



«Пустое пространство» Гражданской войны: театрализация темы на советском экране 1960-х гг.

М.А. Пальшкова

старший научный сотрудник НИИМК ВГИКа

ORCID: 0009-0003-2183-5402

AuthorID: 940502

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-18-36>

Статья посвящена анализу трех картин: «Оптимистическая трагедия» (1963) С. Самсонова, «Первороссияне» (1967) Е. Шифферса и А. Иванова и «Интервенция» (1968) Г. Полоки. За основу объединения перечисленных фильмов приняты не только особая «живописность» кадра или причастность к эксцентрической стихии, но и использование особого условно-театрализованного типа пространства, которое парадоксальным образом приводит к переосмыслению самой концепции Гражданской войны на экране 1960-х гг.

The article analyses three films: “Optimistic Tragedy” (1963) by Samson Samsonov, “The First Russians” (1967) by Evgeny Schiffers and Alexander Ivanov, and “Intervention” (1968) by Gennady Poloka. This combination is based not only on the special “picturesqueness” of the films and a certain type of eccentricity but also on an ample use of the conventional theatrical space that paradoxically leads to the reinterpretation of the very concept of the Civil War on the Soviet screen in the 1960s.

Тема Гражданской войны — одна из базовых тем советского кинематографа. На протяжении десятилетий тема трансформировалась, отражая не столько реальную историю, сколько транслируя те или иные дискурсы определенного периода.

Шестидесятые годы стали ключевыми для переосмысления концепции Гражданской войны, когда из области мифа это событие стало переходить в область, по формулировке Евгения Марголита, индивидуально-личностного переживания. Мир, прежде разделенный на «своих» и «чужих», теперь стал усложняться, а «в идеологических противниках, сошедшихся в битве не

Гражданская война, советский кинематограф, театрализация, «антикино», поэтическое кино, Самсон Самсонов, Евгений Шифферс, Геннадий Полока, Мейерхольд, «эпический театр», эксцентризм, условность, христианство

Russian Civil War, Soviet cinema, theatricalization, "anticinema", poetic cinema, Samson Samsonov, Evgeny Schiffrers, Gennady Poloka, Meyerhold, "epic theatre", eccentricity, convention, Christianity

на жизнь, а на смерть» обнаружилось «больше принципиального родства, чем различий» [12]. «В огне брода нет» Глеба Панфилова, «Служили два товарища» Евгения Карелова, «Комиссар» Александра Аскольдова, новеллы «Ангел» и «Родина электричества» из киноальманаха «Начало неведомого века» Андрея Смирнова и Ларисы Шепитько (соответственно) были далеки от жизнеутверждающего пафоса коммунистической космогонии. Гражданская война уже не рождала новый мир — она добивала старый и — единственный из возможных. Однако «личный подход» к Гражданской войне выразился не только в переосмыслении мифологической составляющей этого события. Индивидуальная оптика усложнила не только мысль, но и форму, в которую облеклась борьба красных с многочисленными врагами. И наряду с фильмами, тяготевшими к почти документалистской подлинности изображения, возникает ряд картин, говорящих о Гражданской войне языком театральной условности.

Процесс театрализации киноязыка — одно из интереснейших направлений отечественного кинопроцесса, пик которого пришелся на 1960-е годы. В этом сложном явлении сошлись и интерес к практике эпического театра Бертольда Брехта, чья труппа «Берлинер ансамбль» гастролировала в СССР в 1957–1958 гг.; и переоткрытый режиссерский опыт условного театра Всеволода Мейерхольда, который был посмертно реабилитирован в 1955 году. Важнейшую роль в формировании этого направления играло и обращение к культурно-художественному контексту революционного искусства 1920-х годов вообще с его эксцентрической буффонадой. Нельзя не упомянуть и об исключительном режиссерском опыте Сергея Эйзенштейна, уже в работе над «Александром Невским» (1938) он ушел от хроникальных стилизаций в область освоения на экране оперной эстетики, а также Надежды Кошеверовой, в 1947 году разыгравшей свою «Золушку» (1947) в театрализованном пространстве, созданном Николаем Акимовым. Все это в совокупности спустя десятилетия послужит появлению целой серии картин, целенаправленно «бросающих вызов» документальной природе кино: от «Человека ниоткуда» (1961) Эльдара Рязанова до «Как царь Петр арапа женил» (1976) Александра Митты, не говоря уже о серии киносказок и фильмов «для детей и юношества»: «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) Элема Климова, «Город мастеров» (1965) Владимира Бычкова, «Айболит-66» (1967) Ролана Быкова, «Старая, старая сказка» (1968) Надежды Кошеверовой, «Король-олень» (1970) Павла Арсенова и т. п. Но если условность казалась вполне объяснимой в жанре

сказок или эксцентрических комедий, то в приложении к теме Гражданской войны подобная форма выглядит куда более непредсказуемой. Рассмотрим три картины, воплощающие наиболее полно принципы театрализации киноязыка применительно к теме междоусобного противостояния: «Оптимистическая трагедия» (1963) Самсона Самсонова, «Первороссияне» (1967) Евгения Шифферса и Александра Иванова и «Интервенция» (1968) Геннадия Полоки.

Перечисленные фильмы не принято объединять в рамки единой художественной «школы». Если «Первороссиян» обычно относят к поэтическому кино (наряду с картинами Сергея Параджанова, например), то «Оптимистическая трагедия» обычно вообще выпадает из сферы интереса анализа. На данный момент существует серьезное исследование, в котором автор объединяет на базе буфонно-театрализованной эстетики ряд картин о Гражданской войне — от «Интервенции» до «Бумбараша», — это монография Виктора Филимонова «*"In busa veritas!"*, или Бремя утопии. Жизнь и творчество Геннадия Полоки в его монологах и на фоне отечественного кино», но этот фундаментальный труд еще не опубликован. Тем не менее текст в форме рукописи был любезно предоставлен г-ном Филимоновым автору данной статьи.

В данной статье за основу для объединения перечисленных картин мы примем не столько особую «живописность» кадров или причастность к эксцентрике, но использование особого условно-театрализованного типа пространства, «когда декорация не только не притворяется натурой, но и открыто объявляет свою условность. Не просто не прячет эту условность, а, напротив, выпячивает» [17] ее. Собственно, это и будет интересовать нас в данном случае — не столкновение политических идей, а противостояние героя и пространства, что ведет к переосмыслению самой концепции Гражданской войны на экране.

* * *

Одной из первых картин, апробировавших тему Гражданской войны в форме театральной условности, стала «Оптимистическая трагедия» (1963) Самсона Самсонова по пьесе Всеволода Вишневского.

Созданная драматургом в начале 1930-х годов, эта работа, с одной стороны, как нельзя яснее формулировала новый конфликт советского искусства. Это в 1920-е годы на экранах торжествовала революционная ярость коллективного бессознательного — таран, сметающий через насилие, кровь, убий-

ства старый мир. Однако в 1930-е годы, когда тезис о мировой революции ненавязчиво сменился задачей построения сталинской сверхдержавы, на смену революционной стихийности пришла идея партийного порядка, призванного направить эту стихийность, если угодно, в созидающее русло. Отсюда и главный конфликт пьесы: не между — условно — красными и белыми, но между буйным и деструктивным анархизмом и сосредоточенным и конструктивным большевизмом. Между губительным бессознательным и созидающей силой супер-эго стала Партия. Это противостояние было решено драматургом предельно новаторски. Идею борьбы двух политических сил, концепций, взглядов на мир он решает, обратившись к форме древнегреческой трагедии, где наравне с индивидуальными героями действовал хор. В его качестве выступал любимый коллективный герой Вишневого той поры — революционные матросы.

Важную роль в пьесе играют ремарки, практически непереводимые на сценический язык. Георгий Адамович, писавший свой отклик на пьесу Вишневого до того, как она была поставлена на сцене Камерного театра Александром Таировым, приводит первую редакцию драматургического текста: «Рев, подавляющий мощью и скорбью дочеловеческие всплески вод, рождающих первую тварь. И первые стремительные взрывы могучего восторга от прихода жизни, восторга, теснящего дыхание и обжигающего. И первое оцепенение перед первой смертью. История, текущая, как Стикс. Испарения всех тел. Шум человеческих тысячелетий. Тоскливый вопль “зачем”. Неистовые искания ответов» [1, с. 249].

Своеобразной персонификацией хора становятся два матроса. Их появление на сцене не имеет никакого функционального значения: «...они разговаривают на революционные темы, удивляются величию социалистического строительства в России» и утверждают право социалистической литературы на полную формальную свободу. Вскоре зритель понимает, что перед ним — мертвые матросы, погибшие в Гражданской войне. Теперь они воскресли и вспоминают свои славные деяния. К этим матросам присоединяются товарищи, тоже мертвые, — и «целый матросский полк, погибший под синим небом Тавриды, становится на сцене, как гигантский хор» [1, с. 249]. Хор вступает в беседу со зрителями и даже оппонирует им. Когда, по ходу развития действия, из зала доносится выкрик некоего критика: «Не слишком ли много смертей в пьесе?!» — слышится ответ: «Не больше, чем у Шекспира!» и т. д. Под влиянием ре-

¹ Были убраны все интермедии, не связанные с основным действием; переработаны диалоги; претерпела изменение любовная линия Комиссара и Алексея; и именно под влиянием Таирова был переписан финал со смертью героини.

жиссера Александра Таирова, впервые поставившего эту пьесу на сцене Камерного театра в 1933 году, Вишневский внес в пьесу ряд заметных корректировок¹, «смягчив» мистериальную революционность формы, и в таком виде она будет перенесена на экраны в 1963 году Самсоном Самсоновым.

Сама новаторская драматургия, особенно при переведении ее на язык другого искусства, требовала от режиссера нетривиального художественного решения. И это решение было найдено. Причем оно оказалось настолько органично, что в критике тех лет работу хвалили за ее идейность, оставив без внимания формальное новаторство.

Обратившись к революционной во всех смыслах пьесе, Самсон Самсонов, с одной стороны, работает с материалом предельно кинематографично. Он не только переводит внетрагические ремарки Вишневского в визуальные образы — вроде бушующих вод в начале картины, но и вообще задействует богатейшие ресурсы киноязыка, создавая замечательный по своей пластичности видеоряд: постоянное движение камеры, эффектные ракурсы, мастерское глубинное мизансценирование — выстраивание непрерывающегося действия в глубине кадра, словно подчеркивающего роевую жизнь революции, ее непрерывное движение. Это и особое динамичное композиционное построение кадра как такового, продиктованное, с одной стороны, применением широкоформатной технологии, с другой — отсылающее нас к опыту советской революционной киноэпопеи 1920-х годов.

Но художественное решение картины этим не исчерпывается. Самсонов находит идеальный баланс, совмещая подчеркнутую кинематографичность с перенесенной на экран театральной условностью. Это и сохранение фигур двух ведущих — погибших, но оживших матросов, которые обращаются с экрана то к зрителям-потомкам, то к главной героине — Комиссару, то общающихся друг с другом. Их появление в начале и конце фильма представляет определенную рамку действия, задающую особый трагедийно-революционный пафос происходящему, а с другой — они выступают своеобразными комментаторами действия, не давая зрителю отвлечься от наиболее важных сцен в картине.

Еще одной особенностью художественного решения становится умелое чередование кинематографической динамики и условной статики. Несмотря на предельную динамичность визуального ряда, некоторые сцены — сцена прощального бала, сцена расстрела Вожака, символизирующая окончательную

победу Комиссара над анархическими силами, сцена заключения и смерти главной героини — все они решены через статику. Фигуры застывают в кадре, словно монументы, а фон вдруг из глубинного превращается в плоскостной, напоминая пространство сцены с декорациями. При этом подобное решение продиктовано не просто режиссерской волей: к театрализации пространства режиссер прибегает в моменты условной «остановки» — когда зритель должен эмоционально проникнуться происходящим, ощутив предельную напряженность или трагичность отдельных сцен. Не случайным оказывается в картине введение песен — своеобразных зонгов. Как и положено в трагедии, исполнение их возложено на хор — революционных матросов, отчасти персонифицированных в образе Алексея. Зонги не только комментируют происходящее на экране или характеризуют ту или иную революционную силу, как в случае с бандой анархистов, но и свидетельствуют и политической эволюции матросов, из анархистов в начале картины превращающихся в пламенных большевиков.

Еще одно нетривиальное решение, к которому прибегает в своей экранизации Самсонов, связано с особенностями существования артистов в кадре. Эти особенности напрямую зависят от политической силы, которую представляют герои. Так, большевичка Комиссар в исполнении Маргариты Володиной предельно — величественно — плакатна, условна и тяготеет за редким исключением к статике. Во многом статичен — но эта статичность уже не величественна, а грузна — и ее главный оппонент и враг Вожак в исполнении Бориса Андреева. Его комический двойник Сиплый (Всеволод Санаев), главной заслугой которого, кажется, является тот факт, что он дважды болел сифилисом, о чем он сам с гордостью сообщает, более подвижен, но его образ так же оказывается не больше своей лицедейской маски.

Более подвижен, динамичен образ Алексея (Вячеслав Тихонов). В картине он предстает, по точному определению Александра Шпагина, «Человеком играющим»: «...мировоззрение его не сформировано, не определено, а “актерский” способ существования в жизни самодостаточен. Алексей предельно легко меняет и взгляды свои на мир, и позиции, но при этом всегда остается в маске шута, и эта маска позволяет ему “остранять” свое видение мира, а значит, и высказывать по-настоящему интересные и даже глубокие мысли...» [18]. Интересно и то, что по мере того как герой Тихонова всерьез увлекается Комиссаром и «краснеет», он становится все более плакатен. В сцене столкновения с Вожаком — пластика меняется. Широкий жест, тяготеющие к

статике позы. Принимая их, говорит пламенные речи. Кстати, по тем же принципам трансформируется и композиционное решение картины: по мере того как матросы переходят на сторону большевиков, кадр начинает тяготеть к торжественной и геометричной статике в противовес постановочной хаотичной динамике начала картины. Но вернемся к героям. Совсем карикатурно, гротесково — почти по-мейерхольдовски — решена банда анархистов, появляющаяся к концу фильма и за несколько минут обращенная в большевиков. Не случайным нам кажется выбор актера на роль их вожака — эксцентричный Эраст Гарин, прошедший школу Мейерхольда. Несмотря на эту разницу все персонажи объединяет одно — они условны. И эта условность, цитируя того же Шпагина, превращает их в подобие масок и лицедеев, самодостаточных в своем лицедействе [18].

Однако в картине есть еще одна группа героев, существование которых на экране прямо противоположно основному решению персонажей. Эта группа героев — жертвы революции: Женщина в черном (В. Недоброво-Бужинская) — несчастная старушка, решившая, что ее кошелек был украден одним из анархистов, и выброшенная за борт, когда ее ошибка раскрыта, и два беглых из германского плена русских офицера в исполнении братьев — Олега и Глеба — Стриженовых. Эпизодические персонажи, они тем не менее сыграны «по-станиславскому», полнокровно, представляя не политические маски, а живых людей.

Таким образом, весь фильм Самсонова строится на противопоставлении «подлинности» и условности, динамики и плакатно-театральной статики, жизни и ее остановки — смерти. История советского кино знала еще одну ленту, в которой противостояние идейных врагов решалось не в прямом столкновении, но пространственно — «Чапаев» (1934). Но если в картине братьев Васильевых именно революционная удасть была связана с идеей динамики-жизни, то в «Оптимистической трагедии» мы наблюдаем прямо противоположное. Все силы, противостоящие Комиссару, — воплощают ту или иную форму витальности, будучи связаны с «живым» пространством, тогда как именно приобщение к большевизму знаменует переход к театрализованно-условной статике, единственным выходом из которой является смерть. И у Вишневского, и у Самсонова идея смерти так или иначе связана с переходом в вечность: погибшие матросы, восставшие из небытия и общающиеся со зрителями; едва ли не буквально возносящаяся героиня Маргариты Володиной в финале картины — из подземельного заточения ее,

² В титрах в качестве постановщика картины фигурирует имя Александра Иванова — почтенного мэтра советского кино, автора таких картин, как «Подводная лодка Т-9» (1943), «Звезда» (1949), «Михайло Ломоносов» (1955), «Солдаты» (1956). Евгений Шифферс был обозначен как «режиссер». Тем не менее творческий вклад в картину был прямо противоположен официальному заявленному. У Иванова и Шифферса, несмотря на разницу в возрасте и профессиональном опыте, сложились настолько доверительные отношения, что старший коллега взял на себя роль своеобразного официального «прикрытия»: присутствуя на площадке и ведя дневник съемок, советский классик не вмешивался в процесс, дав Шифферсу полный творческий и экспериментальный карт-бланш.

мертвую, выносит на руках Алексей, после чего тело Комиссара буквально воспаряет над матросами. Несмотря на это, именно в «Оптимистической трагедии» очевидно фиксируется связь между большевиком-идеологом, условным театрализованным пространством и смертоносностью — как идеи, так и пространства. И если Павка Корчагин в одноименном фильме Александра Алова и Владимира Наумова в финале оптимистично заявлял: «Если вам когда-нибудь скажут, что Павка Корчагин сложил оружие или умер, не верьте! Это брехня», то в смерть героини Маргариты Володиной охотно веришь. Несмотря на ее посмертное воспарение, воскрешения за ним нет.

Фильм «Первороссияне» Евгения Шифферса и Александра Иванова — театрального режиссера и ученика Георгия Товстоногова — продолжает «трагедийную линию», намеченную фильмом Самсонова, вплотную подойдя к тому, что в разное время называли либо «поэтическим кино», либо «антикино», и разорвав связь с документальной природой кинематографа. И если Самсонов, воспроизводя на экране трагедийное пространство пьесы Вишневского, опирался в основном на постановочный опыт Таирова, фильм Шифферса² создан на пересечении сразу нескольких традиций: условности театра, статичности живописи и свободного течения поэтической мысли.

В основе картины — поэма Ольги Берггольц «Перворосийск», повествующая о попытке петроградских рабочих в 1918 году организовать на Алтае коммуны. Просуществовав полтора года, она была разгромлена войсками Колчака. Уже в самом тексте, который, впрочем, несколько раз автором переписывался, этот реальный и довольно локальный в контексте Гражданской войны исторический факт был пережит поэтессой, как и вся революция в целом, религиозно. Отсюда — такое количество библейских аналогий, призванных описать происходящее в поэме. Автор называла свой текст «коммунистическим Евангелием», где правоверные большевики сражались с «языческим» миром казаков и старообрядцев; критики же сравнивали произведение не то с большевистской Книгой Бытия, не то с Исходом, где строительство коммуны равнялось обретению первороссиянами «Земли Обетованной» [10], а самих героев — с христианскими первомучениками [6]. Тем не менее сценарий, написанный Берггольц, к 1960-х годам растерял черты религиозно-большевистской экзальтации, превратившись в объемный, двухсотсорокастраничный, традиционно-реалистический текст.

Шифферс, на тот момент уже изгнанный из советских театров за формализм, взявшись по просьбе Иванова за переделку

сценария, не только значительно сократил текст Берггольц, но переработал настолько, что, по его собственным словам, «... наш фильм к нему никакого отношения не имеет!» [7, с. 195]. В этом ему помогал друг и художник Михаил Щеглов. Процесс трансформации описал киновед Яков Бутковский: «Прежде всего, они свели до минимума фабулу и диалог, оставив только отдельные ключевые эпизоды и реплики. Весь фильм разбили на главы и дали каждой главе свой цвет. Уже в сценарии (режиссерском) видно то значение, которое они придают музыке, ритму, стихам, введенным в фильм. Уже в сценарии намечены повторы композиций (сцена похорон жертв революции и сцена поджога пшеницы и др.)» [4, с. 185].

Действительно, картина «Первороссияне» предельно поэтична. Здесь сочетаются лирическая свобода движения авторской мысли, опирающаяся на визуальные лейтмотивы, и эпическое осмысление истории коммуны. Визуальный ритм построен на сочетании статичных кадров, снятых в павильонах, и натурных сцен; крупных портретных планов — с общими планами групповых композиций; плоскостных фонов — с глубинными мизансценами. Точно так же вступает в конфликт и цвет. Каждая сцена, как уже было упомянуто выше, решалась с опорой на конкретные цвета, закрепленные за героями, представляющими не индивидуальные характеры, а определенные противоборствующие силы и идеи: красные коммунары — серые казаки; желтые коммунары — черные старoverы и т. д. Точно так же, цветово, решалось в картине и пространство — в цветовом решении Шифферс и Щеглов во многом опирались на картины Кузьмы Петрова-Водкина. Синий голодный Петроград взрывался красным цветом революционного знамени; желтая земля в сцене спора по поводу «аграрного вопроса» старoverов и коммунаров сливалась в единстве с желтыми коммунарами, тогда как старoverы, облаченные в черное, на фоне желтой земли, казались, отторгнуты от нее самой природой (в то время как молодая старообрядка Ефимия маркируется красной одеждой — знаком того, что она готова принять большевистскую веру). При этом если цветовое пространство Петрограда «статично»: за ним закреплен определенный набор цветов, как закреплена в нем советская власть, то пространство осваиваемой коммунарами земли динамично и меняется от степени осваиваемости большевиками земли: от серого — к красному — снова к серому после ликвидации коммуны. Финальная трагедия, уничтожение первороссиян, так же решена через цвет, как противопоставление-противостояние красного и белого. О важности этого про-

тивостояния говорит то, что этот колористический конфликт вынесен в название последней главы фильма.

Еще один живописный источник «Первороссиян» — иконопись. Художник картины Михаил Щеглов формулировал это решение следующим образом: «Пишем чистыми красками, это все не фотография, а икона, как у Андрея Рублева — золотые горы и черные леса, золотая рожь, обратная перспектива... Черные кони убийц и черная земля могил... Черные обугленные дома и черные кони и костюмы поджигателей. Цветные главы — это работа со зрительским подсознанием... Не лица — лики. Как на иконах» [13, с. 208].

Впрочем, вырывая лица из контекста среды, авторы картины³ не только добиваются иконописности своих персонажей. Шифферс фактически повторяет прием Карла-Теодора Дрейра, примененный в «Страстях Жанны Д'Арк» (датский режиссер называл это «кинематографом статуи»), чтобы подчеркнуть особую трагедийную условность происходящего. На это «работает» также своеобразная — подчеркнуто безэмоциональная, отстраненная — манера произнесения текста как артистов в кадре, так и женского закадрового голоса, зачитывающего поэтические строки от лица Берггольц.

Исследователи часто объясняют подобную манеру актерской репрезентации общими установками на редуцированность психологии и речи, свойственными работам представителей «антикино». Однако в случае с «Первороссиянами» мы имеем дело, скорее, с целенаправленной реализацией концепции «медитативного театра», которую Шифферс разработал в период первых постановок на ленинградских сценах. Обращаясь к индуистским духовным практикам, режиссер видел в феномене сценического (а позже — и кинематографического) представления возможность совместной, артистов и зрителей, «антропологической медитации», в рамках которой оказывалось возможным сакрально-социальное переживание жизни и коллективный катарсис.

В интервью для польского издания Tygodnik Powszechny (No. 46, от 17/XI) в 1974 году Шифферс описывал «представления», которые перед наблюдателями «разыгрывали» йоги древности: «Йог, стремясь к достижению совершенства с помощью физических упражнений, добивался его в строго определенных условиях и с помощью специфической жестикуляции. Он получал от своего духовного руководителя "объект для медитации". Этим объектом мог быть какой-либо священный стих, им могла быть какая-либо картина, на которой линии, краски и фи-

³ Наряду с Шифферсом и Щегловым нельзя не упомянуть и операторскую работу Евгения Шапиро.

гуры складывались таким образом, что становились стимулом определенных духовных процессов. Поза созерцания, закрытые глаза, особый способ дыхания при одновременной внутренней сосредоточенности — все это было спектаклем, который давался публично и был рассчитан на людей. <...> Театральное представление при этом могло быть осуществлено с помощью актеров, или кукол, или теней в театре кукол...» [14]. Отстраненность, надмирность актерской игры в «Первороссиянах», наравне с цветом и формой, фактически являются эквивалентами «технической стороны» медитации, призванной погрузить зрителя в состояние мистериального созерцания революции и Гражданской войны.

Впрочем, это трансцендентное переживание истории самим Шифферсом связано не только с исключительно профессиональными установками режиссера, органично пересекающимися с религиозным переживанием революции самой Берггольц, что вернуло фильм к первоначальным библейским «настройкам» поэмы. (Аналогия «Первороссийска» с Книгой Бытия и Исходом в картине обыгрывается несколько раз: глава 3, повествующая о прибытии рабочих на алтайскую землю, названа «Земля обетованная», а любовь председателя коммуны и его жены в главе 4: «Муж и жена» может быть рассмотрена сквозь призму истории перволюдей в раю — Адама и Евы.) Известно, что во время съемок «Первороссиян» Шифферс впервые прочел Евангелие, под впечатлением от которого пережил мистико-религиозный опыт, впоследствии описанный в его богословских работах. Предположим, что на это мог повлиять и Александр Иванов, который позже и в других обстоятельствах — при обсуждении сценария Глеба Панфилова «Жизнь Жанны д'Арк» — спокойно вспоминал, как видел в детстве ангелов, как разговаривал с ними, как они помогали ему летать и как «священник Иоанн Кронштадтский своим прикосновением или словами заставлял лежачих больных вставать и идти» [8, с. 314]. Если режиссер так свободно говорил подобное на худсовете на «Ленфильме», мы можем предположить, что и в общении с молодым коллегой Иванов мог делиться пережитым в юности собственным мистико-религиозным опытом. Да и сам Шифферс на съемках не скрывал, что «...мы рассказываем не притчу — мы пишем Евангелие» [13, с. 208]. Отсюда и название важнейшей части фильма — «Глава 6: Воскресение».

Может показаться, что борьба первороссиян с казаками и старообрядцами показана в картине сквозь призму столкновения «единобожников» с язычниками, и это не случайно: простран-

ство будущей коммуны обозначено изображением языческих идолов. Однако языческие корни большевистских антагонистов в дальнейшем нигде не отмечены. Более того, в дальнейшем связь казаков и старообрядцев с христианством подчеркивается — в последней части «Глава 8: Красное и белое» казачий атаман Шураков (Юлиан Панич) просит благословения на убийство коммунаров у старообрядческих старцев и получает его от Феодосия (Иван Краско), за плечами которого стоят иконы.

Если за плечами врагов революции и советской власти — христианские образы, то путь коммунаров освящен новым «божеством» — Лениным. Собственно, в этом и заключается религиозный конфликт двух противоборствующих сторон: это борьба за статус — божественный или дьявольский — Ленина. В шестой главе картины — едва ли не самой разговорной — наряду с вопросом о земле решается и вопрос теологического статуса Ильича:

— Нас сюда Ленин прислал!

— Ленин? Ленин ваш — предтеча антихриста!

— Не пугайте верующих, старче. По вашему же учению, да-да, истинно говорю вам, по вашему же учению предтечей антихриста был еще патриарх Никон. Вы и Петра Великого в антихристы записывали. А теперь вот... Ленина!

— Да ты не из духовных сам?

— Из духовных. Аз есмь бывший иерей, отрекшийся от ложного сана, принявший веру новую, взывающий града во имя начала мира нового. Аминь!

(Юлиан Панич, снимавшийся в картине, вспоминал слова Шиффера: «Это не конфликт характеров, личностей. Это конфликт религиозных идей — староверов и коммунистов. Да, столкновение двух религий» [13, с. 207].)

Ленин действительно играет в картине важнейшую роль. Именно он отправляет петроградских рабочих в «крестовый поход» в «обетованную землю», где новые большевистские Адам и Ева в поте лица возделывают землю во имя земного рая и освещаются хлебом, который растят, и кровью, которую проливают (образ красной земли). При этом образ революционного вождя решен сообразно общей художественной стратегии картины. Это не маленький подвижный человек с хитрой улыбкой. Ленин предстает исключительно на крупных планах — только мертвенно-бледное печальное лицо; он «не цитирует сам свои же, реально написанные в тишине кабинета строчки» [13, с. 207], но либо рассуждает о строителях советской власти (беднота, мечтатели, фантазеры), либо просто молчит, глядя на героев, т. е. в зрительный зал.

Взгляд, вернее его направление, играет в картине такую же важную роль, как и статуарность актерских портретов. Только если статичность опрокидывает смысл в вечность, то взгляд — Ленина и коммунаров — напрямую в зрительный зал словно обращает действие в здесь и сейчас. Это обращение к большевикам 1960-х годов с вопросом: «Так ли вы живете в жизни, за которую мы полвека назад отдали свои жизни, товарищи?» [13, с. 208]. Юлиан Панич был уверен, что именно в этом заключалась причина запрета картины: современное состояние Компартии не выдерживало никакого сравнения с фанатиками революционной поры, переживающими коммунизм как религиозный экстаз: «Именно в этом был крюк, которым “Первороссияне” зацепили советскую власть. Критики, которых потом призвали громить ленту, искали ошибки фильма в стилистике и в монтаже, в музыке и в игре актеров, но секретарь Ленинградского обкома КПСС <...> Василий Толстиков на просмотре кричал: “Вы вашим фильмом упрекаете нас, сегодняшних коммунистов, что мы не такие идеалисты, как коммунары 1918-го!”» [13, с. 208].

Однако трагедией первороссиян картина Шифферса не исчерпывается. Параллельно разгрому коммуны развивается история молодой старообрядки Ефимии — ради любви к одному из большевиков она переходит на сторону красных и пытается предупредить их об опасности ценой своей жизни. В итоге картина оканчивается трагедией не красных, но «белых» — отца девушки, главного старообрядческого «врага» красных, благословившего атамана Шуракова на их убийство: «У них Бога нет. И царя убили. <...> Благословите, отцы, кончить их». Подобный финал не являлся результатом авторской продуманной концепции. После скандала, разразившегося после сдачи картины, материал был подвергнут сокращению, а последние кадры (огромное красное знамя и памятник Ленину) — по причине отказа Шифферса вносить какие-либо изменения — пришлось доснимать оператору Евгению Шапиро. Тем не менее возникший, как кажется, неожиданно мотив трагедии врага, выраженный в вопросе отца над телом убитой: «Где моя дочь?» — перечеркивает трагедию коммунаров и подспудно обращает сакральную мистику в кровавую бойню, не знающую победителя. А единственный путь «крещеных в веру» — смерть.

«Интервенция» Геннадия Полоки завершает своеобразную «театральную трилогию» Гражданской войны на советском экране. Несмотря на то что театральность будет сопутствовать этой теме и в дальнейшем — «Опасные гастролы» (1969) Георгия

Юнгвальда-Хилькевича, «Белое солнце пустыни» (1970) Владимира Мотыля, «Гори, гори, моя звезда» (1970) Александра Митты и «Бумбараш» (1972) Николая Рашеева, — степень условности в этих картинах заметно снизится, а функции условного пространства станут носить иной характер.

Появление «Интервенции», как и «Первороссиян», должно было быть приурочено к 50-летию советской власти, и поначалу согласие Полоки приступить к съемкам картины по одноименной пьесе Льва Славина, написанной в 1932 году, могло показаться своеобразной уступкой режиссера, которому, после успеха «Республики ШКИД», только что отказали в экранизации «Дневника Кости Рябцева» Н. Огнёва. Пьеса Славина — история перевербовки оккупировавшего в 1919 году Одессу французского экспедиционного корпуса в революционеров на фоне работы большевистского подполья, лихих приключений контрабандистов и отчаянных попыток богатой вдовы госпожи Ксидиас сохранить свои деньги и сына от коммунистов, — была написана в куда более традиционной форме, нежели «формалистская» «Оптимистическая трагедия» Вишневского, и сплетала интернациональный марксистский пафос с одесским разбойничьим колоритом и трагедийностью. Впрочем, указанный в титрах картины как сценарист, Славин, по воспоминаниям Полоки, добровольно «отдал на растерзание» свою пьесу молодому новатору, вследствие чего политическая подоплека отошла на второй план под натиском эксцентрики и почти цирковых интермедий, очевидно, в духе ранних работ ФЭКСов и КЭМ. Самая яркая и провокационная из них — сцена буффонадной драки мокрушницы мадам Токарчук с монахом Нестором, который совмещает должности сторожа банка, где хранятся сокровища, с написанием «Летописи дома Ксидиас» (появление сатирически осмеянного церковнослужителя, сражающегося с налетчицей-убийцей в духе американской комической, не объяснить ничем, кроме как богохульным задором автора в духе просветителей).

О других источниках, сценических экспериментах Мейерхольда и в целом — опыте авангардного советского театра 1920-х годов, авторы картины говорят открыто: фильм начинается с демонстрации афишной тумбы, полностью оклеенной театральными плакатами эпохи НЭПа. После этого мы видим сцену, на которую выходит конференсье (С. Юрский) и объявляет начало представления. Так, Гражданская война превращается в «драмбуфф с песнями, танцами, выстрелами и фокусами», где все — неправда, все — карточная партия, разыгранная шулером (мотив карт также задается с первых кадров ленты), но все — жуть.

Для Полоки, на формирование которого огромное влияние оказал условный экспериментальный театр Мейерхольда, равно как и советский киноавангард 1920-х годов с манифестами и хулиганскими экспериментами русских киноавангардистов (Козинцева, Трауберга, еще молодого Эйзенштейна с его «монтажом аттракционов»), этот поворот был естественен. Отдав дань моде на документализм в своих первых работах, режиссер не скрывал в первой же своей «авторской» работе «Республика ШКИД» стал отходить от «правды жизни» в сторону театрализованной эксцентрики, что в итоге привело его к осознанной установке на «антикино» уже в «Интервенции». То, что появилось в советском кино почти спонтанно, для Полоки имело программный характер — «антикино» была посвящена его статья, опубликованная в «Московском комсомольце». Впрочем, и советский кинематограф уже на момент съемок «Интервенции» несколько раз подходил к идее «веселой революции». В. Филимонов в своем исследовании ведет истоки этой концепции через «Мичмана Панина» (1963) Михаила Швейцера к картине Генриха Габая «Зеленый фургон» (1960)⁴. Но, возможно, эту линию можно будет продлить до «Похождений Октябрины» (1924) ФЭКСов. Судя по сохранившемуся описанию картины молодых Козинцева и Трауберга, с «Интервенцией» фильмы роднит тотальность эксцентрики и отличает тотальность театральная. Картина Полоки, в отличие от «Похождений», полностью погружена в декорационный мир, иногда, кажется, будто нарисованный на картоне.

Мир «Интервенции» — мертвый мир живых кукол, вписанных в кадр нескрываемой волей автора. Каждая сцена-пространство решена в доминирующих цветах (бело-черный, или зелено-красно-черный, или бело-красный и т. д.) и почти каждая пластически выстроена по одному принципу: «...мизансцена организуется так, чтобы кульминационная фраза произносилась в центре круга арены, как это происходит при исполнении цирковых номеров» [17]. Действительно, круг как цирковая арена — еще один, наряду с картами, сквозной мотив картины Полоки. С одной стороны, он подчеркивает идею «игровой» природы гражданского противоборства, разыгрывающегося на экране. В отличие от «Первороссиян», «ни на какую сакрализацию пространства здесь нет и намека: торжество самодовлеющей театральной игры, не требующей соотнесения ни с какой реальностью» [12]. На смену мистерии приходит ярморочный балаган, а носителей религиозной революционной идеи сменили маски. Здесь каждый играет свою роль и каждый не равен самому себе: банкирша Ксидиас «играет» материнскую любовь, ее сын

⁴ Нельзя не вспомнить и мотив цирка как арены для гражданского столкновения в таких картинах, как «Два-Бульди-Два» (1929) Льва Кулешова и «Последний аттракцион» (1929) Ольги Преображенской и Ивана Правова.

⁵ Появление в картине Шифферса кажется не случайным. «Интервенцию» с «Первороссиянами» объединяет не только общая «полочная» судьба. Это и театральные «корни» обоих создателей — не принятый во ВГИК на режиссерский сразу после школы по причине чрезмерной молодости Полоко отучился в театральном училище им. М. Щепкина на актерском отделении. И работа с художником Михаилом Щегловым, пришедшим в «Интервенцию» с площадки «Первороссиян» и повторившим в фильме Полоки не только колористичный принцип деления сцен, но и, по словам вдовы Шифферса, несколько находок, придуманных режиссером во время съемок поэмы Берггольц [7, с. 197].

Женя — пламенного революционера, налетчик-контрабандист — respectableного господина («Я — капиталист», — говорит герой Ефима Капеляна), а полковник Несвицкий «разыгрывает» попытку как хирургическую операцию. Порой мотив игры реализуется буквально: полковник контрразведки в исполнении Евгения Шифферса⁵ сопровождает свои разговоры-допросы игрой на барабанах. И даже участие в большевистском подполье предполагает постоянную смену ролей. Отсюда еще один постоянный мотив — мотив переодевания, реализуемый, прежде всего, героями, так или иначе связывающими свою судьбу с революционной борьбой. Сын банкирши Ксидиас Женя примеряет на себя то образ студента, то Наполеона, то пушкинского Германна, то белогвардейца, то таинственного демона, жаждущего смерти. Санька-цветочница начинает преобразоваться — то во французского клоуна-матроса, то в крестьянку — в момент, когда оказывается всерьез втянута в работу большевистского подполья. Товарищ Бродский, он же Мишель Воронов (Владимир Высоцкий), принимает правила этого злого цирка, выступая то как «красавец мужчина», то как учитель нерадивого юнца, то как матрос, то белогвардеец. Не случайно оскорбленная Санька однажды бросает: «А для вас она все равно что служба. Один интерес, что заграничные наряды все время меняете». Даже смерть меняет свои обличья в этой карнавальной чрезмерности, на что не перестает жаловаться аптекарь: «Люди умирали в меру. Я вас спрашиваю, куда подевались старые добрые болезни? Где ишиас? Где геморрой? Я вижу одни только раны. Колотые. Резаные. Рваные...»

Но в самом решении пространства, несмотря на, как кажется, тотальную по-бахтински карнавальную стихию, — заложена опасность. Круг в картине динамичен: и цирковая арена начинается довольно быстро трансформироваться в образ мишени. Оттого под удар в этом кровавом цирке поставлены все. Кому не суждено быть убитым — станет убийцей. Кто не станет убийцей — будет выброшен за пределы мира-декорации, который, как иногда кажется, схлопнется, как блоковский балаганчик. Игра на экране заканчивается тогда, когда оканчивается игра «в революционную борьбу», а остановка игры означает смерть: «Сколько ты солдат сагитировала?» — спрашивает свою революционную подругу товарищ Бродский. «Не считала. Человек, я думаю, пятьдесят». — «Вот видишь. Каждый из них, считай, тоже по несколько человек сагитировал. Те в свою очередь — тоже. Несколько сот человек ты сделала настоящими революционерами. Все уж сделано». Впрочем, в «Интервенции» смерть смерти рознь. Именно пространство ставит условную точку в характеристике персонажей, словно вынося оценку

их «игре»: если неудачник-революционер предатель Женья Ксидиаса умирает на цирковой арене, то тело большевика-агитатора Бродского оказывается распластано на полу — огромной мишени, превращающейся в знак революционной жертвы. Геннадий Полока однажды прокомментировал подобное решение: «Уже в первые годы после революции создавался революционный театр. Одними из первых Мейерхольд, Тарakanов (был такой режиссер) стали внедрять балаганные принципы в театральную практику. Актеры выходили на площадь, разыгрывали недавние революционные события, трактуя их не как что-то кровавое, а как некий праздник. Возможно, это шло не столько от деятелей культуры, сколько от самоощущения толпы. Ведь тогда все эти демонстрации шли с гармошками, плясками, устраивались прямо на тротуаре, ели, пили. Это уличный быт какой-то! И тут же рядом представления всякие.

Моя «Интервенция» — прикосновение к теме революции как раз с точки зрения вот такого праздничного балагана, с которого и начинается всякая революция. А потом — пустота, гибель. Так и у меня в фильме» [17].

Итак, декоративное, условно-театральное пространство в проанализированных картинах превращается в полноценное действующее лицо, вследствие чего герои вступают в противостояние не только и не столько со своими политическими оппонентами, сколько с внешним миром вообще. Конфликт, перенесенный из фабулы в область топоса, не так очевиден, но играет важнейшую роль, задавая темам революции и Гражданской войны новый вектор и уводя своих героев от побед в историческое инобытие.

Для цитирования: Пальшкова М.А. «Пустое пространство» Гражданской войны: театрализация темы на советском экране 1960-х гг. // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 18–36. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-18-36>.

For citation: Palshkova M.A. “Empty Space” of the Civil War: Theatricalization of the theme on the Soviet Screen in 1960s // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 18–36. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-18-36>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. Собрание сочинений. Литературные заметки: В 5 кн. Кн. 2 («Последние новости» 1932–1933) / подг. текста, сост. и примеч. О.А. Коростылева. СПб.: Алетейя, 2007. 512 с.
2. Аннинский Л. Красный век. Эпоха и ее поэты. Том 2. Засадный полк. Мальчики державы. М.: ПРОЗАИК, 2009. 464 с. URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?url=https://www.phantastike.com/autobiography/krasnyy_vek/doc/ (дата обращения 19.08.2024).

3. Блейман М. Архаисты или новаторы? // О кино — свидетельские показания. М.: Искусство, 1973. 592 с.
4. Бутковский Я. «Первороссияне» (1966–2009) // Киноведческие записки. 2009. № 92. С. 184–193.
5. Вишневский В. Собр. соч.: в 5 томах / Пьесы. М.: Художественная литература, 1929–1950. Т. 1. 583 с.
6. Громова Н. Ольга Берггольц: Смерти не было и нет. М.: АСТ, 2017. 384 с. URL: <https://www.litres.ru/book/natalya-aleksandrovn/olga-berggolc-smerti-ne-bylo-i-net-opyt-prochteniya-s-27303768/> (дата обращения 19.08.2024).
7. Данилина Л. «Встреча с Шифферсом была для меня даром судьбы» // Киноведческие записки. 2009. № 92. С. 194–200.
8. Дединский С., Рябчикова Н. Начало, или Фильм о Жанне д'Арк. М.: Киноведческая артель 1895.io, 2024. 368 с.
9. Демин В. Реабилитация // Искусство кино. 1988. № 2. С. 25–26.
10. Кураев М. Берггольц и первороссияне // Нева. 2010. № 5. С. 207–212. URL: <https://magazines.gorky.media/neva/2010/5/berggolcz-i-pervorossiyane.html> (дата обращения 19.08.2024).
11. Левитин М. Таиров. М.: Молодая гвардия, 2009. 368 с.
12. Марголит Е. «Первороссияне»: контекст кинопроцесса // Сеанс. 26.10.2015. URL: <https://seance.ru/articles/pervoros/> (дата обращения 19.08.2024).
13. Панич Ю. Горестное послесловие // Киноведческие записки. 2009. № 92. С. 201–208.
14. Поджубец З. Евгений Шифферс: О проблемах театра // Театр. 29 октября 2013. URL: <https://oteatre.info/evgenij-shiffers-o-problemah-teatra/> (дата обращения 19.08.2024).
15. Таиров А.Я. О театре / ком. Ю.А. Головашенко и др. М.: ВТО, 1970. 603 с.
16. Фаликов Б. Мир Шифферса // Театр. 1 июля 2018. URL: <https://oteatre.info/mif-shiffersa/> (дата обращения 19.08.2024).
17. Филимонов В. «In busa veritas!», или Бремя утопии. Жизнь и творчество Геннадия Полоки в его монологах и на фоне отечественного кино (неопублик., архив автора).
18. Шпагин А. Революция шестидесятников // Азрамас. Курс «Русская литература XX века. Сезон 1». URL: <https://arzamas.academy/materials/397> (дата обращения 19.08.2024).
19. Ягункова Л. Героическая легенда // Советский экран. 1966. № 24.

REFERENCES

1. Adamovich, G. Sbranie sochinenij. Literaturnye zametki. V 5 kn. Kn. 2 (“Poslednie novosti” 1932–1933) [Collected works. Literary notes], podg. teksta, sost. I primech. O.A. Korostilyova. St. Petersburg, Aleteyja Publ., 2007. 512 p. (In Russ.)
2. Anninskij, L. Krasnyj vek. Epoha i ee poety. Tom 2. Zasadnyj polk. Mal'chiki derzhavy [Red Century. The Era and Its Poets. Volume 2. Ambush Regiment. Boys of the State]. Moscow, PROZAiK Publ., 2009. 464 p. Available at: https://docs.yandex.ru/docs/view?url=https://www.phantastike.com/autobiography/krasnyj_vek/doc/ (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
3. Blejman, M. Arhaisty ili novatory? O kino — svidetel'skie pokazaniya [Archaists or Innovators? About Cinema — Testimonies]. Moscow, Iskustvo Publ., 1973. 592 p. (In Russ.)

4. *Butovskij, YA.* "Pervorossiyanе" (1966–2009) ["The First Russians" (1966–2009)]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 92, 2009, pp. 184–193. (In Russ.)
5. *Vishnevskij, V.* *Sobranie sochinenij v 5 tomah, P'esy 1929–1950*, vol. 1 [Collected Works in 5 Volumes / Plays 1929–1950, vol. 1]. Moscow, Hudozhestvennaya literatura Publ., 1954. 583 p. (In Russ.)
6. *Gromova, N.* Ol'ga Berggolts: Smerti ne bylo i net [Olga Berggolts: There was no death and there is none]. Moscow, AST Publ., 2017. 384 p. Available at: <https://www.litres.ru/book/natalya-aleksandrovn/olga-berggolc-smerti-ne-bylo-i-net-opyt-prochleniya-s-27303768/> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
7. *Danilina, L.* "Vstrecha s SHiffersom byla dlya menya darom sud'by" ["Meeting Schiffers was a gift from fate for me"]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 92, 2009, pp. 194–200. (In Russ.)
8. *Dedinskij, S., Ryabchikova N.* Nachalo, ili Fil'm o ZHanne d'Ark [The Beginning, or a Film about Joan of Arc]. Moscow, Kinovedcheskaya artel' 1895. Publ. 2024. 368 p. (In Russ.)
9. *Dyomin, V.* Reabilitaciya [Rehabilitation]. *Iskusstvo kino*, no. 2. 1988, pp. 25–26. (In Russ.)
10. *Kuraev, M.* Berggol'ts i pervorossiyanе [Bergholz and the First Russians]. *Neva*, no. 5, 2010, pp. 207–212. Available at: <https://magazines.gorky.media/neva/2010/5/berggolcz-i-pervorossiyanе.html> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
11. *Levitin, M. Tairov [Tairov]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2009. 368 p. (In Russ.)
12. *Margolit, E.* "Pervorossiyanе": kontekst kinoproцесса ["The First Russians": the context of the film process]. *Seans*, 26.10.2015. Available at: <https://seance.ru/articles/pervoros/> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
13. *Panich, YU.* Gorestnoe posleslovie [A sad afterword]. *Kinovedcheskie zapiski*, no. 92, 2009, pp. 201–208. (In Russ.)
14. *Podzhubec, Z.* Evgenij SHiffers: O problemah teatra [Evgeny Shiffers: On the problems of the theater]. *Teatr*. 29.10.2013. Available at: <https://oteatre.info/evgenij-shiffers-o-problemah-teatra/> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
15. *Tairov, A.YA.* O teatre [About the theatre], kom. YU.A. Golovashenko i dr. Moscow, VTO Publ., 1970. 603 p. (In Russ.)
16. *Falikov, B.* Mir SHiffersа [Schiffers' World]. *Teatr*. 01.07.2018. Available at: <https://oteatre.info/mif-shiffersa/> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
17. *Filimonov, V.* "In busa veritas!", ili Bremya utopii. ZHizn' i tvorchestvo Gennadiya Poloki v ego monologah i na fone otechestvennogo kino ["In busa veritas!", or the burden of utopia. The life and work of Gennady Poloka in his monologues and against the backdrop of domestic cinema] (in press). (In Russ.)
18. *SHpagin, A.* Revolyuciya shestidesyatnikov [Revolution of the Sixties]. *Azramas. Kurs "Russkaya literatura XX veka. Sezon 1"*. Available at: <https://arzas.academy/materials/397> (Accessed 19 July 2024). (In Russ.)
19. *YAgunkova, L.* Geroicheskaya legenda [A Heroic Legend]. *Sovetskij ekran*, no. 24, 1966. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 08.07.2024; одобрена после рецензирования 22.07.2024; принята к публикации 29.07.2024.

The article was submitted 08.07.2024; approved after reviewing 22.07.2024; accepted for publication 29.07.2024.