Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Всероссийский государственный университет кинематографии

имени С.А. Герасимова»

Работа на конкурс киноведческих работ

врамках XLII Международного фестиваля ВГИК

«Коллективный портрет и личность против коллектива в отечественном кино 70-х годов на примере фильмов Н.С.Михалкова»

в номинации «Лучшая работа по истории отечественного кино»

Коровин Антон

*Факультет…Сценарно-киноведческий…*

*Специальность…55.05.05 киноведение…*

*Курс……………Четвёртый…………*

*Мастерская…………О.К.Рейзен……*

*Форма обучения ………Очная………*

Москва,

2022

Оглавление

[Вступление 2](#_Toc105071097)

[Операторская работа и монтаж 3](#_Toc105071098)

[Актёрская пластика и мимика 10](#_Toc105071099)

[Пространство, костюмы и детали 16](#_Toc105071100)

[Заключение 23](#_Toc105071101)

[Фильмография 25](#_Toc105071102)

[Источники 26](#_Toc105071103)

# Вступление

На своей заре кино было очень зависимо от других видов искусства. Помимо претензий в стиле «экранизированный театр», кинематографу, массовому, в первую очередь, можно вменить в вину «литературность». Сюжет – важный аспект любого потребительского фильма. Именно поэтому ещё в десятые двадцатого века на нас с экрана стрелял обведёнными глазами Мозжухин в роли Германа из «Пиковой дамы».

Экранизации существовали в каждый период истории кино. В 30-е и 40-е важное место занимал байопик о культовых лидерах, утверждающий в народе уверенность в твёрдой руке Иосифа Виссарионовича, а фильмы о войне были исключительно духоподъёмными. Однако в малокартинье и оттепель лидирующее место заняла послевоенная рефлексия. Теперь герой Бондарчука в «Судьбе человека» находил себе сына взамен утраченному, а хуциевские мальчики проходили почётную смену караула. Жизнь продолжалась.

При этом экранизации обрели второе дыхание. На произведениях Шолохова режиссёры откатывались в начало века, к гражданской войне. Бондарчук обратился к Толстому. К семидесятым обращение к литературному первоисточнику вновь вошло в моду к семидесятым, так что даже Тарковский ухватился за научную фантастику.

Отдельное место в этой нише занял Никита Сергеевич Михалков, внимание которого явно было притянуто к коллективному портрету, что можно понять даже по названию первого же его фильма – «Свой среди чужих, чужой среди своих», который, кстати, тоже возвращается во времена революции.

«Сейчас распространены не просто иные, но прямо противоположные мотивы. Сочувственное, а иногда и восторженное внимание художника вызывает теперь персонаж, открыто, дерзко вышедший из ряда, живущий по иным законам, чем окружающие, пусть даже они вполне нормальные, милые, славные люди…»[[1]](#footnote-1)

При этом всё равно остаётся индивидуализированный герой, к которому приковано внимание автора. Поэтому имеет смысл рассмотреть, каким образом и какими средствами реализуется это несоответствие в этот период.

# Операторская работа и монтаж

Безусловно, героев можно охарактеризовать через операторскую работу и монтаж. В «Свой среди чужих» «коллектив» – это герои, обнимающие друг друга, валяющиеся на траве на общих планах. Это тряска камеры, вносящая жизненную динамику в кадры с Сарычевым, главенствующим в их небольшом братстве.

Но это только в чёрно-белом вступлении. Уже в следующей сцене мы видим Сарычева снова. На общем плане его можно и не заметить. Его обнаруживает только внезапный переход на средний план. Не остаётся той энергии, хоть теперь картинка и стала цветной. Герои изменились, а тот миг счастья, казалось бы, безвозвратно прошёл.

Кто-то меняться не захотел, а потому сцена ограбления поезда белогвардейцами снята в ч/б – они не принимают новый порядок вещей и все ещё ведут войну. Мы видим, насколько локальна эта война, когда в сцене появляется Брылов – снова возникает цвет, но только не в захваченном поезде.

Но это то, что относится к теме «коллектив на коллектив».Действительно выбивается из этой схемы, само собой, Шилов. Ещё в начале мы видим его на крупном плане сзади и сбоку, будто подглядываем, боимся вторгнуться в его пространство. Все, что мы видим – то, как он поворачивает голову во сне. Динамика в кадре иная, нежели у того же Сарычева. У героя свой замкнутый мир, ему в лицо мы заглянуть боимся. Позже это отражается и в монтаже – в сценах, посвященных Шилову, иногда появляются «белые вспышки», короткие полностью белые кадры.

Такая особенность есть и у Забелина. В сцене, когда он наконец торжественно собирается идти в атаку, периодически между крупными планами лиц мелькают крупные планы сабли или развевающегося флага. Это связано не только с тем, что у персонажа есть своя чётко выраженная специфика, но и с тем, что к этому моменту мы уже знаем о предательстве, и Забелин становится одним из подозреваемых. Это сбивает зрителя, заставляет сомневаться.

Но в финале через параллельный монтаж Михалков рифмует конец фильма с его началом. Чёрно-белое переплетается с цветным. Войны нет, а дружба героев осталась. Как выяснилось, никто из них не позарился на золото, никто не захотел стать «баем».

«…романтизация революции длилась недолго. Фильмы на революционную тему, в том числе и очень талантливые, уже не смотрелись. Когда Н. Михалков проявит интерес к революционной теме и поставит фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих», то он эту тему уже будет воспроизводить в соответствии с приемами вестерна, точнее, поэтикой авантюрного повествования…»[[2]](#footnote-2)

В «Рабе любви» операторская работа очень характерна из-за чётко выраженной тематики картины. Михалков, придя на проект вторым режиссером, решил сменить направленность фильма с революции на кино, поэтому закономерно, что в начале мы видим сцену фильма, стилизованного под старый. Кино - то, что объединяет людей, не только в профессиональной сфере, но и в идеологической, как мы увидим позже. Фильм прерывается кадрами со зрителями, которые его смотрят, чтобы показать, что кино – инструмент воздействия, коммуникации.

На показе хроники, которую снимает Потоцкий, мы видим то же, что и в начале. Только кадры со зрителями тоже чёрно-белые, как и сама «фильма». Во вступлении кадры со зрителями были цветными. Мир съёмок кино тоже цветной. Оператор специально засвечивал плёнку, чтобы создать атмосферу хорошего воспоминания. Художественное кино передавало яркость эмоции даже без цвета, а вот эти люди будто сами намеренно подстраиваются под фильм, видят мир исключительно таким, и именно поэтому и живут в таком мире и делают его таким вокруг себя, ведь когда они приходят на площадку в конце фильма, они вносят ч/б и туда.

Тем самым они рушат уютный мирок Вознесенской. Она – одна из «коммуницирующих». Она смотрит на нас с плаката. Кино – её стихия. Оно проникает вместе с ней и в другие сцены. Она обедает с Потоцким в кафе. При этом мы видим характерную композицию кадра, как в немом кино – их столик и они сами расположены ближе к правой рамке кадра, а у левой остаётся свободное пространство, как бы намекающее, что скоро к ним кто-то вторгнется. Так и происходит, когда приходит Иван, персонаж Михалкова. Но иногда сюда вторгаются крупные планы, заменяя общий – Потоцкий переглядывается с подельниками, оказывается отрезанным от девушки. Мы начинаем ощущать, что есть некая авантюра, куда Потоцкий постепенно перетянет Вознесенскую. Примерно то же самое было и с Калягиным и Южаковым – они беседовали на общем плане, сидя в автомобиле, но потом, когда Калягин заговорил о том, что рад, что они не снимают, появились диалоговые крупные планы. Персонажи как бы выпали из мира театрального «общепланового» кино того времени. Это объяснимо и сценой, в которой они оказались вскоре после этого – они видели съёмки фильма а-ля «Понизовая вольница», и Калягин жаловался, что эти люди реальным делом занимаются, а они сами простаивают.

Эта антитеза крупных и общих планов даёт нам ключ к пониманию двух других сцен. Когда актриса с оператором гуляют в парке, её крупный план противопоставляется его общему, на котором он удаляется от нас все сильнее. Она уже втянута в его мир, но пока не готова понять, о чём говорит Потоцкий, о какой революции. Поэтому он вновь обращается к языку, который она понимает – он уходит от неё, переходя на общий план, удаляясь в глубину кадра бесконечно долго, так и не исчезнув за его рамкой. Позже, когда он просит девушку о помощи и рассказывает, чем занимается на самом деле, всё происходит ровно наоборот – он остаётся в машине на крупном плане, а она уходит в туман на общем. Она незаметно для себя стала разделять интересы Потоцкого, который вторгся в её пространство в первой же своей сцене. Но она уходит, так же, как и в конце, в наполненный светом туман, в дорожную пыль, в безвестность.

Оператор смотрит вокруг с балкона. Все занимаются своими делами – кто играет с детьми, кто лезет на дерево. Актриса же с воздыханием рассматривает фото своего прежнего сценического партнёра. Потоцкий смотрит на них свысока, ведь на это место он сам себя поставил, и мы смотрим от его лица.

В ответ в камеру смотрит только Вознесенская. Потоцкий играет на её потребности в зрителе, на её зависти к Максакову. Он делает вид, что кино – это его главный интерес тоже. Ради этого человека актриса оторвалась от коллектива. Но уже тогда, когда она смотрела на него, он отвернулся. Мы, зритель – все, что у неё осталось, но она сама тогда этого не понимала.

В другой сцене Потоцкий не выпускает её из автомобиля, мы видим короткий кадр, в котором она снова ломает четвертую стену и сразу уезжает за рамку кадра. Последний ее клич о спасении был безуспешен. Ее реплика, обращённая в следующей сцене к снующей толпе вокруг: «Из меня сделали идол, я обычная женщина», это не только диалог между персонажами фильма, но и будто обращение от лица Веры Холодной и прочих «звёзд» к нам, к реальной публике.

Но быстро Вознесенская начинает наслаждаться таким вниманием. В кадре остаётся очень мало свободного места. Часть кадров демонстрирует исключительно толпу – головы людей, которые, благодаря светлым головным уборам и засвеченной пленке частично сливаются между собой. На крупном плане Вознесенской люди не окружают со всех сторон, сдавливают, она буквально тонет в цветах, которые ей дарят.

В «Неоконченной пьесе для механического пианино» можно заметить схожие с «Рабой любви» черты. Например, героя Михалкова здесь характеризует тот же операторский приём, что и Потоцкого. Он смотрит на остальных героев с балкона, и мы видим сцену как бы из его подзорной трубы. Так же, как Потоцкий терял интерес к площадке, и сразу после съёмок уходил наверх, герой Михалкова уходит на балкон, когда его замещает более привлекательный герой – Платонов.

Камера работает на экспозицию персонажей. Например, в сцене на лестнице перед домом Герасим сидит на переднем плане, слева. Так же был расположен самовар, к которому подходил герой Михалкова и рассматривал в нём свои зубы, использовал его, так скажем, не по назначению. Этот персонаж тоже привлекает внимание остальных словами, к теме их разговора не относящимися, и про него тоже быстро забывают.

Серж же кажется нам нелепым, когда Платонов выставляет его на посмешище, потому что мы видим общий план, где Серж стоит в центре на балконе у перил, а остальные гости поместья его окружили, будто судят его за идею раздать свою одежду крестьянам. Здесь же появляется приём, который мы видели и в предыдущем фильме – крупные планы, вырывающие Платонова и Софью из окружающей их среды.

Но лучше всего их непростые отношения описывает свет. В доме есть локация куда будто приходят мужчины, потерявшие внимание женщины. Темная каморка рядом с лестницей, где есть окно, из которого бьёт белый дневной свет. Там сидел герой Михалкова, уйдя от Войницевой, перед тем, как пойцти на балкон. Там же сидит Платонов после первой встречи с Софьей Егоровной. Она приходит к нему. Она вспоминает былые дни, но её в тени совершенно не видно. Она освещается пламенем спички только когда Платонов замолкает, чтобы закурить, давая возможность сказать и ей. Он заканчивает. Она начинает свой монолог о том, что помнит его прошлого. Его мы уже не видим за стеной. Видим ее в свете этого самого окна и дым от его трубки, который вылетает из-за угла, будто призрак того самого Платонова из прошлого. Холодный свет из окна начинает для нас ассоциироваться с этими самыми воспоминаниями о прошлом, и становится понятно, почему Софья Егоровна освещалась теплым светом, и почему она, уйдя в своем монологе от Платонова, зажгла теплую масляную лампу на своих словах о том, что прошлое должно оставаться в прошлом.

«Общество, оказавшееся в ситуации надлома, уже не может существовать в соответствии с некогда провозглашенными идеалами. Они просто не соответствуют реальности, которая давно от них отклонилась. А что это за реальность – это еще следовало постичь. Начинается критическая переоценка. Но первоначально она начинается в психологической сфере <…> В героях многих фильмов 70-х можно уловить варианты именно этого образа. Это можно уловить в фильме Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино»…»[[3]](#footnote-3)

Это любопытно себя проявляет в сцене фейерверков. Казалось бы, сцена должна быть самой яркой, но следим мы не за развлечением, а за объяснением Платонова и Софьи. Пленка становится чёрно-белой, изображение серым, цвета копоти на масляной лампе, которую Софья просила вытереть Герасима, цвета оставляющего следы прошлого. Сцена, в которой не осталось места эмоциям и играм. Разговор прямой. Вторжение Сержа в беседу вновь разукрашивает изображение.

Позже будто пытаясь спрятаться от ламп в руках прислуги и гостей и от освещения оператора и самой камеры, Платонов носится по дому со словами о том, что в свои 35 лет он ничтожество.

В конце же он на общем плане оказывается частью пейзажа наряду со всеми остальными. Пейзажа, который мы видим из комнаты мальчика Петьки. На лицо его падают первые лучи утреннего солнца. Наступает новый день, но именно у него он имеет естественный теплый свет, а не масляный.

В этих фильмах операторская работа и монтаж помогают раскрыть сходства и различия героев, показать их взаимоотношения внутри коллектива. Казалось бы, всё просто: общий план для группы, а крупный для личности. Однако в них есть свои особенности. И на крупном, и на общем плане важную роль играют ракурс и динамика внутри кадра. В «Свой среди чужих» во время экспозиции героев мы понимаем их характеры: Шилов загадочен, потому что снят с затылка и почти не двигается, да и камера статична; Забелин более подвижен, но стеснён рамками кадра; Сарычев теряется на статичном общем плане. Всему этому противостоит динамичный общий план, в котором герои обнимаются и катаются по траве. Крупность даёт увидеть значимость дружбы для героев и то, что они испытывают в отрыве друг от друга. В «Рабе любви» Общий план статичен – он демонстрирует коллектив в работе. Крупный выделяет особенности отдельных героев, но, что важнее – то, куда нас это приводит. Вновь к общему плану, но очень динамичному, на котором Вознесенская окружена не коллегами, а врагами, толкающими её в туманную пропасть. В «Неоконченной пьесе» персонажа – будь то Серж или Платонов – общий план делает уязвимым и одиноким (сцены на балконе и в поле). Но, в зависимости от дальности и ракурса, он может и выполнять объединяющую функцию, как, например, в финале этого фильма. Тогда как крупный план будет либо отрезать героев от среды, либо индивидуализировать их, создавать антитезу общему, как в случае с Петькой.

Крупности и ракурс эффективно создают на экране взаимодействие отдельного человека и его окружения, но не заявляют их строго, а выстраивают эмоциональную связь, в чём помогают и свет, и цвет.

# Актёрская пластика и мимика

Индивидуальные черты героев проявляются, само собой, и в актёрской пластике и мимике. Забелин спускается с коня, держится на ногах слабо, двигается неровно, падает и волочится за лошадью на поводьях. У Брылова же пластика тела совершенно другая – более чёткие ритмичные движения полусогнутыми ногами в танце, тогда как у остальных это просто улыбки. Только эти два персонажа показаны нам настолько активными, но если в случае Забелина это обусловлено тем, что он впоследствии не меняется, остаётся человеком широкого жеста, то в случае Брылова наоборот. Мы как раз должны увидеть контраст между танцором и гордым наездником, с которым мы столкнёмся в середине ленты. Так приспособленчество этого персонажа становится наглядным.

Забелин же приспособиться не может. Он устало проводит по лицу ладонью, волнами сдвигает кожу на нем вниз, делает лицо пластичным. Его нервы быстро сдают – он встаёт с криком, раскидывает руки и устремляет взор в потолок.

Отличается Сарычев, который как раз представляется нам ярче всего в сцене после вступления. Его действия точны, он сосредоточен, какую либо смену эмоции обозначает разве что лёгкое движение бровей – и движение это ложное. Из сосредоточения и хмурости они переходят в состояние поиска соответственно глазам - распрямляются, разглаживают морщины на лбу. Ничего не предвещает агрессии. Герой будто выглядывает что-то на столе, а когда находит - неожиданно кидает в стену и возвращается к работе, зыркнув исподлобья на сотрудников – два движения глаз в разные стороны, и они уже снова опущены в стол. То, что Сарычев идеалист, видно в его схожести с Лениным, фото которого висит у Шилова дома. Это подчеркивает не только то, что свет на его лицо падает так же, как на лицо Ленина на фотографии, будто они находятся в одном помещении, но и то, что Сарычев так же хмурит брови и смотрит вперёд. Чем-то на него похож Кунгуров – счетовод. Мало говорит, смотрит прямо и уверенно. Благодаря нему нагляднее становится экспозиция Егора Шилова. Сначала он выслушивает слова Кунгурова как приказ, после чего улыбается, обращаясь к другу, как к человеку, а не начальнику. Резкая смена его эмоции говорит о способности героя адаптироваться к ситуации и быстро принимать решения - он считывает волнение Кунгурова, и понимает, что нужно сделать, запевает и садится рядом.

Из всех сильно выбивается Шилов. Он просто расслабленно лежит во вступительной сцене. То ли просто понимает, что, хоть война и окончена, все сложности ещё впереди, то ли просто не готов разделить с друзьями радость победы. Это позволяет нам по-разному трактовать его бездействие. В соответствии с названием в течение фильма меняется и игра Богатырёва – убедительная экспрессия, которую он проявляет перед друзьями, чтобы показать свою заинтересованность в открытии правды, сменяется холодностью и скудностью мимики, когда он приходит в банду Брылова.

Эта неоднозначность есть и в его герое в «Рабе любви», хотя это уместнее назвать в данном случае профессионализмом. Богатырев играет актера, играющего эдакого франта. Очарованная им девушка слепа, а поэтому не видит, как он закидывает ногу на ногу, резко протягивает руку в сторону и подаёт её другой девушке. Здесь видна театральность жеста, свойственная немому кино на ранних стадиях – движение его руки сначала плавное, и только под конец резкое. Так же Богатырёв двигает головой, когда пристаёт к девушке, сидящей у него на коленях, внезапно зыркает исподлобья на слепую, и снова к девушке. Самоуверенность, совмещённая с элегантностью.

Главная же звезда самой «Рабы любви» - актриса Вознесенская, ревнующая героя Богатырёва, Максакова, не только в кино, но и в работе. Слепая в её исполнении карикатурна и театральна. Глаза она закатывает вверх, руки тянет прямо перед собой. Вне роли Вознесенская предстаёт перед нами на плакате в характерной позе - подбородок поднят, взгляд вверх, рот слегка приоткрыт, помимо обнадеживающей улыбки мы видим стремление, видим будто момент вдоха. Запечатлено переживание, кинообраз, ужатый до мгновения.

Сама история начинается с общего плана – мы видим процесс съёмок. За счёт мизансценирования места хватает всем – от тапёра на переднем плане до «человека на молнии» на заднем. В середине же действия оказывается взаимодействие режиссера и актрисы. При этом пластика режиссера напоминает живопись – его вскинутая рука словно отсылается к тянущемуся к богу Адаму. Она так же «возлежит» в своем кресле и отдает указания несколько лениво. Ответным «касанием» со стороны актрисы становится только ее игра

Все с трепетом наблюдают за процессом, никто не двигается. Но как только характерные повелительные интонации режиссера, в которых голос как бы «восходит» к ударной букве в конце фразы, замолкает, все начинают ходить по площадке. Движение противопоставляется статике так же четко, как склейка разделяет кадры в кино. Меняется и поведение героини– Вознесенская, стоявшая к нам лицом, теперь сидит к нам спиной на неосвещенной площадке. Только режиссер может позволить себе быть столь же неспокойным. Как во время съёмки он вытягивал руку и даже наклонялся вперёд, будто может что-то на площадке этой рукой поправить, так и теперь он закидывает ногу на ногу, щупает шляпу, встаёт, разворачивается, что-то недоговаривает, снова садится и скрещивает ноги, только теперь меняя их местами. Все время, пока режиссер размышляет вслух, художник только ровно стоит сзади, держа наготове карандаш, чтобы записать, что от него требуется. Создаёт антитезу.

В Вознесенской вдруг чувствуется несоответствие. Она сидит ровно, держит прямо спину, а ноги плотно прижимает друг к другу. В ее пластике же чувствуется больше живости. Начиная фразу, она сразу качает головой в разные стороны. Чем больше она говорит, тем больше вступает и ее тело. Она нервно поправляет шляпку, до этого она клала руки на колени, а теперь сует их под передник как обиженный ребенок в карманы. Глаза она направляет в пол, или же отворачивает голову, ведь мы уже поняли на примере художника, что перечить режиссеру не стоит. Оттого забавнее, что, когда на площадку приезжает автомобиль, уже он, недовольно пробубнив: «Приехали», отворачивает голову, то ли боясь, то ли стесняясь прибывших.

Приехавший человек – Южаков – выделяется экспрессией. Помимо ярких коробок и цветов у него на руках, в глаза бросается и мимика – он держит рот удивлённо приоткрытым, как и глаза, когда узнаёт о том, что пленка снова кончилась.

Калягин с Южаковым едут в машине. Режиссер говорит, что он рад отсутствию плёнки, закрывает глаза, после чего эмоция резко меняется. Он играет в дурачка, якобы ничего подобного он и не говорил, сильнее поворачивает голову, обращая лицо ровно в сторону собеседника, широко распахивает глаза, зыркает ими, прямо как Богатырев во вступительной сцене. Поворачивая голову обратно, он видит, что они съехали с дороги. Снова глаза нараспашку и крик. Эмоция яркая и по-своему театральная. Так же, как и у Южакова – он открывает глаза, поднимает брови, раскрывает рот даже слегка будто оттопыривая нижнюю губу. Здесь видно, что изначально фильм задумывался немым.

Но, что важнее, в этих сценах мы даже в повадках видим связь режиссёра с исполнителями. Видим его собственные маньеризмы, которые он переносит на экран. В последний съёмочный день действительно живым остаётся только Южаков. Он отвечает за бюджет. Для него проект, наконец, окончен. Художник, который до этого пресмыкался перед режиссером, теперь спокоен. Он прощается со всеми навсегда. Эти персонажи, можно сказать, карикатуры, тогда как Калягин – человек, рвение которого не остаётся безответным. В одной из финальных сцен Вознесенская находит в его обществе последнее пристанище, и мы можем заметить, что похожи они не только жестами, но похожи и их лица, выхваченные одинокими лучами прожекторов – глаза полузакрыты, брови чётко очерчены, длинные ресницы подчёркивают их светлые глаза. Теперь для коммуникации им не нужно даже слышать друг друга, поэтому звук уходит, вновь отсылая нас к немому кино.

Но, к сожалению, Потоцкий привлекает внимание девушки раньше. Этого человека за роялем в начале фильма мы замечаем не сразу. Он сменяет тапёра и играет полноценное произведение из классической музыки, а не импровизирует. Как бы исполняет «саундтрек для жизни», что напоминает о том, как соотносится художественное кино и документальное, которым занимается Потоцкий. В его мимике чувствуется ирония – он растягивает уголки рта, обнажая зубы на втором слове во фразе «производственный брак», будто хочет, чтобы это слово можно было прочитать по его губам и без звука. Он опускает уголки рта и поднимает брови, когда ему угрожают вычесть из жалования. Ему безразличен и даже смешон этот процесс, но он, как и режиссёр отворачивается прямо как ребёнок, но делает это, когда актриса смотрит ему в глаза, и заставляет её ответить тем же движением.

Наконец в «Неоконченной пьесе» героев определяет не только их отношение друг к другу, но и социальное положение. Один из тех, кого мы видим сразу – прислуга. Стоит ровно в черном фраке, следит за двумя другими, пристально наблюдает за героем Михалкова, к которому приковано и внимание дамы, подвижному, живому. Вся его фигура динамична. Он будто неспособен даже сидеть ровно – закинет ногу на ногу и обопрется локтем в стол. Позже, уйдя на балкон, он вообще станет вытягивать одну ногу назад и перегибаться через перила, играя на скрипке.

Герасим же сидит по горло в траве. Он пытается обособиться и спрятаться, читает и раздражённо смотрит на громко болтающих соседей через плечо.

Здесь также есть персонаж Богатырёва, Серж. В нём чувствуется неуверенность. Если вспомнить, каким сильным он был в «Свой среди чужих» и какого обольстителя играл в «Рабе любви», то этот образ покажется совершенно новым. Когда мать просит его дать герою Михалкова десять рублей, тот обиженно дует губки, разводит руками, но не вскидывает их - в одной руке собачка, а во второй трость подмышкой, поэтому он лишь слегка отводит в сторону одну руку «от локтя». Ему будто лень широко открывать глаза. В «Рабе любви» он одним движением век производил впечатление инфернального существа – здесь же он почти не обнажает бельмо глаз, только тупо смотрит прямо перед собой. Это не существо, не образ, а просто слабый человек. С появлением героя Табакова вновь начинаются беседы о равенстве, в которых Серж просто не может не поучаствовать. Как бы в противовес ему появляется мальчик Петька. Его волосы смешно зализаны, а хозяйке дома он говорит вымученное и смущённое «Бонжур». Для поддержки его изменения динамика вносится и в его поведение. До этого он стоял, потупив взгляд. Теперь же он бьёт рукой по траве.

И вот наступает сцена на веранде. Все собираются, появляется жена Сержа, София Егоровна. Платонов узнаёт в ней свою прежнюю любовь и теряется. Пока она говорит, он, в основном, молчит. Тут появляется именно то, чего нет в Серже, но то, что мы видели в «Рабе любви» у того же Богатырёва. Платонов начинает смотреть исподлобья, мало поворачивает голову, активнее двигает глазами, поворачивает зрачки в самые уголки глаз, обнажая их бельмо. В отдельных кадрах прямо-таки копирует того взволнованного обольстителя из другого фильма.

Но куда важнее деталь, которую на общем плане различить тяжело – Софья отворачивается, как только Платонов заканчивает свою реплику, высмеивающую её мужа. Её задевает его поведение, поэтому на крупном плане она разворачивается обратно и укоризненно на него смотрит. Сам Платонов перед этим бросает на нее короткий взгляд и тоже отворачивается. Это все – спектакль их взаимоотношений, в который втянуты остальные гости поместья. Жест, который означал в «Рабе любви» схожесть автора и его творения, здесь становится жестом влюблённых. Более того, даже персонажей вновь играют те же, похожие друг на друга глазами актёры.

Судя по актёрской игре, можно выделить одну из главных тем этих фильмов – раскол. Главный герой не обязательно отличается от всех, он лишь вписан в ряд индивидуальностей. А вот они уже делятся на два типа. Например, в «Свой среди чужих» эти два типа не относятся к двум разным коллективам – главным героям и белогвардейцам. Конфликт есть внутри них самих. Спокойные Сарычев и Кунгуров пытаются разобраться с последствиями войны, тогда как Забелин себя без неё не мыслит. Шилов же вписывается в обе категории. В «Рабе любви» есть люди «спокойные» и «мельтешащие» - режиссёр с Потоцким и художник с продюсером. Вознесенсккая как ребёнок упрашивает режиссёра дать ей партнёра, но увязывается за Потоцким и вливается в его дело. В «Неоконченной пьесе» есть самодовольный врач и Порфирий Семёнович. Оба претендуют на внимание Войницевой, но Платонова любят все.

# Пространство, костюмы и детали

Сходство и различие героев можно прочитать и в деталях, становящихся образами и даже символами. Например, конь, характеризующий Забелина в «Свой среди чужих», появляющийся с этим персонажем в первых же кадрах, обозначает силу, энергию героя, радующегося окончанию войны. В то же время, конь обозначает его воинственный настрой, его стремление к действию, желание броситься в битву сломя голову. Поэтому во второй раз мы видим коня снова частично – только его глаз проглядывает между книг, которыми обложен Забелин, грезящий о свободе.

Ровно такой же предмет-символ Забелина – сабля, которую мы видели на отдельных коротких кадрах, когда его наконец отправили в атаку во второй половине фильма. Сабля, в начале ленты лежащая рядом с его столом в урне и просящаяся в руку, томящаяся в ножнах, как сам Забелин в тесном кабинетике, где единственным развлечением становится сидящая на зеркале муха. Сабля, вокруг которой танцевал Брылов, ищущий даже в войне лишь наживы, а потому легкомысленно к ней относящийся.

Наравне с саблей появляется и стол, в который Забелин эту саблю втыкает из рвения прикончить своего бумажного врага. За таким же столом сидит и Сарычев, спрятанный за горами бумажек и папочек, одна из которых позже полетит в часы, раздражающие своим тиканием не только его, но и зрителя. Позже Сарычев заведёт такие же дома у Шилова после новости о его смерти. Здесь же можно вспомнить уже упомянутую фотографию Ленина на стене, при взгляде на которую Сарычев сдерживается, чтобы не заплакать. Позже под её же присмотром происходит обсуждение того, что делать с Шиловым, который оказался живым. Герои сидят в его комнате – сначала рядом, все возле его кровати, но потом Сарычев и Кунгуров расходятся по углам: через пространство выражается их разобщённость.

Кунгуров же носит очки, которые он снимает, когда признается, что не голосовал за кандидатуру Шилова для задания, перестает быть счетоводом. В следующий раз это происходит, когда он видит убитого Шилова и говорит, что не может находиться на этой должности.

Шилова же характеризует фуражка, которой он прикрывает лицо в самом начале фильма. Он снимает её в моменты своей наибольшей искренности с друзьями – в сцене того же пения с Кунгуровым и в финале, когда его, наконец, находят.

Противостоят эти герои не только вышеобозначенному Брылову, но и белогвардейцам, которых, в связи с их идейной связью между собой, охарактеризовать через детали проще – они все носят белое.

Антитеза главного героя остальным происходит при помощи символа окна: в окно смотрит Сарычев, когда увозят труп Шилова, смотрит в глаза настоящему. Позже, в сцене на веранде, Шилов злится настолько, что разбивает стекло, отделяющее его от Забелина, но Забелин кладет руку на то место, где стекло цело - Шилов хочет докопаться до правды о своей потере памяти, а Забелин не готов идти ему навстречу.

Но это не значит, что герои разрознены окончательно – в самом начале они спускают под гору карету, метафорически побеждают буржуазию. И эти кадры повторяются в конце, ведь герои побеждают.

«Почему такая напряженность возникла именно в 70-е гг.? Почему такое стремление художников высказаться, высказаться о том, что они считают самым главным, и одновременно такое упорное противостояние представителей государственных учреждений, которые с преувеличенным вниманием просвечивали каждую деталь, каждое слово, которые, им казалось, говорили о том, о чем говорить нельзя. Очевидно, что эта ситуация наступает после периода оттепели, когда начинается серьезный разговор о человеке, стране, о народе. Но ведь этот разговор был неизбежен, поскольку становилось ясно, что идея социализма себя изжила. Ее утопичность стала очевидной именно в этот период…»[[4]](#footnote-4)

Что-то родственное есть и в системе образов «Рабы любви». Здесь вместо кареты – машина, ломающая декорации, вторгающаяся на площадку, как сам «продюсер» в мир замысла режиссёра.

Костюм здесь играет также немаловажную роль. В одной из первых сцен сзади Калягина стоит неуверенный художник. Линии его пиджака делают его плечи более скошенными, опущенными, тогда как внешний вид режиссера говорит о его хаотичной творческой натуре – пиджак на одном плече держится слабо, передний край шляпы измят его же пальцами, жилет расстегнут.

Особенности окружения связываются с эмоциональным состоянием героев. Например, в начале общее настроение группы передается через локацию и ее особенности: когда ассистент предлагает актрисе молока, мы понимаем, что на улице жара, утомительная для всех. Разговоры о недостатке пленки и нежелании Вознесенской играть приводят к тому, что члены съёмочной группы расходятся по разным уголкам площадки – Потоцкий лезет наверх и усаживается там в кресло, актриса усаживается в кресло снаружи, и только режиссер, сидевший в кресле пока остальные двое работали, теперь срывается и убегает. Коллектив разрознен. В финале же, когда уже наступила осень, режиссёр, подорванный смертью Потоцкого, одевается строже и садится за пианино, где сидел оператор после окончания съёмочного дня. Жилетка поверх рубашки делала его фигуру визуально мягкой в сочетании с его лежащими аккуратными волнистыми волосами.

Это не единственное взаимодействие погоды и костюма в этом фильме. Когда Потоцкий и Вознесенская сидят в кафе, помимо того, что на них обоих белая одежда, так ещё и пространство вокруг состоит из той же белой ткани – огромные шторы как будто сливают героев в единое целое. Это сцена, в которой оператор привёл девушку впервые в их «логово» и познакомил со своими подельниками.

Но когда Потоцкий начинает убеждать Вознесенскую перейти на его сторону, говорит о будущем страны, поднимается сильный ветер, как бы пытающийся его заглушить. Именно в этой сцене с плеч девушки спадает белая вуаль и улетает на ветру.

Но когда героиня приходит встречать коллегу – Максакова – с цветами, но он не приезжает, она облачается в чёрное. Сливается с уже упомянутой безликой толпой, которая одаривает и её цветами. Для неё происходит своеобразное закрытие гештальта. Она утверждается в своей индивидуальности и приравнивается к Максакову, который даже не появляется на экране, оставаясь оторванным от коллектива призраком. Он даже не приезжает по идеологическим соображениям – считает необходимым остаться у себя на родине, в Москве.

Стол как образ появляется и в «Неоконченной пьесе». Герой Михалкова и Войницева сидят на улице за явно вынесенным специально для них столом. Деталь сама по себе в некотором роде ироническая - на голом песке, среди деревьев и травы стоит стол для «правильного» проведения чаепития. Мы сразу понимаем, что это люди, дорожащие своим социальным положением, своей светской жизнью, манерами.

Этому противопоставляется «старый стиль» – тот же самовар, например, к которому так пренебрежителен герой Михалкова. Это проявляется в двух других персонажах. Порфирий Семёнович косит траву. С ним Серж. Они поднимаются по холму от реки. Кадр прямо-таки пейзажный. Но их желание пожить крестьянской жизнью и вписаться в этот самый пейзаж выглядит нелепо, ведь на них приличные костюмы. Уже в следующем своем кадре они появляются с тросточками, на Порфирии появляется соломенная шляпка от солнца – такая же, как та, которую можно увидеть висящей рядом с героем Михалкова. В пользу карикатурности говорит и рубашка под пиджаком героя Богатырева – она смахивает на косоворотку

Позже он захочет свои костюмы раздать крестьянам и будет осмеян прибывшим Платоновым, которому всё это чуждо, присутствие которого смущает даже Порфирия Семёновича и заставляет искать запонку где-то в траве – то ли чтобы выглядеть презентабельно, то ли чтобы не путаться под его ногами.

Сержа же больше волнует персонаж Михалкова. Деталь, через которую отражаются их взаимоотношения – собака. Этот герой обращает внимание на Сержа именно тогда, когда тот начинает играть с животным. Считает уместным прервать эту игру громким хлопком. Бедному напуганному Сержу кажется, что теперь интеракции с собакой приведут к взаимодействию и с героем Михалкова. Поэтому, когда мать просит дать последнему деньги, Серж нехотя выпускает собаку из рук, будто говоря: «Да не больно то и хотелось». Лишь бы не связываться с этим грубым франтом. Сразу после этого собачка гонится за ним с лаем.

Герой Михалкова уходит, освобождая стул словно специально для Платонова. Стул в этом фильме – тоже отдельный символ. Пустой стул уносит слуга Яша, когда мы впервые видим Герасима. Позже этот стул каким-то образом оказывается в болоте. Яша вторгается в разговор Платонова и Войницевой, ставя перед ними стул, с которым таскается повсюду, и уносит его, когда его прогоняют. Пустой стул мы снова видим, когда один из крестьян играет на пианино, что очень шокирует хозяев. Стул будто обозначает человека, которому здесь нет места, человека, приносящего прошлое в этот «прогрессивный» мирок. Так, например, за ужином наконец вскрывается тайна Герасима – его отец был простым рабочим. Тем, к кому присутствующие относятся либо с пренебрежением, либо с показным уважением. Он честный человек не из их мира. Здесь, как и в других сценах, Михалков использует разработку пространства. Постоянно кто-то один у него оказывается отделен от «коллектива»: во время игры в фанты, например, уходил Порфирий Семёнович, который, казалось, только что сделал предложение Войницевой, и вот она уже целуется с Платоновым. Герасим же во время своего монолога встаёт и ходит по комнате. Единственным, кто стоит, кроме него, становится слуга, подающий еду.

«Этому прорыву в осознании происходящего на уровне времени культуры предшествовало возвращение к психологическому архетипу, знакомому по литературе ХIХ в., а именно, к архетипу героя как «лишнего» человека. Пожалуй, это был первый признак возникающего нового процесса. Собственно, та «апатия отчаяния», которая, по мысли Н. Данилевского, посещает тот или иной народ на фазе иссякания и его витальности или, как выражается Л. Гумилев, пассионарности, становится основой архетипического психологического комплекса «лишнего» человека, осознающего, что общество, двигаясь в ложном направлении, больше не соответствует его представлениям о жизни и о себе…»[[5]](#footnote-5)

Таким же человеком становится и Платонов. Призраки прошлого влетают в эту усадьбу, как уже было упомянуто выше, через окна. У окна происходит беседа Платонова и Софьи Егоровны. Через окно он видит её, когда все собираются на балконе.

Когда он признает невозможность вырваться из порочного круга и отчаянно пытается вернуться в дом, в обитель лжи и самообмана, дверь ему не поддаётся. Софья зовёт его уехать. До этого он уходил в поле и размышлял о своей жизни, что превратило этот образ из «Своего среди чужих» в символ одиночества. Увидев там поезд, идущий по рельсам, он понял, что не заслуживает того счастья, о котором говорит – сидеть у лампы и беседовать со случайным попутчиком. Именно поэтому, вернувшись в дом, он приходит в первую очередь к окну, из которого света уже почти нет. Раньше оно означало счастливое прошлое, воспоминание, но теперь там темнота, хоть на улице уже утро и светло. Позже его жена даже попытается надеть ему на голову пресловутую соломенную шляпку, делая вид, что на улице солнечно, хотя это не так.

И всё же он бежит к той самой реке и бросается в неё, будто он горит. Но вот к нему в реку спускается жена, и они вместе поднимаются обратно по холму.

Образы коня и кареты из «Своего среди чужих» начинают здесь играть вместе, и Серж так и не уезжает, ведь ему даже не запрягли лошадь. С ним, судя по платью, сидит Софья, гладит его по руке. «Все будет по-старому». И снова мы возвращаемся к Петьке, и видим через его окно остальных персонажей ранним утром.

Детали в фильмах Михалкова позволяют нам понять, насколько силён раскол внутри коллектива. Помимо того, что через детали создаётся индивидуальность персонажей, ими также характеризуются герои, не вписывающиеся в группу. Сабля Забелина заставляет нас подозревать его в убийстве Шилова. Окно между ними становится непреодолимой стеной. Пианино после окончания съёмочного дня становится интересно только Потоцкому. Стул Платонова же проводит в болоте добрую половину фильма. И снова окна, которые сначала отделяли Платонова от остальных, но в финале отделяют именно мальчика от всех.

# Заключение

Этого мальчика добавить потребовала цензура. Михалкову с Адабашьяном казалось, что он может быть инородным элементом, но начальство требовало счастливой концовки, хотя, казалось бы, Платонов не утопился. Куда уж счастливее?

«…на первый план все больше стал выступать отдельный человек как «мера всех вещей» — и собственного благородства, и величия, и собственного страдания. Это смещение основной точки зрения на человека глубже всего отразила именно драматургия Еврипида». Рождалось искусство личных эмоций, утверждались принципы индивидуальных духовных норм — все это могло показаться нападками на «общественное».

Сегодня Еврипида называют «дегероизатором» и разоблачителем мифов…»[[6]](#footnote-6)

Михалков не хотел топить Платонова с самого начала – это значило бы сделать его героем, страдальцем, изгоем.[[7]](#footnote-7) В его фильмах мы видим нечто принципиально другое: исследование личности не идёт в разрез с общественным. Оно им аргументируется. В окружении герои Михалкова могут найти схожие черты и различающиеся. Могут найти поддержку и врага.

Михалков во многом работает на архетипах, что делает его героев несколько, может быть, карикатурными, но очень понятными. Это легко объясняется основой этих фильмов – «Неоконченная пьеса» это сборник из чеховских произведений, «Раба любви» проникнута духом старого кино, которое во многом полагалось на литературу, а «Свой среди чужих, чужой среди своих» базируется на повести самого Михалкова, вытекшей из газетной заметки. Но это не значит, что режиссёр реализует образ коллектива только через сюжет, и выше было объяснено, почему. Благодаря пространству в кадре можно почувствовать, какая эмоция объединяет персонажей или что их отталкивает друг от друга. Операторская работа, костюмы, цвет и актёрская подача позволяют нам с лёгкостью их друг от друга отличать. Более того, текст может вообще исчезнуть как раз для того, чтобы сделать момент наиболее личным, как в «Рабе любви». Или же может снизиться параметр «живописности», и пропадёт цвет, как в «Неоконченной пьесе для механического пианино».

При этом герой, надо заметить, всё равно в каком-то смысле литературно-классический, ведь он, по сути, приходит к тому же, с чего начинал. Шилов оказывается вновь в кругу друзей, очистив репутацию, что подчёркивается даже в монтаже. Вознесенская стремится, скорее всего, в Москву, к Максакову, с которым мы её впервые увидели на экране в начале фильма. Платонов остаётся с женой, всего лишь заново пережив то чувство, которое владело им несколько лет назад. Но в этих конкретных сюжетах обстоятельство изменения окружения, вынужденный возврат героя к своему прошлому заставляет его также выбирать сторону в условиях тотального раскола общества вокруг. Перед нами с психологической точностью раскрываются комплексы человека, который нравится всем своим поведениям, и до желаний которого никому не станет дела, когда коллектив даст трещину.

Когда-то герой Хуциева, которому двадцать лет, только к концу фильма находил свой «коллектив». Теперь же перед героем стоит задача удержаться там, хоть ему и кажется, что в его тридцать пять лет его жизнь ничего не стоит.

# Фильмография

* **Неоконченная пьеса для механического пианино**. 1976, 1 час 43 минуты; цветной, звуковой, художественный. Режиссёр: Никита Михалков. Авторы сценария: Никита Михалков, Александр адабашьян. Оператор: Павел Лебешев. В главных ролях: Александр Калягин, Елена Соловей, Юрий Богатырёв. Выпущен киностудией «Мосфильм».
* **Раба любви**. 1975, 1 час 34 минуты; цветной, звуковой, художественный. Режиссёр: Никита Михалков. Авторы сценария: Фридрих Горенштейн, Андрей Кончаловский. Оператор: Павел Лебешев. В главных ролях: Елена Соловей, Родион Нахапетов, Александр Калягин. Выпущен киностудией «Мосфильм».
* **Свой среди чужих, чужой среди своих**. 1974, 1 час 33 минуты; цветной, звуковой, художественный. Режиссёр: Никита Михалков. Авторы сценария: Никита Михалков, Эдуард Володарский. Оператор: Павел Лебешев. В главных ролях: [Юрий Богатырёв](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D1%82%D1%8B%D1%80%D1%91%D0%B2,_%D0%AE%D1%80%D0%B8%D0%B9_%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Анатолий Солоницын](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8B%D0%BD,_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B9_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Сергей Шакуров](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%BA%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B2,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%9A%D0%B0%D1%8E%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [Александр Пороховщиков](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%85%D0%BE%D0%B2%D1%89%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A8%D0%B0%D0%BB%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), Никита Михалков. Выпущен киностудией «Мосфильм».

# Источники

* Виктор Демин. Первое лицо: Художник и экранные искусства. М.:Искусство, 1977.
* Хренов, Н.А. Кинематограф 70-х годов в контексте осознания надлома цивилизации [Электронный ресурс] / Ярославский педагогический вестник, 2017. – Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograf-70-h-godov-v-kontekste-osoznaniya-nadloma-tsivilizatsii/viewer свободный. - Загл. с экрана.
* Хренов, Н.А. Кинематограф с точки зрения времени культуры: осуществленные и неосуществленные замыслы в кино 1970-х годов [Электронный ресурс] / Ярославский педагогический вестник, 2017. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograf-s-tochki-zreniya-vremeni-kultury-osuschestvlennye-i-neosuschestvlennye-zamysly-v-kino-1970-h-godov/viewer> свободный. - Загл. с экрана.
* Неоконченная пьеса для механического пианино. Пропала жизнь! Документальный фильм [Электронный ресурс] / Режим доступа: [https://smotrim.ru/video/2377321 свободный](https://smotrim.ru/video/2377321%20свободный). - Загл. с экрана.

1. Виктор Демин. Первое лицо: Художник и экранные искусства. М.:Искусство, 1977, 6 с. [↑](#footnote-ref-1)
2. Кинематограф 70-х годов в контексте осознания надлома цивилизации//Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograf-70-h-godov-v-kontekste-osoznaniya-nadloma-tsivilizatsii/viewer свободный. - Данные соответствуют 29.05.2022. [↑](#footnote-ref-2)
3. Кинематограф с точки зрения времени культуры: осуществленные и неосуществленные замыслы в кино 1970-х годов//Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograf-s-tochki-zreniya-vremeni-kultury-osuschestvlennye-i-neosuschestvlennye-zamysly-v-kino-1970-h-godov/viewer> свободный. - Данные соответствуют 29.05.2022. [↑](#footnote-ref-3)
4. Кинематограф 70-х годов в контексте осознания надлома цивилизации//Режим доступа: https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograf-70-h-godov-v-kontekste-osoznaniya-nadloma-tsivilizatsii/viewer свободный. - Данные соответствуют 29.05.2022. [↑](#footnote-ref-4)
5. Кинематограф с точки зрения времени культуры: осуществленные и неосуществленные замыслы в кино 1970-х годов//Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograf-s-tochki-zreniya-vremeni-kultury-osuschestvlennye-i-neosuschestvlennye-zamysly-v-kino-1970-h-godov/viewer> свободный. - Данные соответствуют 29.05.2022. [↑](#footnote-ref-5)
6. Виктор Демин. Первое лицо: Художник и экранные искусства. М.:Искусство, 1977, 34 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. Неоконченная пьеса для механического пианино. Пропала жизнь! Документальный фильм//Режим доступа: https://smotrim.ru/video/2377321свободный. - Данные соответствуют 29.05.2022. [↑](#footnote-ref-7)