

4. GASK. F.R–1852. Op.11.D.205.L.124.
5. GASK. F.R–1852. Op.12.D.47a.L.88.
6. GASK. F.R–1852. Op.12.D.47a.L.6; D.45. L. 260.
7. GASK. F.R–1852. Op.12.D.51.L.22,65.
8. GASK. F.R–1852. Op.12.D.71.L.36; D. 50. LL. 318–319, 332.
9. GASK. F.R–1852. Op.13.D.155.L.15–17.
10. GASK. F.R–1852. Op.14.D.18.L.345–346.
11. GASK. F.R–2504. Op.2. D.99.L.10.
12. GASK. F.R–1052. Op.12.D.47a.L.3.
13. GASK. F.R–2395. Op.6. D.819.L.5.
14. Iz istorii zemli Stavropol'skoj: sbornik / Pod red. N. D. Sudovtsova. Stavropol', 1995–2000. Vyp. 1–5.
15. Kalinina E. V. Vozrozhdenie jekonomicheskogo potenciala Stavropol'ja (1941-1945 gg.) // Iz istorii zemli Stavropol'skoj: Sb. statej. Stavropol', 1996. Vyp. 2. S. 8–14.
16. Kraj nash Stavropol'e: Ocherki istorii / Nauchn. red.: prof. D. V. Kochura, prof. V. P. Nevskaja. Stavropol': Shtat-gora, 1999. 528 s.
17. Ocherki istorii Stavropol'skogo kraja: V 2 t. / Nauchn. red. D. V. Kochura. M., 1986. T. 2. 277 s.
18. Stavropol'e za 40 let Sovetskoj vlasti. Stavropol': Kn. izd-vo, 1957. 180 s.
19. Stavropol'e za 50 let: Sb. statisticheskikh materialov. Stavropol': Kn. izd-vo, 1968. 219 s.
20. Stavropol'skaja pravda. 1943. 9 ijunja; 10 sentjabrja; 19 sentjabrja.

V. V. Potemkina

ОБРАЗ ПОЛОЖИТЕЛЬНОГО ГЕРОЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ БИОГРАФИЧЕСКИХ КИНОФИЛЬМОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1940-х — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1950-х годов. ИДЕОЛОГИЯ И ЭСТЕТИКА

Анализируя советскую идеологию и эстетику киноискусства 1940-х — 1950-х годов, автор пытается рассмотреть ее с позиции изображения положительного героя. Для этого предлагается подробная аналитическая детализация образов конкретных кинопроизведений.

Ключевые слова: советское кино, 1940–1950-е, положительный герой, биографический фильм, идеология, эстетика.

V. Potemkina

The Image of a Positive Hero in Biographical Films in the 1940-1950 s: Ideology and Aesthetics

An analysis of the ideology and aesthetics of the Soviet cinema in the 1940-1950s is presented through the perspective of a positive hero, with a detailed analysis of the images of specific cinematographic works.

Keywords: Soviet cinema, 1940s–50s, positive hero, biopic, ideology, aesthetics.

Жанр биографического фильма возник в 1930-е годы, но окончательно оформился в 40-е. «Оборона Царицына» (реж. бр. Васильевы, 1942 г.), «Его зовут Сухэ-Батор» (реж. И. Хейфиц и А. Зархи, 1942 г.), «Георгий Саакадзе» (реж. М. Чиаурели, 1942–1943 гг.), «Александр Пархоменко» (реж. Л. Луков, 1942 г.), «Котовский» (реж. А. Файнциммер, 1942 г.) и пр. сняты в традициях киноискусства предшествующего десятилетия. Характерной их чертой была связь героя и народа, — то, что в более

поздних произведениях данного жанра будет отсутствовать.

Главный герой фильмов новой стилистики («Суворов» М. Доллера (1940), «Кутузов» В. Петрова (1943), «Адмирал Нахимов» В. Пудовкина (1946), «Глинка» Л. Арнштама (1946), «Академик Иван Павлов» Г. Рошаля (1949), «Жуковский» В. Пудовкина (1951)) — невозмутимый, спокойный, твердый, уверенный в себе, в своем деле и в своей победе...

С экрана исчезает напряженность, уступая место надежности. Меняется и течение картин: они постепенно превращаются в эпические полотна, где центральный персонаж единолично главенствует. Это было связано с идеологическими трансформациями в обществе — теперь на первый план выходили не столько революционные идеи, сколько идеи государственности. Прошла революция, две войны закончились, и теперь возникала необходимость продемонстрировать с киноэкрана новую идею, стал нужен новый герой, представляющий нашу страну в наиболее выгодном свете, который заставил бы вспомнить подвиги недавнего прошлого.

Кинопроизводство данного периода полностью контролировалось лично Сталиным, он давал разрешение на то, чтобы снимать киноленту на ту или иную тему. В конце 1930-х годов были поставлены «Петр Первый» В. Петрова (1937–1938), «Александр Невский» С. Эйзенштейна (1938), «Минин и Пожарский» М. Доллера (1939), «Салават Юлаев» Я. Протазанова (1941) и другие.

Показательной была история с фильмом С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1945–1946), когда первая серия фильма, заказанного Сталиным, была им одобрена, а вторая — запрещена и выпущена на экраны только в 1958 году. Третья серия так и не была завершена автором. Историк кино Н. М. Зоркая пишет: «...При воплощении замысла на экране произошла удивительная вещь. Словно бы два центра притяжения вступили в действие и притянули к себе один — «по-

литическую», другой — «психологическую» тему фильма, пользуясь определениями Эйзенштейна, или, иными словами, один — официальную концепцию деятельности Ивана Грозного, другой — трагическую правду эпохи. Центры расположились: один — в первой, другой — во второй серии фильма» [2, с. 131]. Именно вторая «психологическая» часть и не приглянулась по причине того, что власти не были нужны зрительские размышления о современном государственном строе, тоталитарных режимах... Контроль над произведениями искусства приобретал все более пугающие формы, но если в 1930-е годы это не сказывалось на качестве произведений, то во второй половине 1940-х — начале 1950-х годов художественные достоинства произведений явно страдали.

В данный период гораздо важнее было показать образ царя, полководца, ученого или другого выдающегося человека, его деятельность, а если даже он совершал очевидные ошибки во взаимоотношениях со своими «коллегами», оправдать это его умом, дальновидностью и государственным интересом.

Историк советского кино Е. Добренко отмечает, что по ходу исторических событий меняются «внешнеполитические» события фильмов: сначала была антигерманская направленность, затем, у Эйзенштейна, — антипольская, и так далее [1]. Киноискусство окончательно превращалось в оружие пропаганды, персонажи были лишь выразителями «нужных» настроений. Биографический фильм представлял положительного героя словно машину, которой под силу решать государственные задачи; на внутренний мир человека и его переживания экранного времени не отводилось, зато значительную его часть занимали диалоги, но это были не размышления, а скорее декларативные суждения, не терпящие возражений.

Однако в период второй половины 1940-х — первой половины 1950-х годов были сняты находящиеся вне общей тенденции кар-

тины: это «Мичурин» А. Довженко (1947) и «Тарас Шевченко» И. Савченко (1951).

Героя Александра Довженко никак нельзя назвать «плакатным», в нем нет искусственности. Конечно, в картине есть моменты политической агитации — например, симпатии ученого к советскому строю и ответное его признание, которое пришло лишь после революции, но это не дает право отнести к фильму эпитеты типа «агитка».

Гениальный биолог Мичурин, занимающийся селекцией, цель которого — вырастить сады на бесплодных полях Сибири и Дальнего Востока, обладает непримиримым, в чем-то даже конфликтным, характером. Режиссер понимает то, как нужно изображать положительного героя: отнюдь не собранием всевозможных приятных качеств, но личностью цельной, целеустремленной, патриотом, фанатиком своего дела, готовым служить на благо людям.

В фильме имеется выразительный эпизод: сцена смерти жены Мичурина. Их последний разговор начинается с воспоминаний о молодости, и ученый признается, что, быть может, никогда не любил свою жену так и не был к ней так привязан, как к своему делу... и супруга принимает мужа со всеми недостатками характера, понимая значимость его дела.

Кадры их молодости, затем зрелости перемежаются крупными планами дерева: сначала — расцветающего, затем — теряющего свой убор осенью, далее — резкий порыв ветра буквально обрывает листву... За кадром звучит музыка Д. Шостаковича, и зритель понимает, что происходит, какой эпизод должен следовать далее...

Относясь очень критично к себе, Мичурин упрекает коллег-теоретиков из Петербургской академии наук, которые за всю жизнь не вывели ни одного нового сорта фруктов. «Пора биологии сойти с небес на землю и учиться разговаривать с народом», — говорит он исследователю Карташову. Здесь и заключена одна из главных мыслей самого А. Довженко, которую он выразил

словами своего героя. Человек науки, человек искусства должен служить своей Родине. Неслучайно в первых кадрах фильма показан диалог с американской делегацией, приглашающей его в свою страну и обещающей признание. Мичурин отказывается, не желая покинуть Россию. И уже через много лет, когда он признан, сколько радости доставляет ему выступление перед народом! Чувство гордости за своих учеников гораздо важнее для Мичурина, чем то, что его именем назван город... Александр Довженко создал противоречивый образ. Автору картины было важно показать искреннее единство с людьми — не показное, но честное, где не сквозила бы фальшь в каждом кадре... И это, несомненно, удалось.

Другой фильм, не менее талантливый, — «Тарас Шевченко», начатый Игорем Савченко в 1951 году. Завершили работу над фильмом его ученики, ассистенты А. Алов, В. Наумов и Л. Файзиев. Главную роль исполнил С. Бондарчук.

Этот фильм также показывает истинно народного героя, Тараса Шевченко. В одной из первых сцен он произносит: «Поэзия моя мужицкая, она не уводит туда, где нет горестей и печалей... Пусть эти горькие, гневные дети мои идут в народ, пусть тревожат, возбуждают, возмущают людей, пусть люди читают правду». Поэт становится выразителем правды, он горько переживает, что монархия и царь далеки от простых людей и глухи к их проблемам, он прямо указывает на пропасть, лежащую между правителем и народом, между богатыми и бедными. Главный герой картины не боится ставить себя в оппозицию власти, не боится гнева... Даже в отдаленном гарнизоне, куда был отправлен поэт, далекие от искусства солдаты на какой-то миг смогли понять гуманизм его творчества.

Эти два фильма, конечно же, подверглись некоторой критике и были частично переделаны, но режиссерский замысел сильно не исказился. Они стали первым шагом к новой стилистике, которая появится позже,

когда в кино придут молодые выпускники ВГИКа — В. Ордынский, Г. Чухрай, М. Хуциев, Э. Рязанов, С. Ростоцкий и начнется новая страница в истории отечественного кино.

Картины послевоенного десятилетия наглядно демонстрируют, что может произойти с кинематографом, находящимся под чрезмерной опекой власти, но также и то, что даже в такой ситуации талант режиссера будет замечен и фильм, при всех его недостатках, может получиться талантливым художественным произведением. Нельзя не признать, что даже в плакатном «Кавалере золотой звезды» Ю. Райзмана игра Сергея Бондарчука была на достойном уровне. Однако это совершенно отдельная тема, а та, что интересует нас в данный момент, — образ положительного героя — как раз оказывается связанной с идеологией, поэтому приходится упоминать и объективные недостатки.

Случается, что произведение не зависит даже от своего создателя, — так о каких удачах можно говорить в случае его зависимости от государственной политики? Ответ очевиден. На протяжении всего послевоенного десятилетия существовало противоречие между идеологией и эстетикой — не только во взаимоотношениях художников и власти, но даже в пределах одного кинофильма (у тех режиссеров, кому не по душе было вмешательство в их работу). Таким образом, любое малейшее вмешательство в творческий процесс не ускользает от внимания. Особенно видна разница в картине «Мичурин» между «почищенными» кадрами и оригинальным художественным замыслом: формально от него мало что в итоге осталось, но сохранилось тем не менее общее настроение фильма.

Положительный герой должен был обладать набором определенных качеств: быть патриотом, разделять советскую идеологию, признавать первенство СССР на мировой арене, бескорыстно трудиться на благо своей страны (а она, в свою очередь, его обязательно поощряла бы), забывая о своих

внутренних переживаниях. Образ был несколько фантастичен, поскольку в реальности вряд ли бы встретились подобные личности, но и это было своеобразным канон: герой обязан был служить народу, но всегда должен был оказываться чуть выше или значительно выше него. Власть использовала средства «важнейшего из искусств» для упрочения своего авторитета. Во время тяжелейшего положения в деревне на экран вышли «Кубанские казаки», фильм, в котором зрителю представлялось полное благополучие...

Конечно, к художественному кинематографу нельзя предъявлять подобные претензии — это не документ, но то, что объективная картина реальности искажалась, не способствовало зрительскому доверию: человек перестал узнавать себя в экранном образе, происходило его значительное отдаление.

Если в 1941 году в первых «Боевых киносборниках» герой обращался к зрителю, вел с ним диалог, смотрел в глаза, — то сейчас он смотрел на него сверху вниз, произнося некие догматические установки... причем, авторам кинолент вовсе не хотелось снимать подобное! Можно открыть сборник «Как я стал режиссером», изданный в 1946 году, и привести некоторые цитаты.

Леонид Луков: «...характер сильного, честного человека, рвущегося к счастью через борьбу со всем темным и страшным, увлек меня в образе деда Никанора из фильма «Я люблю». Это был Донбас дореволюционный, царство тьмы, нищеты, горя, страданий, но и здесь мой герой был человечен, он любил жизнь, веселое слово, хорошую, хватающую за душу песню» [4, с. 168]. Далее — Юлий Райзман: «В своих работах я стремился не уходить от среды, а, наоборот, погружать в эту среду события и людей — создавать так называемый «второй план», который помог бы максимально приблизить к условиям подлинной жизни вымышленные события фильма» [3, с. 225–226]. Лео Арнштам, Иван Пырьев, Сергей Герасимов, Фридрих Эрмлер, Всеволод Пудовкин и

многие-многие другие придерживались идей о том, что главное в кинофильме — это образ и личность человека, его душа и мысли.

Фильмы военного периода нельзя обвинить в неискренности — они были наполнены эмоциями, близкими каждому человеку в стране, герои были вдохновителями, подчеркивалась существующая в реальности, а не показная народность, за этот короткий период персонажи стали дружественнее, ближе и понятнее зрителям, но все эти черты были утеряны в послевоенное десятилетие.

Период «малокартинья» закончился только в 1953-м, в год смерти Сталина. В 1955 году вышло 67 полнометражных

фильмов, в 1957 — 97, в 1961 — 132 [3]. Постепенно происходили улучшения во всех сферах кинопроизводства: расширялась киносеть, зрительская аудитория... Со второй половины 1950-х годов начали работу недавние выпускники ВГИКа Ю. Озеров, Я. Сегель, М. Швейцер и другие. Изменилась и кинематографическая стилистика. На смену парадной фальши, схематизму и скупоści в изображении эмоций пришли достоверность, искренность и, что самое главное, — внимание и сочувствие судьбам людей. Образ героя из довольно прямолинейного трансформировался в образ-характер, со всеми его гранями и оттенками чувств. Наступала новая эпоха в отечественном кинематографе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Добренко Е.* Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 424 с.
2. *Зоркая Н.* Портреты. М.: Искусство, 1966. 312 с.
3. История отечественного кино / Отв. ред. Л. М. Будяк. М.: Прогресс, 2005. 528 с.
4. Как я стал режиссером: Сборник. М.: Госкиноиздат, 1946. 340 с.

REFERENCES

1. *Dobrenko E.* Muzej revoljutsii. Sovetskoe kino i stalinskij istoricheskij narrativ. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. 424 s.
2. *Zorkaja N.* Portrety. M.: Iskusstvo, 1966. 312 s.
3. Istorija otechestvennogo kino / Otv. red. L.M. Budjak. M.: Progress, 2005. 528 s.
4. Kak ja stal rezhisserom: Sbornik. M.: Goskinoizdat, 1946. 340 s.

А. И. Яковлев

ВЛИЯНИЕ ОСНОВНЫХ СОСЛОВИЙ г. ЯКУТСКА НА ЭВОЛЮЦИЮ ГОРОДСКОГО ОБЛИКА

При строительстве города Якутска на внешний вид и функции города влияли два фактора — антропогенный, природный. Влияние на городской облик антропогенных факторов можно связать с этапами освоения края и основными сословиями — казачество, духовенство, чиновничество и купечество — которые становились «носителями» этих этапов.

Ключевые слова: городская повседневность, казачество, духовенство, чиновничество, сословия, памятники градостроительства, этапы становления города, антропогенный и природный факторы, история г. Якутска.