

НА ЭКРАНЫ вышел фильм "Позывной "Пассажир" по мотивам романа Александра Проханова "Убийство городов". В своё время мне довелось писать об этом пронзительном романе в газете "Завтра" и в журнале "Изборский клуб". И теперь в первых же строках хотелось бы отметить, что вышедший фильм — долгожданное и очень важное событие для российского зрителя. При некоторых недостатках фильма, о которых я скажу ниже, он резко выделяется на общем фоне и знаменует собой неминуемую новую волну,

# ПУТЕШЕСТВИЕ «ПАССАЖИРА»

Почему зрителям надо прочесть роман Александра Проханова «Убийство городов»

"военно-полевую" волну в искусстве. Кто-то должен был пробить эту брешь, кто-то должен был стать первым в кино. И неслучайно шаг этот сделан по стопам Проханова.

"Убийство городов" было написано по горячим следам событий 2014 года. У его экранизации непростая судьба. Тогда, в 2015 году, за неё взялся выдающийся режиссёр нашей эпохи Владимир Бортко. Уже был готов сценарий. Казалось бы, съёмкам дали зелёный свет, но что-то начало буксовать. И вскоре выяснилось, что, видимо, в связи с Минскими соглашениями где-то наверху было принято решение от экранизации воздержаться, "не дразнить гусей". Сегодня мы понимаем, что фильм был остро нужен тогда, и то, что его не дали снять — это была ошибка, впрочем, ошибка, вполне укладывающаяся в историческую драму тех лет. Фильм стал бы рупором правды о мученичестве Донбасса перед лицом продолжавшейся карательной "антитеррористической операции", для которой Минские соглашения служили лишь прикрытием.

И вот на днях мне довелось увидеть фильм на предпремьерном показе. Правда, снял его не Бортко, а другой режиссёр — Илья Казанков. Вообще "Позывной "Пассажир" — плод коренной сценарной переработки прохановского замысла. Бортко славен тем, что делает сценарии предельно близко к оригиналу (таковы были его фильмы по М. Булгакову и "Идиот"). А в данном случае мы имеем дело с противоположным подходом. Отчасти это оправдано тем, что роман слишком многослоен для односерийного фильма. И его пришлось "упрощать", разрабатывая лишь один слой из нескольких. Но это лишь отчасти.

Если сравнивать фильм с романом — это, безусловно, очень разные произведения, разные трактовки. В романе крайне важна традиционная для Проханова линия московского писателя-трибуна (пожилого Кольчугина). Для Кольчугина молодой Рябинин нечто вроде его реинкарнации в новом поколении. Это мечта мэтра-писателя о наследнике-продолжателе, в которого он вкладывает свой дух, можно сказать, "вселяется" в него. Здесь мы прикасаемся к центральному нерву романа "Убийство городов". Но в фильме этого нерва практически нет.

В романе события происходят не в 2015-м, как в фильме, а в 2014 году. Это очень существенная смена логики сюжета. Ведь у Проханова финал приходится на август 2014-го, когда главный герой после плена пробирается на восток. В концовке романа рано утром, перед рассветом он слышит тяжёлый гул. И через какое-то время Рябинин понимает, что это идут огромные колонны военной техники. "Россия пришла!" — в двух этих словах слышится восстанавливаемая связь времён, связь судеб. Вот на какой ноте завершается роман.

Концовка в фильме совершенно другая — она получается смазанной, отвлечённой, и этот эффект усугубляется неудачно подобранной песней. В общем, завершающие кадры картины изрядно портят впечатление — после многих явленных в фильме актёрских удач, режиссёрских открытий, операторских находок. И эта смазанность последних кадров связана именно с пересмысленной сценарной идеей.

В романе молодой писатель Рябинин — не успешный московский мажор, который в Донбассе ищет пропавшего без вести брата. Прохановскому Рябинину, напротив, не удаётся утвердиться в литературном мире. В Донбасс ведёт его невидимый внутренний гений, говорящий ему в самые критические моменты: "Стой и смотри!" Там он ищет новые образы, новые смыслы бытия, ищет откровения и находит их.

Есть и другие отличия, как крупные, так и мелкие. Уголовник Жила в романе подбивает не самолёт, а танк, что, конечно, более реалистично. И погибает он не от руки карателя, а от руки комбата Курка — за своё мародёрство.

Командир Курок погиб не залитый горячей смолой, а раздавленный гусеницами танка, используемого как орудие казни.

В романе противотанковые ежи сварены из обрезков рельсов, а не сколочены из стволов берёзы, как в фильме.



Кадр из фильма «Позывной «Пассажир». Актёр Антон Шагин в роли писателя Николая Рябинина.

Музыкант в романе играет не современный легковесный шлагер, под который не стали бы танцевать пожилые жители донецкого села — а песни в ретро-стиле.

Два командира, донбасский и украинский, закончившие когда-то вместе Киевское военное училище, в романе разговаривают по мобильнику по-русски. В фильме же украинец говорит на мове, чем подчёркивается конфликт по языковому принципу, важный для образа Курка. Замысел понятен, однако это не слишком правдиво. К тому же российские зрители далеко не все хорошо понимают мову. И от этого диалог провисает, "украинские" аргументы в споре, значимые для раскрытия смысла фильма, несколько затираются.

Тем не менее впечатление от картины сильное. В ней, несмотря на всё перечисленное, есть своего рода секрет, магия художественной убедительности. Он затягивает зрителя, при том, что это не де-

ктив, не боевик и не мелодрама. Это, скорее, фильм-путешествие, перемена ума и сердца человека, далёкого от войны (на сленге ополченцев — "пассажира").

"Позывной "Пассажир" вызывает эффект сопричастности — качество, редкое для современного кинематографа. Зритель, с головой погруженный в стихию зрелищ, здесь сталкивается с искусством, с высокой игрой. И многие зрители, особенно те, что не искущён в понимании реальных военных событий, не нюхал пороха, могут испытывать катарсис.

В то же время фильм гораздо более прямолинейный, "чёрно-белый", чем роман. И порою в этом плане авторы фильма явно перебарщивают. Особенно неестественно выглядят в нём, претендующем на полудокументальную достоверность, идеей нагруженные аллегории — как, например, убийство танкистом мальчика с портретом Пушкина на груди и Гоголя на спине или въезд того же танка в жилой дом. При всём этом, если кто-то после фильма захочет прочитать "Убийство городов", он найдёт, что роман Проханова более жёсткий, менее сглаживающий острые углы (в фильме есть кровавый натурализм, отчего его вряд ли стоит смотреть детям).



Но практический все слабые места фильма, которые мог бы предъявить суровый критик, связаны больше со сценарием, нежели с работой режиссёра и оператора. Безупречная, иногда и превосходная, игра актёров, точность большинства сцен и мотивов, выверенность подачи киносюжета — всё это с лихвой искупает недостатки.

И, думаю, сами ополченцы, как и нынешние участники СВО, воспримут недостатки в деталях и нюансах, а также некоторые "проколы" с улыбкой и простят их, поскольку в картине было достигнуто главное — внутреннее правдоподобие переживаний современных русских героев, героев в прямом и в художественном смысле слова.

С почином вас, мастера кино!

Виталий АВЕРЬЯНОВ

# ПЕРЕУЛОК ТРИНАДЦАТИ

Экспозиция в Музее русского импрессионизма

УЭТОЙ ВЫСТАВКИ невероятно точный подзаголовок — "В переулках эпохи", так как эпоха благоволила к проспектам и магистральным домам, к расширению улиц и новостройкам с большими, квадратными окнами. Эпоха изгоняла сам дух переулков — по ним затруднительно маршировать в грядущее. В Музее русского импрессионизма открылась уникальная экспозиция, посвящённая "Группе 13", существовавшей на стыке 1920-х–1930-х годов. Некоторые её участники хорошо известны и сами по себе: Давид Бурлюк, Татьяна Маврина, Владимир Милашевский, Надежда Удальцова, — а к кому-то историческая память оказалась менее благоклонна.

Собственно, любые неофициальные объединения художников к концу 1920-х годов были уже анахронизмом и чем-то вроде осколка Серебряного века и первых лет Революции — тогда всё молодое, новое жадно волило о себе и своих представлениях об искусстве. Потому неудивительно, что "Группа 13" просуществовала весьма недолго, а после 1931 года, когда возник Союз художников СССР, исключавший "групповщину и партийки", говоря языком тогдашних лозунгов, прекратила своё существование. С постановлением ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций" 1932 года все диспуты и вовсе закончились.

Но вернёмся в 1929 год. Излёт НЭПа, ритм первой пятилетки, плакаты кричат о будущем, о грамотности, о гигиене, аэропланах, промфинлане, Мосельпроме. Газета "Гудок", в редакции которой и образовался костяк "Тринадцати", сыгнала одной из самых передовых и острых. Печатный орган железнодорожников, отраслевая пресса, но в "Гудке" сотрудничали все brave умы: Юрий Олеша, Валентин Катаев, Михаил Булгаков, Константин Паустовский, Михаил Зощенко, Илья Ильф с Евгением Петровым, тонко высмеявшим редакционную круговерть в своём романе, переименовав "Гудок" в "Станок".



«Алупка». Художник Владимир Милашевский. 1932 г.

Трое иллюстраторов: Владимир Милашевский, Николай Кузьмин и Даниил Даран — часто беседовали об ускоренном беге времени и тех самых "переулках эпохи", которые в те годы стало принято не замечать, а то и рушить, возводя на их месте комфортабельные районы с домами-коммунами, фабрика-кухнями и стадионами.

Художники бродили по центру да окраинам, запечатлевая городское житьё-бытьё. Скetchи, зарисовки, этюды — всё на ходу, чтобы почувствовать дыхание толпы, шум авто, шелест листьев. Владимир Милашевский так прокомментировал идею: "Пусть перо, обматнутое в тушь, "резвится" по бумаге, как скачущая молодая девушка в танце, пусть оно острит, ульбается, изуряет и упрямится".

К друзьям присоединились ещё десять мастеров, включая Татьяну Маврину, у которой случился бурный роман с Николаем Кузьминым. Да что там — роман? Они поженились, создав один из самых крепких тандемов в творческой среде. В том же 1929 году группа тринадцати ещё пополнилась — теперь их стало двадцать один. Так, пришёл сам Давид Бурлюк — из той когорты возмутителей спокойствия, что будоражила обывателя ещё до Революции. Вместе с тем название менять не стали, и в историю искусств то объединение вошло именно с "чёртовым" числом.

Группа не возглашала никаких манифестов, но её концепция легко читаема: участники мягко и ненавязчиво противопоставили себя как застывшему классицизму, так и машинно-паровоз-

ной красоте с её коллажами Александра Родченко и супрематическим видением Эля Лисицкого. Не отрицание, а инаковость. То бишь "Тринадцать" не участвовали в дискуссиях между "стариками" из академии и синеблужниками, а скромно отошли в сторону и принялись исследовать мир во всех его проявлениях.

В экспозиции представлены работы, созданные не только в годы существования группы, но и до, и после. Это даёт возможность проследить эволюцию стилей — практически любой автор рисует, пишет, мыслит по-разному в течение своей жизни.

Владимир Милашевский, один из идеологов "Группы 13", вспоминал в своих мемуарах: "Это было время моего расцвета, не столько иллюстратора, сколько рисунка на натуре. Созрела некая эстетическая форма. Главное в ней — эмоциональный бросок штриха на бумагу, в котором должен звучать некий порыв восторга перед виденным". Уроженец Саратова, он когда-то начинал в родном городе, но волею судьбы оказался в столице, где учился у самого Николая Бруни. К середине 1910-х Милашевский слыл крепким рисовальщиком из круга Мстислава Добужинского и Евгения Лансере.

На выставке можно увидеть целый ряд его скетчей и набросков. Очаровательна "Коломна. Мост через реку Москву" — солнечные блики на воде, чувство знобкого ветра, синий пароходик с красным флажком. Созвучие цвета и света. Переживается влияние Альбера Марке, но тут гораздо больше живости.

Наша импрессионисты и постимпрессионисты, в отличие от западных коллег, не останавливали мгновение, а показывали мир в его динамике. "Водная являция" — тема спорта, популярная в эру, именуемую Interbellum. Высокое небо и нежно-голубая гладь реки. Умытая свежесть утра. Люди даны силуэтами и штрихами. Всё движется и звучит. Не лишне отметить, что члены "Группы 13" не чурались типичных советских видов и типажей, поэтому здесь имеются и физкультурники, и работницы, и праздничные толпы.

"Алупка" — жар курортного камня, сочная и слегка утомлённая зелень, характерная для южных мест. Знойный полдень и желание укрыться в тени деревьев. "Наторморт с цветами и японской гравюрой" — успокоенный реализм. Немаловажная деталь — все эти мастера обладали академической выучкой, а посему имели право на любые "измы". Когда было нужно, тот же Милашевский выдавал классический почерк.

А вот портрет Антонины Софроновой, одной из деятельных участниц "Группы 13". Взгляд — чуть в сторону, изысканные пальцы рук, стрижка-каре и белый костюм. 1930-е годы — торжество белого цвета — в модной и спортивной одежде, в живописи и плакате. Белый цвет словно бы отражал яростное солнце предвоенных лет.

Среди экспонатов довольно много работ Софроновой, ученицы Иллы Машкова, участницы "Бубнового валета". В 1920-х она преподавала в Орле и Тверских свободных мастерских — аналоге ВХУТЕМАСа, иллюстрировала, делала эскизы для современных тканей. На выставке имеются образчики тех тканевых орнаментов. В Москве художница сблизилась с кругом Владимира Милашевского и газеты "Гудок", после чего закономерно вошла в "Группу 13".

На автопортрете Софронова вся в коричневых тонах, с всё той же причёской-каре. Художница не лстала себе — тут она угловата и, прямо скажем, некрасива. Её фотографии тех лет противоречат взгляду на своё отражение — Софронова, хотя и не слыла Афродитой, но и не смотрелась тойщей тёткой с изношенным лицом.

Она остро чувствовала цвет, о чём повествуют её "Красные фазаны" из серии "Московский зоопарк". Она любила само пространство как объект: "После грозы. У Кропоткинских ворот" и "Набережная" — это чистый воздух с капельками дождя. Рисунки Софроновой — лёгкая, едва уловимая печаль. Изысканный мимор — вот наиболее точное определение.

Её подруга Татьяна Маврина — сангвинический темперамент! Она относилась к искусству восторженно и прямо-таки фанатично, весело, рьяно. Её записи столь же красноречивы, как и художества: "Какой цвет здесь, какой там, какой теплее, какой холоднее. А тут во всю силу краски прямо из тюбика. Чтобы всё сливалось, свалось, что надо — выделялось, а где надо — не вырывалось, "стояло бы по-старому, как мать поставила". У художника, наверное, должно быть чувство плотника, строящего дом двумя руками и топором, без гвоздей. Песенная постройка, когда одна часть держит другую. В картине так же каждый цвет другой подпират, на другом держится".

Маврина очень любила Москву, была её восторженной бытописательницей, бродя с этюдником по всем улицам и закоулкам. "На Самотёке", "Сухарева башня" — это весеннее чувство краски. Совсем другая Маврина в постижении природы и телесности. "Обнаженная с веером" и "Подражание Ренуару" — нечто игриво-французское. Не зная, что это нарисовано в Москве 1930-х, представляется Париж XIX столетия с его кафешантангами, бульварями и кокетками. Да и не кокетки на тех рисунках! Маврина умела удивлять.

Её коллега и супруг Николай Кузьмин всегда пребывал в тени у яркой супруги, хотя он тоже небезынтересен. Художник-самоучка, он когда-то прислал свои работы в популярный журнал "Весы", и они понравились Валерию Брюсову. В 1910-х Кузьмин активно иллюстрировал, был вхож в интеллектуально-художественные круги, а после революции продолжил сотрудничать с прессой и книгоизданием. Он вслед за Милашевским сформулировал кредо участников группы тринадцати: "Рисовать без поправок, без ретуши. Чтоб в работе рисовальщика, как и в работе акробата, чувствовалась темп!" — пояснил свою позицию художник. "Арбатская площадь" и особенно "В парке. Садовое кольцо" — очаровательные наброски, где море свежести и новизны дня.

Сам Анатолий Луначарский подерживал "Группу 13", при его содействии и организовали их первую выставку.

Но общественные вкусы поменялись, да и всеильный нарком просвещения попал не то чтобы в опалу, но был смещён с этой должности. В ряде искусствоведческих текстов сообщается о разгоне и разное объединения "13". Приводится выдержка из статьи, опубликованной в 1931 году в журнале "За пролетарское искусство" № 6: "Когда смотришь на этих Даранов, Древинных, Мавриных, невольно задаёшься вопросом: зачем Главикусство даёт средства на такое искусство, зачем этих людей ещё кормят советским хлебом?". — и далее конкрет-но об одной из ведущих участниц: "Маврина продолжает традиции Матисса. Но если у Матисса были острота, красочная свежесть и оригинальность в трактовке, то у Мавриной — бледность, бездарность, наелый и неприкрытый буржуазный эстетизм".

Однако реальность не была пугающей — конкретно союз "13" никто не гоним, просто единым росчерком восприняли блоки и группировки. Запрета на творчество не воследовало — те же авторы могли точно так же бродить по Москве и делать скетчи. Об этом говорят и даты, проставленные в уприсунков, — там встречаются и 1937 и даже 1943 годы. Что касается Мавриной, зло изурганной "Пролетарским искусством", то она прекрасно вписалась в мейн-стрим, а свои зарисовки Москвы делала даже в годы войны. Большинство из "Группы 13" и после тех правительственных решений остались в строю, а иллюстрации Владимира Милашевского к "Коньку-Горбунку" и Татьяны Мавриной к русским народным сказкам и по сию пору считаются непревзойдёнными по красоте, мощи и силе воздействия.

Рассказать обо всех участниках "Группы 13" невозможно в рамках скромного по объёму текста — для этого пришлось бы написать книгу да ещё и снабжённую репродукциями! Тут были бы и "Циркачи" Даниила Дарана, и "Дамы в парке" Ольги Гильдебрандт (к слову, это она у Мавриной "Обнаженная с веером!"), и "Окраина" Бориса Рыбенкова, и "Наторморт с лимоном" Надежды Удальцовой, и "Гимнастка" Юрия Юркуна, и много-много забытых переулков эпохи.

Галина ИВАНКИНА

# КУНЯЕВ

Поэт и редактор

Мы продолжаем презентацию проекта "Светочи", размещённого на сайте zavtra.ru. Проект посвящён выдающимся деятелям отечественной науки, искусства и культуры, связанным с газетой "Завтра".

ПО ИЗВЕСТНОМУ утверждению Корнея Чуковского: "В России надо жить долго, тогда всё увидишь..." Жизнь и творчество Станислава Юрьевича Куняева (р. 27 ноября 1932 г.) являются наглядной иллюстрацией к этой несколько саркастичной максиме чуть ли не с момента появления в столичном альманахе "День поэзии" сразу получивших всеобщую известность, врезанных в память поколений стихов:

Добро должно быть с кулаками,  
Добро суровым быть должно,  
Чтобы летела шерсть клоками  
Со всех, кто лезет на добро...

Эти строки были написаны, когда их автор, чья первая поэтическая публикация датирована ещё 1956 годом, в бытность студентом филологического факультета МГУ, получив диплом о высшем образовании, отрабатывал обязательные для советского молодого специалиста три года в газете "Заветы Ленина" (г. Тайшет Иркутской области).

Куняев, тогда ещё "Стас", несомненно, был "своим в доску" в яркой ватаге "шестидесятников", "детей XX съезда" и "безотцовщины", на волне хрущёвской "оттепели" пришедших в отечественную литературу и культуру. Там ещё не было депоения на правых и левых, на консерваторов и либералов, на "русских" и "русскоязычных" — всё это появилось и проявилось гораздо позже. "Это для нас — Евтушенко, Вознесенский, Аксёнов, Ахмадулина и далее везде; для него они — Женя, Андрей, Вася, Белла..." — такой сентенцией предварялось одно из недавних куняевских интервью в весьма "новорусском" издании. Но и тогда среди сверстников по литературному поколению Куняев стоял наособицу, отличаясь сочетанием задиристого, по-настоящему боевого характера с подчёркнутым почитанием старших товарищей по цеху, желанием и готовностью учиться у них. Михаил Светлов, Борис Слуцкий, Илья Сельвинский, Александр Межиров — каждого из этих мастеров стиха можно, хотя и в разной мере, назвать наставником молодого поэта, по первой книге "Землепроходцы" (Калуга, 1960) принятого в Союз писателей СССР. Там были и "Голуби на асфальте":

Зобы не забыты, забыты хлебом —  
земной,  
обеденной,  
обеденной манной.  
И больше не манит высокое небо,  
тревожа  
больших  
перелётов  
не манит...

и "Монументы временной работы / Вечному народу моему... (Доска почёта)", и "Великолепная идея... / несвершённый матерьял!" ("Дом эпохи конструктивизма") — в связи с чем стоит напомнить, что всё это было написано и увидело свет накануне полёта Юрия Гагарина и XXII съезда КПСС с программой строительства коммунизма в одной отдельно взятой стране к 1980 году. Судя по тем стихам, молодой Станислав Куняев, не так давно ступивший на поэтическую и литературную стезю, к перспективам освоения космического пространства и к перспективам быстрого перехода к бесклассовому обществу относился не то чтобы скептически, но с явным пониманием, что для всего этого прогресса требуются гигантские усилия, а конечный успех вовсе не гарантирован. И эта стезя вполне закономерно привела его в круг Вадима Валериановича Кожинова, который в то время под воздействием Михаила Бактина стал активно играть роль одного из демилгугов отечественного литературного процесса, в том числе по размежеванию патриотов и либералов/демократов.

Уже позже, когда все слова были сказаны, действия совершены, а политические и поэтические позиции заняты, литературный критик Евгений Сидоров, экс-ректор перестроечного Литинститута и экс-министр ельцинской культуры, заявлял о наглении у Станислава Куняева некоего "тайного комплекса поэтической неполноценности" по отношению к другим поэтам "кожиновского круга": Николаю Рубцову, Владимиру Соколову, Юрию Кузнецову, Анатолию Пудреву. Разумеется, такие домыслы (а для того, чтобы понять это, достаточно простого чтения куняевских стихов) — вполне закономерная реакция на тот трудный, но сознательный выбор, который сделал поэт к середине 1970-х годов, когда, преодолев долгий и мучительный творческий и личностный кризис, вернулся в Москву уже активным и быстро набирающим "боевой опья" писателем всё более заметного патриотического лагеря. В 1976–1980 годы Станислав Куняев был рабочим секретарём Московской писательской организации, к этому периоду, в частности, относится его памятное выступление на дискуссии "Классика и мы", прошедшей 21 декабря 1977 года в ЦДЛ.

В 1987 году был удостоен Государственной премии РСФСР имени М. Горького за книгу "Огонь, мерцающий в сосуде". В 1989 году стал главным редактором журнала "Наш современник", который под его руководством действительно составил эпоху как ведущее литературно-художественное издание не только для отечественной патриотики, но и для страны в целом, чьи публикации, как художественного, так и общественно-политического характера, сыграли важнейшую роль в обретении нашей страной идеологии национального и цивилизационного суверенитета. Неизменно выступал с оппозиционно-патриотическими позициями. С декабря 1991-го по август 1993 года входил в редколлегия газеты "День". Написал получивший широкий отклик книги "Поэзия. Судьба. Россия", "Мои печальные победы", "Шляхта и мы", "Жрецы и жертвы совести", биографию Сергея Есенина (совместно с сыном Сергеем) и ряд других.

Как гласит античный афоризм, "даже боги не могут сделать бывшее небывшим", а жизнь, в которой всегда что-то течёт и меняется, неизменно оказывается богаче наших желаний по этому поводу. И те чуть ли не шекспировские бури страстей, поднятые в отечественном патриотическом писательском сообществе относительно журнала "Наш современник", который Станислав Юрьевич уже более трети века редактирует, — они, со всем сопутствующим таким бурям репутизмом, не способны и не должны затмевать собой то, что в нашей поэзии, в нашей литературе и по большому счёту в нашей истории Куняевым сделано.

Владимир ВИННИКОВ