

## Кино на войне

### Документы и свидетельства

Продолжение. Начало см. "ЭС" №№ 4-7

"Прощай, любимый город..."

**М**оскву первых и самых трагических месяцев войны мы в основном представляем по кадрам кинохроники, снимавшимся для киножурнала "Оборона Москвы", и документальной ленты "Разгром немецко-фашистских войск под Москвой". Однако что-то все же снять не успели или упустили, кроме того, многие особенности тогдашнего столичного бытия оказались недоступны. Важные детали и подробности этой скрытой для кинокамеры реальности стали всплывать только в последнее время: в свидетельствах очевидцев и осторожных публикациях прежде засекреченных документов. Уже на пятый день после начала войны в Москве был объявлен режим военного положения со всеми вытекающими последствиями — военными патрулями на улицах, проверками документов. Операторы "Союзкинохроники", по понятным соображениям, не могли снимать ночные облавы и обыски, когда чекисты оцепляли и проверяли рынки, перекрестки людных улиц, станции метро и жилые кварталы. Уловы оказывались более чем богатыми: в служебных рапортах упоминались каждый раз по 2 — 3 тысячи задержанных, а среди них — сотни уклоняющихся от воинской обязанности, дезертиров и прочего "сомнительного", в том числе "политически неблагонадежного" по чекистской терминологии люда. С первых же дней войны в Москве начались чуть ли не ежедневные бомбежки. Особенно усердно фашисты бомбили центр столицы. 14 июля было принято решение о маскировке московского Кремля и прилегающих к нему архитектурных комплексов. Было предписано "сочетать плоскостную маскировку с объемной". Срочно перекрашивали стены и крыши, а из фанеры возводили здания-обманки, чтобы сбить с толку немецких летчиков. Эффективность маскировки проверяли с воздуха и вносили надлежащие коррективы.

"Учитывая эффективность окраски площадей, следует расписать пл. Моссвета, Пушкинскую площадь и среднюю часть ул. Горького от Моссвета до Манежной площади <...>, т.к. они могут служить ориентирами на подходе к Кремлю. Резко демаскирует Кремль при подходе с северо-запада Александровский сад, который необходимо застроить макетами, разрезать дорогами и тем самым уничтожить однотипный массив зелени..."

С крыши некоторых старых зданий снимали скульптуры. На Красной площади построили "обманный" Мавзолей, а настоящие замаскировали и закрыли мешками с землей. Однако, невзирая на все предохранительные меры, вечером 22 июля во время очередного налета несколько зажигательных и фугасных бомб угодили в здания и окрестности Кремля. Одна фугасная весом в 250 кг прямого удара угодила в здание Большого Кремлевского дворца, но, слава богу, не бабахнула, а только проломила крышу и потолочное покрытие Георгиевского дворца и, дойдя до пола, развалилась, образовав бесформенную воронку. Еще несколько бомб взорвались поблизости от дворца и стен Кремля, оставив воронки диаметром по пять метров...

В личных свидетельствах запечатлены картины бомбежек:

"<...> И вот я видел это впервые. Сначала на юге прожектора осветили облака. Затем посыпались ракеты — осветили дом, как стол, рядом с электростанцией треснуло, — и поднялось пламя. Самолеты — серебряные, словно изнутри освещенные, — бежали в лучах прожектора, словно в раме стекла трещины. Показались пожарица — сначала рядом, затем на востоке, а вскоре запыхало на западе. Загорелся какой-то склад недалеко от Дома Правительств (Дома на набережной...), и в 1 час, приблизительно, послышался треск. <...>

Зарево на западе разгоралось. Ощущение было странное. <...> Падали ракеты".

"Домой возвращаемся, когда светает, после отбоя. Одним утром возле Никитских ворот видим огромную воронку, а памятник Тимирязеву стоит без головы. Ее нашли через несколько дней на крыше возле Арбатской площади.



Дом на Воровского, угол Мерзляковского переулка, где была аптека, разбит.

"<...> Разбомбили Вахтанговский театр, дежуривший ночью артист Куза убит... Дома стали похожи на людей с распоротыми животами. Квартиры озолены, видны кровати, диваны, картины на стенах..."

"<...> Закрасили голубым звезды Кремля, из Василия Блаженного в подвалы уносят иконы".

Почти полностью сгорели от зажигательных бомб склады "Союздетфильма" с огромной коллекцией исторических костюмов. Досталось и "Мосфильму". Актриса Лидия Смирнова в книге "Моя любовь" вспоминает:

"Думали, что там, где "Мосфильм", находится какой-то завод, и бомбили его беспрепятственно. Мы все были распределены по бригадам. Кстати, я потушила несколько зажигалок. Мы дежурили на крыше или собирали в подвале посылки на фронт — носки теплые, перчатки. И уже готовилось ополчение из работников "Мосфильма". Конечно, кто-то уходил, но кто-то и оставался, как в любом учреждении. Заводы работали, фабрики работали, магазины работали, жизнь шла, тыл обеспечивал фронт. Делались картины, хотя их темы менялись. На "Мосфильме" есть Доска почета, где выбиты на мраморе фамилии тех, кто ушел на фронт и не вернулся. Я помню большую группу людей, которых мы провожали в ополчение. Рядом в школе на Потылицы был призывной пункт, и мы, актеры, давали концерты.

Для меня дежурство на крыше было самым страшным испытанием, я элементарно, по-человечески боялся. Вот летит самолет, вот он бросает что-то. Очень страшно, когда на тебя летит бомба. Но никто не спрашивал, страшно тебе или нет. Тебе давали рукавицы, и ты должна была научиться хватать зажигалки щипцами.

Днем, когда были налеты, надо было прятаться, поэтому каждое учреждение и каждый завод делали укрытие, как и мы на "Мосфильме". Мы тогда все рыли траншеи. Напротив входа в центральный корпус были просто холмики, трава зеленая. Не было асфальта, газонов, заборов, ничего не было. Была кинофабрика и просто кусочек природы. Помню, мы (Чирков, я и Кузьмина) снимались в киносборнике Александра "Мы ждем вас с победой", а в свободное время рыли траншеи и, когда был налет, прятались в них.

В каждом доме какое-то помещение приспособлялось для бомбоубежищ. В Средненском переулке, у тети Маруси, на случай тревоги у меня был приготовлен рюкзак с самыми необходимыми, самыми дорогими для меня вещами. Он стоял на комодике, и, как только тарелка-радио объявляла: "Гражданская, воздушная тревога", — я первая бежала с

этим мешком в убежище — так я боялась <...>".

Линия фронта стремительно приближалась к Москве, и обстановка в городе становилась все более тревожной. Москва пустела. Первым ее покинуло тело Ленина — ночью 3 июля в обстановке строжайшей секретности его спецпоездом отправили в Тюмень. Потом настала очередь детей и труженников наркоматов. В творческих союзах и госкомитетах, ведающих наукой и культурой, составляли списки представителей научной и художественной элиты, чтобы их переправить в тыл.

Одновременно в более серьезных ведомствах усердно готовились к сдаче советской столицы. В укромных уголках парка в Сокольниках, в Измайловском парке и других местах закладывались тайники с оружием, средствами связи, взрывчаткой для будущих диверсионных групп, создавались особые "пятетки" и диверсионно-боевые отряды специального назначения (в некоторых документах они именовались "диверсионно-террористическими отрядами"). Названия и даты документов тех дней красноречиво говорят о том, что творилось в городе: "Докладная записка коменданта Московского Кремля о подготовке минирования Кремля" 10 октября 1941 г., "Проект инструкции по уничтожению предприятий промышленности" 11 октября 1941 г., "Инструкция о порядке эвакуации сотрудников НКВД СССР из служебных зданий и поджога зданий при угрозе захвата столицы немецкими войсками".

Москву охватила паника. Тревожные и трагические дни октября 41-го для многих стали суровым испытанием, но далеко не всем его удалось пройти без срывов. В ряде случаев отъезд из Москвы выглядел уже не плановой эвакуацией, а самым настоящим бегством.

"...В эти дни (15-17.10), — свидетельствует очевидец, — Москва совершенно "сдана", сбесилась <...> то, что пришлось пережить с 15-18 окт<я>бря — никогда не забудется. Такой стыд, такое негодование и такое разочарование. Поистине "утраченные иллюзии". Отголоски ты найдешь в газетах, но это капли в море по сравнению с впечатлениями очевидца".

**Докладная записка Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) А.А.Андрееву о приказе И.Г.Большакова по отстранению С.И.Юткевича от руководства студией "СОЮЗДЕТФИЛЬМ"**

[Не ранее 7 августа 1941 г.]

Секретарю ЦК ВКП(б) тов. Андрееву А.А.

Кинорежиссер и художественный руководитель киностудии "Союздетфильм" т. Юткевич обратился в ЦК ВКП(б) с просьбой о пересмотре приказа председателя Комитета по делам кинематографии т. Большакова об отстранении т. Юткевича от должности художественного руководителя студии и снятия его с поста кинофильма "Как закалялась сталь".

Ознакомившись с существом дела, Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) установило следующее:

1. После первых налетов вражеских самолетов на Москву у некоторых творческих работников студии "Союздетфильм" появились панические настроения и желание немедленно уехать из Москвы. Вместо того, чтобы противостоять этим вредным настроениям, ликвидировать растерянность и обеспечить творческий подъем в коллективе, художественный руководитель студии, член ВКП(б) т. Юткевич поддался панике и стал формировать свой выезд из Москвы с киноэкспедицией фильма "Как закалялась сталь".

2. Являясь постановщиком кинофильма "Как закалялась сталь", т. Юткевич не провел необходимой подготовительной работы к съемкам сложной и ответственной картины и, не дождавшись приказа Комитета о запуске фильма в производство, уехал в киноэкспедицию.

3. Вопреки прямым указаниям председателя Комитета о съемках картины в Уфе (где уже находится база "Союздетфильма"), т. Юткевич, воспользовавшись имеющимися вагонами, занаряженными в Ульяновск, уехал в Ульяновск, где и начал организацию съемок кинофильма.

4. Всецело занятый организацией своего скорейшего отъезда из Москвы, т. Юткевич в последнее время забросил работу по художественному руководству студией, и как коммунист и руководитель предприятия вел себя трусливо и недостойно, чем способствовал росту панических и эвакуационных настроений среди работников студии.

Поэтому Управление пропаганды и агитации считает приказ т. Большакова в отношении т. Юткевича правильным.

Этот приказ встречен одобрением как на студии "Союздетфильм", так и на других студиях, он заставил подтянуться всех работников кинематографии и облегчил борьбу с элементами паники и растерянности среди кинематографистов.

Учитывая большую работу, проделанную т. Юткевичем по художественному руководству студией "Союздетфильм", Управление пропаганды рекомендовало т. Большакову после того, как т. Юткевич поставит новую картину и реабилитирует себя в глазах кинообщественности, вновь назначить его художественным руководителем студии "Союздетфильм".

**Начальник Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.А.Александров**  
**Зав. отделом культпросветучреждений Управления пропаганды Т.Зуева**

(С.И.Юткевич вскоре был восстановлен в должности художественного руководителя киностудии "Союздетфильм". В качестве худрука "Союздетфильма" он проработал до 3 августа 1944 года, когда на эту должность был назначен И.А.Савченко в связи с переводом С.И.Юткевича на "Мосфильм".)

Сохранился рапорт заместителя начальника 1-го отдела НКВД СССР Д.Н.Шадрина заместителю наркома В.Н.Меркулову о результатах осмотра здания ЦК ВКП(б) после эвакуации его обитателей:

**"Сов. секретно**  
**Зам. наркома внутренних дел Союза ССР Комиссару Госбезопасности 3-го ранга тов. Меркулову**

После эвакуации аппарата ЦК ВКП(б) охрана 1-го отдела НКВД произвела осмотр всего здания ЦК. В результате осмотра помещений обнаружено:

1. Ни одного работника ЦК ВКП(б), который мог бы привести все помещение в порядок и сжечь имеющуюся секретную переписку, оставлено не было.

2. Все хозяйство: отопительная система, телефонная станция, холодильные установки, электрооборудование и т.п., оставлено без всякого присмотра.

3. Пожарная команда также полностью вывезена. Все противопожарное оборудование было разбросано.

4. Все противохимическое имущество, в том числе больше сотни противогазов "БС", валялось на полу в комнатах.

5. В кабинетах аппарата ЦК царил полный хаос. Многие замки столов и сами столы взломаны, разбросаны бланки и всевозможная переписка, в том числе и секретная, дире-



сможет принять верное решение, "если Индия нападет на Китай". Уильям Рассел, чьим прототипом, очевидно, выступил Джон Кеннеди (фильм появился через год после убийства Кеннеди), устраняется из политики, сохраняя жизнь себе, "кумиру Америки". Но при этом, во-первых, лишает страну одного из ее гуманистических мифов. Во-вторых, отдает свои голоса некоему середнячку, "здоровой норме", "болоту", политической марионетке, закрывая дорогу этике индивидуального выбора, давая добро экспансии демократии и таким образом, как бюрократы из французского фильма, становится попустителем ("горько плачут китайцы и Британский музей" – Шпаликов), то есть пособником массового убийства невинных людей.

Фильмы о войне и насилии шли в перебивку с картинами мирной безмятежной жизни. Так, перелетая из света в тьму, кинопоказ суммировал некоторые знания и представления о фашизме/нацизме, его проявлениях и формах.

Элегическая зарисовка "Зеркало Голландии" (1951) Берта Хаанстра, волшебное-красивое отражение пейзажей в воде голландских каналов. "Концерт" (1961), диплом Иштвана Сабо: рояль на берегу Дуная, музыка Моцарта – обыгрывание обыденной вещи в предложенных обстоятельствах, популярный сюжет у молодых европейцев конца 50-х – начала 60-х, почему-то до сих пор считающийся свежим словом в нашем кино (см., к примеру, дебюты братьев Котт). Неспешный, умиротворяющий труд в "Ночной почте" (Англия, 1936) и "Бондаре": люди что-то делают, мастерят, поездка бегут, минуты летят. Трудные будни, всюду жизнь. А в это время...

Встык с "Бондарем" (Франция, 1942), сосредоточенно строгающим бочки и сносно сосуществующим с нацистским режимом, – "Кровь животных" (1949, Франция). Мясники-трудяги вспарывают животы, извлекают кишки и ходят в резиновых сапогах по шиколотку в крови – бойня а ля натюрель. В Белых Столбах фильм о том, откуда берутся отбивные, возникают почти каждый год в разных контекстах – в связи с революциями, войнами и геноцидом. Яркая метафора, хотя и не принимаемая всерьез, поскольку речь о животных. Желудок и сознание противятся, и бойня числится как вариант естественного отбора: что делать, пардон, побеждает сильнейший. Однако не замечено принципиально иного поведения, когда за проволоку попадали братья по разуму.

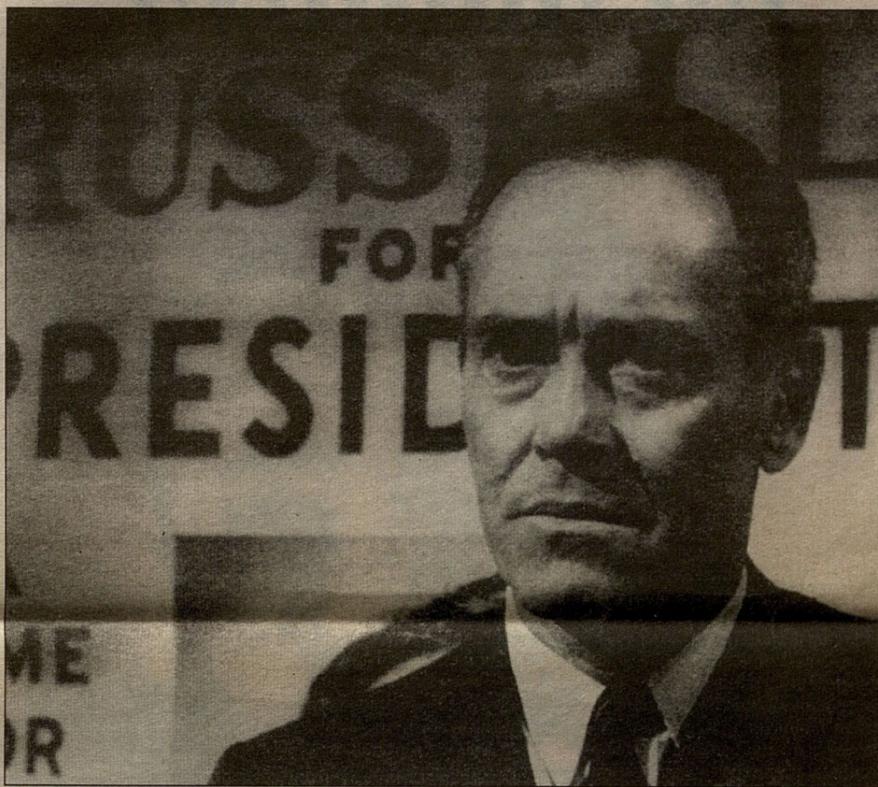
Городок, речушка, женщины идут в лавку, дети водят хоровод. По другую сторону стены – столь же неспешное течение жизни для тех, кто доставляет, сортирует, убивает, разделяет. Рутинное убийство. Быт. Обычные нормальные (если считать норму математической средней величиной без какой-либо этической нагрузки) люди, не хотящие знать лишнего и засорять себе голову, и неважно, кого привозят ночью в вагонах или кто и от чего умирает за соседней стеной.

Наша учительница литературы утверждала, что "фашизм начинается с отсутствия смелости". Мы скашивали глаза к переносице и недоумевали. Какие же мы фашисты? Они угробили много людей, а мы лишь принесли в класс чуть-чуть грязи, и, кстати, Вася тоже в ботинках. Позже мы поняли, что она говорила о том же, что и известная поговорка "лень – мать всех пороков", тоже туманная в детстве. Попробуй, догадайся, что речь о неумении, нежелании думать и понимать о себе и о жизни больше, чем необходимо в практических целях, и, как естественный следующий шаг, сопоставление себя с остальными, перманентный режим поиска оправданий себе и виновного – вне своей шкуры. "Худший грех – фальшивая универсальность – никто не чист" (Славой Жижек). Со слов "кто в этом мире невинен, как ангел" начинается "соревнование в мимикрии, поражающее своей эффективностью; вымышленное оправдание noticeably от подлинного, и причиною тому не столько совершенство игры имитаторов, сколько не вполне чистая совесть общества", – писал Лем, считая игнорирование безобразий разного толка и "соревнование в мимикрии" жирным питательным субстратом для появления "невинных", бытовых форм фашизма/нацизма/тоталитаризма, при благоприятных условиях оформляющихся в убийственные, но пошлейшие доктрины, опирающиеся на пресловутую "норму". "Люмпены, чернь, унтер-офицерские сынки, помощники пекарей и третьеразрядных писак", "люди посредственные, но не желающие принять это к сведению, как маньяки жаждущие

приобщения к элите, наконец-то получили возможность попользоваться жизнью на славу. <...> Убийство оказалось вдруг приговором исторической справедливости, грабеж – воинской доблестью; любую мерзость, любую гнусность можно было оправдать и возвысить, дав им иное название".

И здесь еще два фильма, интересных тем, как человек и общество дают себя запутать и с удовольствием сами сбиваются с ноги.

Персонажи "Коридора шоков" – пациенты клиники для душевнобольных. Как в любом фильме о психушке, симптомы больных – реакции на происходящие в обществе процессы. Клиника Америки середины 60-х – это негр, считающий себя белым ку-клукс-клановцем и бегущий по коридорам с наволочкой на голове; солдат, сбрендивший на почве того, что он не может гордиться погонами нынешней армии США, и в поисках утраченной национальной гордости вообразивший себя ветераном войны между Севером и Югом;



ученый-атомщик, ужаснувшийся собственными открытиями и "нырнувший" в детство, где может рисовать цветочки и не думать о ядреных "грибах"; женское отделение – истерички и нимфоманки, тронувшиеся без любви. Все они составляют окружение героя – репортера (Питер Брэк), прикинувшегося психом, чтобы выведать, кто из докторов убил какого-то больного, и родить сенсационный материал о произволе врачей-убийц. Разумеется, герой сходит с ума и приходит к выводу, что убийство совершил именно он. Но поскольку редкое человеческое сознание способно принять свою вину, он проецирует ее на свою подружку и обвиняет ее в преступлении. "Дни славы" (Италия, Швейцария, 1945) – процессы над нацистами – показывают, как общество, подсознательно решив облегчить себе задачу наказания нацистов, приняло предложенную ими игру и посчитало массовое истребление, поданное нацистами, как акт правосудия, вульгарным криминалом, подпадающим под уголовный кодекс. При этом, справедливости ради надо сказать, что Нюрнбергский процесс и его более локальные ответвления, все-таки, лучше, чем отсутствие суда над убийцами миллионов людей.

Финалом программы стала забавная, но предельно наглядная метафора – анимация "Бэмби встречает Годзиллу" (Bamby meets Godzilla, Канада, 1969, режиссер Марв Ньюэлэнд). "Бэмби пощипывает травку. Что произойдет, когда он встретится с Годзиллой?"

В культурном многообразии политкорректного мира и кино допустимы варианты: антагонисты не замечают друг друга; поладят; выступают сообща против третьей, более разрушительной силы; подружатся после традиционной игры в Тома и Джерри; добро победит зло, Бэмби и Годзилла. Реальность не оставляет места и времени для иллюзий и разнотчений. Действие идет несколько секунд: железная пята сплюсчивает олененка. На фоне гигантской лапы – минута титров.

Годзилла появился в японском кино в се-

редине 50-х на волне возмущения испытанием американской водородной бомбы на тихоокеанском атолле Бикини и, разумеется, как реакция на атомную бомбардировку. В снятых на данный момент сорока четырех версиях (включая видео, анимацию и ТВ) Годзилла выходит на бойный свет по разным причинам. Он либо разбухший взрывом динозавр, либо мутант, либо мутировавший отпрыск, либо даже вполне миролюбивое существо себе на уме. Но имманентная сущность у типажа одна. Чудовище стирает с лица земли центры цивилизации, олицетворяет беспепелляционность войны. Слепая безжалостность не спрашивает фамилий, не интересуется ценностью индивида, попросту не замечает его, и уничтожает все, что попадает на пути. И кто такой Годзилла, как не раздувшаяся до неимоверных размеров рептилия, существо более низкого порядка, чем Бэмби.

Двенадцать лет Третьего рейха – не так много по меркам истории – и шесть десятилетий (и далее) "титров" – рефлексии по поводу произошедшего, попыток разо-

обретает и свойственный "хоррору" и более уместный в данном случае финал. Чудище погибает, но оставляет потомство, кладку. Это не только дает возможность продлить сюжет ab ovo в бесконечность, но и показать, что зло непобедимо, и оно эффективней добра, которое, чтобы одержать победу, должно воспользоваться его методами, делая границу между войной и миром все более размытой.

"В этом году мы отказались от традиционной "Конфронтации", представлявшей разные точки зрения на ту или иную проблему, – сказал художественный руководитель фестиваля Владимир Дмитриев. – Нам кажется, некрасиво представлять войну как повод для идеологических разночтений". Разночтений не было. И мне кажется, что, создав свой собственный "фильм", фестиваль выбрал единственно возможный вариант освещения событий, выгодно отличивший его от юбилейного телевизионного шабаша.

Каков эмоциональный итог? Две короткометражки: "Бессонница" (1965) Пьера Этекса и Жан-Клода Карьера – трансформация повседневности в кошмарный сон о вампирах – реальность преследует и кусается. И "Алабама: 2000 световых лет", навеянная Виму Вендерсу песней "Роллинг Стоунз" 2000 Light Years from Home. "О, как одиноко в сотнях световых лет от дома!" Home, sweet home, дай ответ – не дает ответа. Эх, "пришел солдат с фронта" и где, спрашивается, лучшие годы его жизни. "В финале умирает камера. Ну, положим, умирает человек. Но вы этого не видите, вы видите медленное, очень медленное затемнение" (Вендерс). Субъект фильма – смерть, приближение к смерти. Некоторые мои знакомые из абсолютно разных сословий, делая ощущениями о современной жизни, говорят, что ощущают себя в России, как евреи в Германии в середине 30-х. Чувствуют, как их вымывает. Что говорить о тех, кто уже потерял крышу над головой.

В связи с этим, кратко о современном отечественном военном кино. В Белых Столбах его представляли "Сороковые. Большие игры маленьких людей" (2005) Ивана Твердовского. Типичный китч предъюбилейного образца, смонтированный из хроники 40-х, ничего не добавляет знаниям о войне, как народном несчастье, а представляет собой удодваримый глянцевый, сделанный в соответствии с самыми непрезентабельными вкусами – эдакий марш-парад под избитые классические мелодии.

Режиссеры, торопящиеся попасть в обойму счастливицов, снявших к 60-летию Победы фильм о войне и получить таким образом статус "режиссера в законе", реализуют чужую славу, чужое горе и память, предварительно залакировав на потребу дня мифы о "сильном государстве", выступают гораздо более мерзко, чем производители агиток 40-х, – попробовали бы тогдашние кинематографисты слепить что-то другое. Хотя даже на том тошнотворном фоне случались честные картины, например "Однажды ночью" Барнета, о человечности и антиконъюнктуре которой замечательно написал Евгений Марголит (см. сборник "Close-up. Историко-теоретический семинар во ВГИКе", 1999). Впрочем, некоторые признаются, что социальная смерть хуже реальной.

Если согласиться со словами Александра Яковлева, – "умирающая совесть – это умирающая нация" ("ИК" №10, 2004), наши военные фильмы разлива 2002-05 годов, их авторы, заказчики и наивные журналисты, которые, не разобравшись, начинают величать прикоснувшихся к военной теме "мастерами", причастны к ее убийству. Потому что (см. выше), блюда сиюминутный интерес, приносят в класс еще, еще и еще немного грязи.

Одно из самых ярких и точных произведений о фашизме – статью "Народоубийство" Станислав Лем написал под чужим именем как рецензию на несуществующую книгу. Видимо, писатель нуждался в дополнительных степенях свободы. К тому же, есть вещи (фашизм в их числе), о которых лучше говорить не от первого лица – что и сделали в этом году в Госфильмофонде; и что делаю я, используя цитаты).

● Кадры из фильмов "Броненосец Потемкин", "Самый достойный"