



“Семидесяхнутые” ...

Сергей КУДРЯВЦЕВ



Сегодня на этой странице премьера не фильма, а книги с названием, читателям “ЭС” знакомым. Под рубрикой “Свое кино” Сергей Кудрявцев печатал в нашей газете статьи, вошедшие потом в его первую книгу об отечественном кинематографе — как и та статья, которую мы публикуем в этом номере.

“Свое кино” — это почти 500 страниц, и театры, сложившиеся за годы неравнодушных наблюдений и размышлений автора: фильмы, люди кино, время; кино и люди во времени.

“Свое кино” — плод трудов не только аналитических, литературных, редакторских. Сергей Кудрявцев, кроме всего прочего, продюсер этого издания, посвященного им памяти отца. Мы поздравляем с выходом интереснейшей книги и ее автора, и ее будущих читателей. Надеемся, что премьеры материалов следующей книги Сергея Кудрявцева тоже состоятся на страницах “ЭС”.

годы был метко назван в анекдоте “мелким политическим деятелем эпохи Пугачевой”. Теперь то убеждаешься, что не только благодаря “Старым песням о главном-3”, такая кажущаяся далекой (особенно для нынешней молодежи, родившейся именно в 70-е) “эра всеобщего пофигизма”, провозглашенная еще в гениально точной комедии “Бриллиантовая рука” (выход на экран — 1969-й) Леонида Гайдая и в ее песне “А нам все равно” на слова Леонида Дербенева, прошла, несомненно, “под знаком Аллы”, той “женщины, которая поет” (одноименная лента прошла на “ура” в 1979-м). Достаточно послушать фонограмму фильмов 70-х и последующих 80-х — в большинстве звучала хотя бы одна песня из репертуара “народного Арлекина всей страны”.

Как раз между этими двумя фильмами пролегло время “семидесяхнутых”, советских гедонистов, которые в большинстве своем даже не знали, что это такое, но с одержимой радостью оттягивались даже на скучнейших партийных и профсоюзных собраниях. Между прочим, закономерное, что особый гнев начальства, запрещавшего картину Эльдара Рязанова в ряде областей страны, вызвал вроде бы невинно-частный случай в “Гараже” (выход на экран — 1980, то есть самый конец того десятилетия), в котором разборка членов отдельно взятого кооператива справедливо виделась сатирической моделью всего советского общества. Рязанову (и его соавтору Эмилию Брагинскому, увы, недавно ушедшему из жизни аккурат накануне IV съезда кинематографистов России, тоже трагикомического, а порой и страшного аналога “Гаража”) не могли простить то, что самый лиричный утешитель класса служащих в СССР, создавший в 70-е годы “Иронию судьбы” и “Служебный роман”, с такой язвительностью обрушился на среднюю прослойку общества.

Если уж “певец класса” осознал, насколько дико это самое “мурло советского мещанина” (еще безжалостнее, хотя и в завуалированной форме исторического фильма он сделал это в следующей работе “О бедном гусаре замолвите слово”, 1981 года), то чего уж говорить о трагически прозвучавших лентах “Отпуск в сентябре” (версия Виталия Мельникова по пьесе “Утиная охота” Александра Вам-

пилова, конечно, была положена на полку) и “Фантазии Фарятьева” Ильи Авербаха по пьесе Аллы Соколовой. Они предвосхищали появление в 1983 году картины “Полеты во сне и наяву” Романа Балаяна, которая, как и “Долгие проводы” за десятилетие до этого, стала художественным свидетельством нового слома эпох. Она оказалась иронической эпитафией минувшим 70-м (кстати, кажется, никто еще не обратил внимание, что образ “героя нашего времени”, “лишнего человека”, воссозданный здесь Олегом Янковским, отчасти намечен, например, в фильме “Чужие письма” Ильи Авербаха, выпущенном в 1976 году).

Отнюдь не парадоксально, что две самые трагические фигуры той эпохи — Владимир Высоцкий и Василий Шукшин, каждый по своему жаждал “праздника для души”, удалого разгула, так сказать, “небольшого бордельеро, забега в ширину”. Разве песня “Кони” и сочное присутствие на экране в “Единственной...” (1976) такого привлекательно-отрицательного героя Высоцкого несопоставимы с перепадами жестокой мелодрамы и намеренно кичевого показа воровской “малины”, преувеличенно разухабистого представления провинциальной гульбы народа, “готового для разврата”, в одной из немногих трагедий в советском кино — в “Калине красной” (1974).

Но если внимательно взглянуть в целый ряд картин 70-х, которые вроде бы явно далеки от стремления “выдать кураж”, показать неумеренную широту натуры русского человека, остающегося таковым, даже принадлежа к замечательной “исторической общности” — советскому народу, то увидишь, хоть в отдельных эпизодах, рвущееся наружу буйство души. Такие разные, но популярные в прокате ленты, как “Офицеры”, “Один из нас”, “Русское поле”, “А зори здесь тихие...”, “В бой идут одни старики”, “Свой среди чужих, чужой среди своих”, “Афоня”, “Любовь земная”, “Они сражались за родину”, “Звезда пленительного счастья”, “Табор уходит в небо”, “Сказ про то, как царь Петр арапа женил”, появились в первой половине того “безумного десятилетия”. Потом на несколько лет следует как будто провал в желании устроить праздник даже из собственных похорон (кстати, сопоставьте ра-

ди интереса “Не горюй!” Георгия Данелии и уже упоминавшийся “Отпуск в сентябре” или “Уходи — уходи” Виктора Трегубовича, снятые в конце 70-х), и комедии приобретают мизантропический, печальный смысл, как “Осенний марафон” Георгия Данелии. Пока все не разрешается под занавес в самой жизнеутверждающей картине десятилетия “семидесяхнутых” — “Москва слезам не верит” Владимира Меньшова.

Между прочим, только этот фильм, вызвавший раздражение у интеллигенции, на самом-то деле наиболее очевидно продемонстрировал, что эпоха Брежнева в 70-е годы была, к всеобщему счастью, лишь комическим вариантом сталинских 30-х. А советский кинематограф тоже проделал этот сорокалетний кульбит во времени, вернувшись к амбициозной идее “Голливуда на Пятых”, собственной “фабрики грез” с более сглаженным идеологическим посылом, нежели в “социалистических сказках” Григория Александрова и Ивана Пырьева. Вспомним, что и в Америке кино 70-х назвали “серебряным веком”, поскольку была предпринята попытка спустя сорок лет возродить “золотую пору Голливуда”.

Значит, действительно возможен сорокалетний цикл развития кинематографа, как-то созвучный с общественными переменами. Например, покажется почти забавным совпадение, что “брежневская конституция” 1977 года появилась через сорок лет после сталинской 1936 года, а “Москва слезам не верит” выпуска 1980 года на четыре десятилетия отстоит от очень похожей картины “Светлый путь”. Почему бы также не сопоставить, допустим, фильмы “Калина красная” (1974) и “Заклученные” (1936), “Любовь земная” (1975) и “Крестьяне” (1935), “Сказ про то, как царь Петр арапа женил” (1976) и “Петр I” (1937, 1939), “Табор уходит в небо” (1976) и “Последний табор” (1936), “В зоне особого внимания” (1978) и “Если завтра война” (1938), “Школьный вальс” (1978) и “Закон жизни” (1940), “Вас ожидает гражданка Никанорова” (1979) и “Богатая невеста” (1938), “Женщина, которая поет” (1979) и “Музыкальная история” (1940), даже “Гараж” (1980) найдется пара: “Шуми, городок!” (1940).

Интересно и то, что 30-е и 70-е годы видятся издали периодами относительной стабильности,

более того — оптимистического восприятия действительности, внушенного извне и самим себе благодушного представления о царящем процветании, будь то завершение фазы построения социализма при Сталине или вступление в некий период “развитого социализма” при Брежневе. Знаменитая сталинская фраза “Жить стало лучше, жить стало веселее” напрямую соотносится со строчкой “Эх, хорошо в стране Советской жить!” из песни Исаака Дунаевского в детской картине “Концерт Бетховена” (1936), косвенным аналогом которой в 70-е можно назвать, наверное, “Учитель пения” (1973). Причем ощущение пафоса и всеобщего душевного подъема доминировало несмотря или вообще вопреки царящему вокруг беззаконию (репрессии — или преследование диссидентов) и вмешательству в военные конфликты (озеро Хасан, Халхин-Гол, война с белофиннами — или скрытое участие советских военных во Вьетнаме, Анголе, Мозамбике, явное вторжение в Афганистан).

Как 30-е, так и 70-е годы оказываются своеобразной реакцией консервативного сознания общества на предшествующие революционные эпохи в реальности и искусстве — то есть на неизбежный слом соответственно на рубеже 10–20-х и 50–60-х годов, на последующие романтически изживающие себя стремления все изменить в 20-е и 60-е. Пышность и величавость сталинского барокко (как и голливудского чрезмерного любования сложно выстроенными экранными конструкциями из причудливых декораций и тел танцовщиц в опусах хореографа Басби Беркли) и жизнеутверждающая нота социалистических и капиталистических комедий 30-х годов (Александров-Пырьев и Фрэнк Капра) становятся для советско-американского народа незаменимыми “валерьяновыми каплями”. Впервые этот термин применил критик Юрий Богомолов по отношению к фильму “Москва слезам не верит”, закономерно удостоившемуся “Оскара” 31 марта 1981 года, что в нашей стране, где уже из-за разницы во времени наступило 1 апреля, было воспринято даже самим режиссером в качестве упомомерачительного розыгрыша (тем более, что у него была до этого лента “Розыгрыш”).

Сами эти славно-беславные эпохи 30-х и 70-х неизбежно остаются в памяти наиболее достойными ностальгии и почти умиления. В основе же подобной тоски по минувшему лежит на самом деле горькое сожаление об утраченном Большом Стиле, исчезнувшем ощущении Большой Жизни, а главное — об отсутствии Большой Идеи. Может, и шахтеры нынче не бастовали бы, будь у них новая “Большая жизнь” — тогда бы “и в забой отправился парень молодой”. Однако на дворе конец 90-х годов, то есть (если принять сорокалетний цикл для измерения эпох) мы опять попадаем в исторические катаклизмы финала 10-х или переносимся, что предпочтительнее, в бурный период конца 50-х годов. Но история не повторяется точь-в-точь — поэтому навечно было бы ждать, что, например, в кинематографе произойдет очередная оттепель, как в советской “новой волне” после 1956 года, а, допустим, триумф великого фильма “Летят журавли” Михаила Калатозова в Канне-58 продублируется сорок лет спустя в случае с картиной “Хрусталева, машину!” Алексея Германа.

Экран и сцена —