: режиссура сродни поэзии.

На занятиях в мастерской М. Хуциева студенты анализируют, например, «Медный всадник». Здесь, считает мастер, слиты высокая поэтическая образность, крепкий сюжет, подробное описание стихийного природного явления, мощные характеры. Среди самых близких поэтов, кроме Пушкина, режиссёр называет Лермонтова, Некрасова, Пастернака.

В фильме «Застава Ильича» (отредактированный вариант был назван «Мне двадцать лет») Марлен Хуциев впервые развёрнуто реализует свой авторский документально-поэтический стиль, создаёт правдивый психологический портрет и точный до мельчайших штрихов образ жизни современной молодёжи, чьи отцы, ещё моложе, полегли на полях только что минувшей войны.

В картине несколько знаковых сцен, среди которых особенно выделяются такие, где с поразительной прямоотой и достоверностью проступает ещё не совсем устоявшийся, празднично-яркий характер времени, напрочь отвергающий зашоренность недавнего прошлого.

И совсем, наверное, не случайно такие эпизоды спроецированы на образ весны, первую капель за окном, майские торжества. Они как раз и составляют стиливую доминанту кинонаблюдения за событиями и героями в авторски организованном реальном пространстве: хуциевский поэтический документализм существенно отличается от притчевой поэтичности стиля А. Тарковского.

Сначала — о кадрах фильма «Мне двадцать лет» в квартире Ани, куда она утром приводит Сергея, знакомит его со своим отцом.

В комнате ремонт. Подробно, точно, детально воссоздано жилое помещение, где всё перевернуто с ног на голову, сдвинуто с привычных мест.

Посреди этого развала стоит работающий телевизор, и пионеры с экрана хором поют что-то советское.

Стены, подготовленные к новым обоям, плотно обклеены газетами. В основном выделяются полотна обязательной для всех партийцев «Правды».

И вот отец, импозантный мужчина (однако в домашнем халате, что, в общем, естественно поутру в собственном доме, да ещё в период ремонта), начальственно поучает приятеля дочери: как надо жить, как «мы» жили в «их» годы и т. п. А пионеры продолжают тем временем петь, хотя никто — ни сам отец, ни Сергей с Аней — их не слушает.

Тут любая отдельная «картинка» предельно тщательно, казалось бы, документирована: ремонт, отец в халате, пионерская песня, оклеенные стены. Однако все они вместе по самому своему существу ассоциативно-метафоричны: каждая оказывается фрагментом авторского комментария. Такую последовательность визуальных подробностей в киноведении как раз и принято считать поэтическим (лирико-субъективным) рядом.

Отбирая реалистические детали, выстраивая из них цепочку иносказательных смыслов, автор акцентирует потаённый от поверхностного взгляда глубокий текст, связующий обычные предметы. И на экране, отсвечивая одно в другом, все эти означения обнаруживают совпадение, незримое на первый взгляд родство. Именно ему назначено солировать в зрительском осмыслении происходящего.

Так, папа явно пытается поучать молодых. Однако его поношенный халат и «партийные» слова резко диссонируют с настроением вернувшихся с майских улиц. Стоя посреди захламлённой комнаты, под звуки никому не нужной пионерской песни, отец к тому же, будто в кокон, обёрнут статьями «Правды», глядящими со стен, подготовленных к оклейке обоями... (К слову, в предшествующей «Заставе Ильича» картине у М. Хуциева тоже есть покрытая газетами стена, когда два Фёдора приводят в порядок комнату перед женитьбой Фёдора старшего. Но больше этот кадр ровно ничего там не значит...) На этот раз в документальную последовательность действия откровенно погрузилась мифологическая триада.

Дом, в разбросе его значений по множеству конкретных подробностей, не утратил в «Заставе Ильича» сакральности мифологеми.

Дорога акцентировала характеристики времени: предрассветная мостовая, шумные праздничные магистрали, ночные тихие улицы с мигающими светофорами. По-разному снятые (64 раза), они, конечно же, не сразу читаются как метафора.

А молодой герой у М. Хуциева — характер собирательный: на экране сразу несколько представителей нового поколения. Автор искренне стремится понять, какие духовные ценности объединяют юных современников.

Авторскую оценку ситуации точнее всего передают подробности ремонта, она проступает в подтексте диалога молодых героев с отцом Ани. Долгий план буквально перевернутой вверх дном комнаты держит на себе выразительную композицию.

Так образ пространства, место действия и само происходящее в кадре, оставаясь достоверными в каждой детали, обнаруживают время слома старого, обновления, преобразования всего вокруг. И в «под документ» снятом диалоге события на экране насыщаются развёрнутым монологом субъективного авторского комментария.

Этой сцене предшествует (и эмоционально противостоит ей) снятый в репортажной стилистике эпизод праздничной демонстрации.

Первый солнечный день весны почти всегда совпадал в те годы с первомайскими торжествами. Так и сняты они М. Хуциевым и оператором М. Пилихиной (эпизод можно было бы с лёгкой душой выдать теперь за хронику, ведь используют же кадры эйзенштейновского «Октября» 1928 года как документальную съёмку штурма Зимнего). Однако поэтический документализм М. Хуциева принципиально отличается от съёмки «под хронику» оператора Э. Тиссэ.

В картине начала 60-х детальная достоверность праздничного действия — яркого, самодостаточного — служит прежде всего (и это легко читается) эмоционально насыщенным фоном для ещё одной сюжетной линии. Она-то, как тут же выясняется, и оказывается главной, ведущей.

В динамично-стремительном эпизоде с участием огромной массовки как бы вскользь, лёгким полуоборотом снимающей камеры время от времени появляются лица главных героев: Сергея, бодро беседующего с кем-то в своей колонне, Ани — смеющейся в рядах параллельно движущейся стайки девушек. Поведение молодых героев, их интерес друг к другу, почти внезапная встреча затем на ночной московской улице отводят хронике первомайских торжеств роль всего лишь эмоциональной аранжировки их знакомства.

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

И всё же наиболее значительной из подобных знаковых сцен надо, конечно, назвать вечер поэзии в Политехническом.

Здесь сюжетная линия отношений Сергея и Ани, их присутствие на встрече с поэтами оказывается своего рода поводом к документальной съёмке чтения кумирами молодёжи начала 60-х — поэтами новой волны — стихов для массовой аудитории. На сцене Булат Окуджава, Роберт Рождественский, Белла Ахмадулина, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, ещё несколько человек...

В прокатном варианте картины некоторые из авторов произносят у микрофона отрывки стихов. Целый же вечер поэзии, снятый как явление, характерное для атмосферы оттепели, был несколько пространнее, отражая настроенность молодёжной в основном публики (в Москве, в Ленинграде ли), с конца 50-х переполнявшей студенческие аудитории и любые другие вместительные площадки, где новым поколением поэтов читались созвучные времени стихи.

Волевым редактированием знаковой для атмосферы оттепели характеристики духовного пространства молодых героев, превращение вечера поэзии в одно из звеньев бытового уровня событийного сюжета могло означать лишь одно: контраст общественных настроений и позиции властей становился всё ощутимее...

Нужно с вниманием отнестись и к тому, что случай с фильмом Марлена Хуциева, а режиссёр несколько лет доводил его до требуемой кондиции, буквально непосредственно состыковался с эпизодом разноса А. Вознесенского на партийном активе. То есть творческое сообщество, интеллигенция в целом оказались перед фактом весьма примечательным: эмоционально-размашистое время надежд стремительно и недвусмысленно сжималось.

Поэзия и киноэкран, коллективы театров, востребованные новыми поколениями, первыми ощутили на себе это громогласное одёрживание. Всё очевиднее проявлялся парадокс: чем плотнее к реалиям жизни прикасался художник, чем явственней из документальной фактуры отражения современности проступала личностная позиция самого творца, тем острее и стремительней была негативная реакция власти.

Чего стоит одна только история публикации романа Б. Пастернака «Доктор Живаго». В апреле 1954 (год выхода повести И. Эренбурга «Оттепель») журнал «Знамя» опубликовал десять стихотворений, анонсируя их как фрагменты романа известного поэта. Когда же законченная рукопись была сдана в издательство, пошли бесконечные согласования, требования переделок и т. п. Со многими из них Б. Пастернак не мог согласиться. А в 1958-м роман опубликовало итальянское издательство. Подробностей появления рукописи за рубежом и вслед за этим громогласного процесса «всенародного осуждения» здесь просто нет возможности касаться: всё было в газетах, гласно... В 1960-м Борис Леонидович скончался.

Словом, настроения времени тут же основательно корректировались по всем творческим направлениям. В 1967-м запретили исполнять и вывозить на гастроли балет «Кармен-сюита» Ж. Бизе — Р. Щедрина и М. Плисецкой, исполнявшей главную партию. Речь шла о «предательстве классического танца»¹⁴.

К современной поэзии, кинематографу, прозе, театру, безусловно оказавшим воздействие на формирование художественного языка искусства оттепели, следует присоединить и изобразительное искусство.

О выставках произведений живописи, скульптуры, о фотовыставках уже упоминалось. Однако если стилистика фотоизображений этого времени во многом созвучна искромётно-жизнеутверждающей экранной изобразительности, то несколько иначе проявила себя живопись, другие способы визуального отра-

¹⁴ См.: «Линия жизни». Майя Плисецкая. Телеканал «Культура» 20.11.2010.

жения действительности. Именно в том смысле, насколько выразительно и лично художник сумел в них передать своё видение характера времени.

Экспозиции в здании Манежа привлекали большое количество любителей живописи. Иной раз скромные по размеру и представленные не в самых удобных «выгородках» произведения собирали множество людей. Например, небольшие по формату скульптурные композиции Э. Неизвестного, совсем недавно воевавшего лейтенанта, с боевыми наградами и ранениями.

Его впечатляющие трагичностью символические фигурки людей, опалённых войной, чем-то близки по настрою фантазиям «Герники» Пикассо. Они невольно захватывали, не отпускали от себя открытым воздействием пережитой человеком правды, ужасом событий войны.

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

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

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

Удивительные парадоксы оттепели можно перечислять ещё долго. И тогда окажется, что если её начало можно хоть приблизительно обозначить, опираясь на конкретные события и даты, то финал практически разлит в самом этом времени.

Вот уж воистину, а была ли она вообще, эта оттепель? Или только пригрелась? И именно в таком своём качестве оказалась материализованной творческим поколением целого десятилетия — шестидесятников.

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

А. Вознесенский

Содержание

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ФИЛЬМА (шестидесятые)

Парадоксы реальности	3
«Оттепель»	15
Обновляющийся экран	22
Пространство памяти	41
Истоки.....	59
Шестидесятники	80
Образ молодого героя.....	89
Авторское лицо экрана оттепели.....	96

СТРУКТУРА ЭКРАННОГО МОНОЛОГА (семидесятые)

В предчувствии перемен.....	116
Эволюция образа героя.....	118
Роль пространства	135
Фильм как монолог.....	141
Образный потенциал стилевых течений	154
Судьба традиций	163
Обновление стилистики.....	177
Сюжет и речевая фактура фильма	189
Адаптация авторской речи массовым экраном.....	209
Жанровая конструкция кинозрелища.....	217

В ПОИСКАХ ЗРИТЕЛЯ (восьмидесятые)

Панорама перемен	228
Герой-представитель.....	244
Судьба архетипов экрана оттепели.....	254
Насыщение базовой модели реальными смыслами.....	268
Экранный лик генерального направления.....	273
Обновление военной темы.....	284
Традиционная тематика в контексте 80-х	293
Новое поколение на экране	308
Время протеста	324
«Последний герой».....	327
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	336

Научное издание

Лидия Алексеевна Зайцева

**ЭКРАННЫЙ ОБРАЗ ВРЕМЕНИ ОТТЕПЕЛИ
(60–80-е годы)**

Корректор *М. А. Иванова*
Оригинал-макет *М. А. Гунькин*
Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 24.11.2017. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 27,95
Тираж 300 экз. Заказ № 899

Издательство «Нестор-История»
197110 Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, д. 7
Тел. (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии
издательства «Нестор-История»
Тел. (812)235-15-86

Издательство «Нестор-История» с 2003 года на рынке интеллектуальной литературы

Мы осуществляем весь цикл предпечатной подготовки:

- Набор текста
- Литературное редактирование
- Корректурa
- Изготовление оригинал-макета любой степени сложности

**Наличие собственной типографии
позволяет минимизировать затраты на изготовление тиража книги**

**Издательство помогает своим авторам
реализовать тираж через книготорговые организации**

Наши партнеры в Санкт-Петербурге:

- Санкт-Петербургский государственный университет
- Институт истории материальной культуры Российской Академии наук
- Социологический институт Российской Академии наук
- Институт истории естествознания и техники им. С. И. Вавилова Российской Академии наук (Санкт-Петербургский филиал)
- Санкт-Петербургский экономико-математический институт Российской Академии наук
- Санкт-Петербургский институт истории Российской Академии наук
- Институт восточных рукописей Российской Академии наук
- Санкт-Петербургский филиал архива Российской Академии наук
- Институт лингвистических исследований Российской Академии наук
- Институт русской литературы Российской Академии наук (Пушкинский Дом)
- Санкт-Петербургский научный центр Российской Академии наук
- Северо-Западный институт управления – филиал РАНХиГС при Президенте РФ
- Санкт-Петербургский Институт океанологии им. П.П. Ширшова Российской Академии наук (СПбФ ИО РАН)
- Академический университет – научно-образовательный центр нанотехнологий Российской Академии наук
- Международный банковский институт (АНО ВПО «МБИ») и другие организации

Наши партнеры в Москве:

- Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
- Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Государственный музей А.С. Пушкина
- Политехнический музей
- Институт славяноведения Российской Академии наук
- Институт археологии Российской Академии наук
- Институт проблем рынка Российской Академии наук
- Институт экономики Российской Академии наук
- Институт общей генетики Российской Академии наук
- Институт Европы Российской Академии наук
- Институт российской истории Российской Академии наук
- Институт географии Российской Академии наук
- Институт содержания и методов обучения Российской академии образования
- Психологический институт Российской академии образования
- Государственный институт искусствознания
- Государственный музыкально-педагогический институт им. М.М. Ипполитова-Иванова
- Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства Российской академии архитектуры и строительных наук
- Московский государственный университет тонких химических технологий им. М.В. Ломоносова
- Академия сферы социальных отношений и другие организации

Обращайтесь к нам по телефонам:

Санкт-Петербург

+ 7(812)235 15 86

Москва

+7 (499)755 96 25

или

через форму обратной связи на нашем сайте nestorbook.ru

Все книги издательства «Нестор-История»

можно приобрести по адресу:

Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, д. 7, тел. +7(965)048-04-28

Москва, ул. 1-я Брестская, д. 62, 3-й этаж, тел. +7(499)755-96-25

(100 м от станции метро «Белорусская-Кольцевая»)

или заказать:

www.nestorbook.ru

По вопросам оптовой торговли обращайтесь:

Санкт-Петербург, ул. Петрозаводская, д. 7, тел. 8-965-048-04-28

