



29 июня исполнилось бы сто лет кинорежиссеру **Абраму Роому**.

«Преждевременный человек» — так Абрам Роом озаглавил свой последний фильм. Пьеса Максима Горького, по которой он был поставлен, имела иное

КАЛЕНДАРЬ

Преждевременный

Экран и сцена. — 1994. — 30 июня — 7 июля (№25) — с. 10 — 11

название, а в это режиссер как бы заложил ироническую и грустную самооценку. Ведь все лучшие фильмы он создавал в споре со временем, опережая его. Когда же, усталый и сломленный, он старался времени соответствовать, фильмы или не получались вовсе, или дышали не вдохновением, но холодным мастерством. Такое бывало в 30—40—50-е, годы особенно жестокого идеологического прессинга. Но о неудачах и поражениях в другой раз. Сейчас только о победах, о фильмах из числа лучших, которые по достоинству могут быть внесены в юбилейный список, к столетию Абрама Роома.

Он начинал в 20-е годы, в рядах советских кинематографистов славного первого поколения. Тогда в кинокритике существовало такое определение — «большая пятерка советского кино: С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Л. Кулешов, Д. Вертов, А. Роом». Каждый создал свое направление, имел особый режиссерский почерк, крупные новаторские фильмы. Роомовское направление было, на первый взгляд, наиболее консервативным для того времени. Главное — актер и даже театральные, психологизм, бытописательство. Его режиссерский почерк сегодня назвали бы кинематографическим гитлерреализмом, имея в виду сверхвнимания к среде и атмос-

фере действия, игре человека с вещью, внутреннему состоянию актера.

Именно в этом было новаторство двух его самых совершенных и знаменитых немых фильмов — «Третьей Мещанской» и «Привидения, которое не возвращается». «Третья Мещанская» (1927) — фильм по факту из жизни и по сюжету, виртуозно написанному режиссером вместе со знаменитым Виктором Шкловским. «Жена двух мужей», «жизнь втроем» в подвале на одной из старинных улиц новой Москвы 20-х годов. Не случайно в Европе, где фильм имел огромный успех, он получил новые названия. «Диван и кровать» в Германии, «Подвалы Москвы» во Франции. Известно, что Рене Клер свой фильм «Под крышами Парижа» задумал как очаровательный музыкальный ответ фильму Роома.

То, что было так похоже на анекдот тогда, сегодня звучит трагично. Камерный фильм, бытовой материал, любовная история обнажили глубинную безнравственность, бесчеловечность новой революционной реальности. Было ли это осознанное отношение Роома, упрямое в комическое отчуждение, иронию, мастерство? Ясно одно: его крамольный интерес к человеку не социальному, не классовому, а частному, «внутреннему», с его интимной жизнью,

эротическими чувствами, подсознанием ставил его в особую позицию по отношению к социалистической действительности. Этому помогал докинематографический опыт Роома, который был учеником великого психолога В. Бехтерева, читателем книг З. Фрейда, наконец, по первой своей специальности врачом.

He изменил он себе и тогда, когда остановился на самом главном, канонизированном материале искусства 20-х годов — революционном в фильме «Привидение, которое не возвращается» (1929) Он обратился к французскому писателю-коммунисту Анри Барбюсу, прося что-нибудь прислать из его прозы. Из нескольких присланных новелл Роом выбрал «Несбывшуюся побывку» (книга очерков-памфлетов «Палачи») — рассказ о дне свободы латиноамериканского революционера Хозе Реаля.

И снова для него главным оказались внутреннее состояние человека, десять лет прошедшего в одиночной камере, его сны, мечты, встреча со свободой, поединок с идущим по пятам полицейским агентом чувство к жене. Эту роль сыграла одна из красавиц советского немого экрана Ольга Жизнева. Первая роль у Роома — и она становится его любимой актрисой, музой, женой. Более 40 лет продолжался этот творческий и человеческий союз.

человек Абрам Роом

Барбюсу фильм очень понравился. Имел он большой зрительский успех в стране и за рубежом. Но только десятилетия спустя стало ясно, насколько Роом опять обогнал время. Вот мнение французского журналиста Мишеля Капденака, увидевшего фильм в 1968 году: «Можно только поражаться тому, каким образом эта лента могла быть настолько предана забвению и, главное, недооценена. Ведь своей пластической красотой, сочетанием реальности с вымыслом на фоне социальной тематики фильм предвещал самые современные изыски кинематографического почерка, вплоть до «Марленбада».

Думается, если бы автор этих строк увидел фильм Роома «Строгий юноша», он повторил бы то же самое с еще большим восхищением. «Строгий юноша» (1934) был поставлен по оригинальному сценарию, специально написанному для Роома загадочным писателем и замечательным стилистом Юрием Олешей. Это был фильм о любви, платоническом любовном треугольнике, таланте, красоте, создании нового кодекса нравственности в бесклассовом обществе. Рядом с хирургом-гением, взятым на особое обеспечение государством, была его молодая жена, умница, красавица, помощница, а рядом с ней — ком-

сомолец, спортсмен, влюбленный в нее строгий юноша.

Отношение к миру старому и новому (молодому), к людям, ценностям — в фильме таинственное и ускользающее. Одновременно ироническое, восхищенное, критическое, влюбленное. Это даже сегодня одних смущает, других раздражает, а тогда... Фильм был запрещен как непонятный, формалистический, идеологически вредный и на 30 лет похоронен в архиве. Был ли завершен и дошел ли до Франции специальный снимающийся экзотный вариант, неизвестно. Но и сегодня киномир может открыть фильм 30-х годов с удивлением и интересом, отнюдь не архивным.

Еще раз большая советская литература поддержала новаторство роомовского кинематографа в фильме «Нашествие» (1944). Леонид Леонов в самом страшном 1941 написал пьесу «Нашествие», которая обошла сцены почти всех театров страны. Трагическая, аналитическая, философская, она впервые сделала героем репрессированного, вчерашнего заключенного Гулага. И самое главное — отношение к нему окружающих, близких: матери, отца, сестры. Все они жаждут его подвига, как искупительной жертвы, потому, что верят в его ви-

новность, потому что психологически, нравственно они тоже «заключенные». Эта система не всегда душила художника запретами, преследованиями, нередко — и в объятиях официального признания. Так «Нашествие» было отмечено Сталинской премией. А зрительский успех этой первой советской кинотрагедии у нас в стране и за рубежом был неподдельным и справедливым. Европейская критика высоко оценила «Нашествие». Особенно итальянская, вновь, как и в случае с «Третьей Мещанской», ощутившая генетическую близость неореализма и кинематографа Роома.

Шли годы, а он сохранял энергию превращений. «За этим названием «Цветы запоздалые» и под оболочкой дешевой оперетты, вращаясь вокруг капли крови на бальной перчатке некоей степной Маргариты Готье, скрывается произведение сильное, горькое, призывающее к долгим раздумьям. «Маленький Ренуар, скрещенный с великим Мидзугути» — так писали в 1971-м, году 77-летия Роома.

Увы, в своем отечестве, у критиков дома, Роом не нашел такого понимания, такой поддержки. «Гранатовый браслет» по А. Куприну (1964), «Цветы запоздалые» по А. Чехову (1970), «Преждевременный человек» по М. Горькому

(1972) здесь считались фильмами традиционными, костюмными, малодраматическими. Но именно такой тип фильма-экранизации дал режиссеру возможность говорить с современным зрителем о тайне чувств, любви, женской судьбе, внутреннем мире личности. И экран обогатился красотой ушедших в прошлое лиц, интерьеров, костюмов, вещей, аристократизмом чувств, культурой отношений. Это был разговор на языке классической отечественной культуры, не только литературы, но и музыки, театра, живописи. И когда оказались тесны рамки одного фильма, родилась трилогия. Каждая из составивших ее лент была редким образцом советского любовного фильма, раскрепощающего личность.

И в этом Роом снова обогнал время. Однако зритель, в том числе молодой, не столько понял, сколько почувствовал новизну и современность его поиска. В своих эротических переживаниях и мечтах эти молодые люди ощутили себя свободными. Вот почему фильмы смотрели по многу раз, а у кинотеатров выстраивались длинные очереди.

Сам же режиссер в этом зрительском отклике обрел уверенность, радость взаимопонимания, чувство своей причастности ко времени — своевременности.

Так, может быть, в названии его последнего фильма все-таки было больше иронии, чем грусти?

Ирина ГРАЩЕНКОВА.