

CEA*®*IC

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ „ЛЕНФИЛЬМА“



CEA<sup>Nº</sup>IC





# КРАТКАЯ ИСТОРИЯ „ЛЕНФИЛЬМА“

ПЕТЕРБУРГ  
„СЕАНС“  
2024

УДК  
791.43.03

ББК  
85.374(2)

К78 Краткая история „Ленфильма“ / Ред.-сост.  
Василий Степанов. — СПб. : Сеанс, 2024. —  
240 с. : ил. — 16+

В книге дается очерк основных этапов развития старейшей киностудии России: от экспериментов фэксов к выходу „Чапаева“, от „Боевых киносборников“ к „Золушке“, от „малокартинья“ к „оттепели“, от смелых дебютов 1960-х к „кино морального беспокойства“ 1970-х. Особое внимание уделяется переходному периоду 1990-х. Представлен краткий рассказ о киноиндустрии дореволюционного Петербурга. В качестве приложения публикуется беседа с киноведом Михаилом Трофименковым о феномене „ленинградской школы“.

В оформлении использованы материалы из архивов к./с. „Ленфильм“, Российского института истории искусств и журнала „Сеанс“.

Издание выпущено при поддержке Комитета по печати и взаимодействию со средствами массовой информации Правительства Санкт-Петербурга.

ISBN 978•5•6050193•4•3

© 2024 ЦКП „Сеанс“

## СОДЕРЖАНИЕ

1910-е	Петербургское кино до „Ленфильма“	7
1920-е	Кинокомитет Северных коммун и другие. — Фэксы. — Новые люди. — Аниматоры и обэриуты	15
1930-е	„Говорящая фильма“. — Соцреализм с человеческим лицом. — Казенная мифология. — Черное время. — Студия накануне войны	57
1940-е	Война и эвакуация. — Возвращение в Ленинград. — „Малюкартинье“	89
1950-е	„Оттепель“	105
1960-е	„Ленинградская школа“. — Время дебютантов	121
1970-е	Негромкое кино. — „Кино морального беспокойства“. — На периферии	143
1980-е	Неформальный лидер. — Поколение „позднего застоя“	167
1990-е	Переходный период. — Первые плоды свободы	181
XXI век	Новое переустройство. — Будущее	209
Р. С.	Что такое „ленинградская школа“. Беседа с Михаилом Трофименковым	219



# 1910<sup>e</sup>

ПЕТЕРБУРГСКОЕ КИНО  
ДО „ЛЕНФИЛЬМА“

◁ Актриса кино Клео Карини. 1910-е



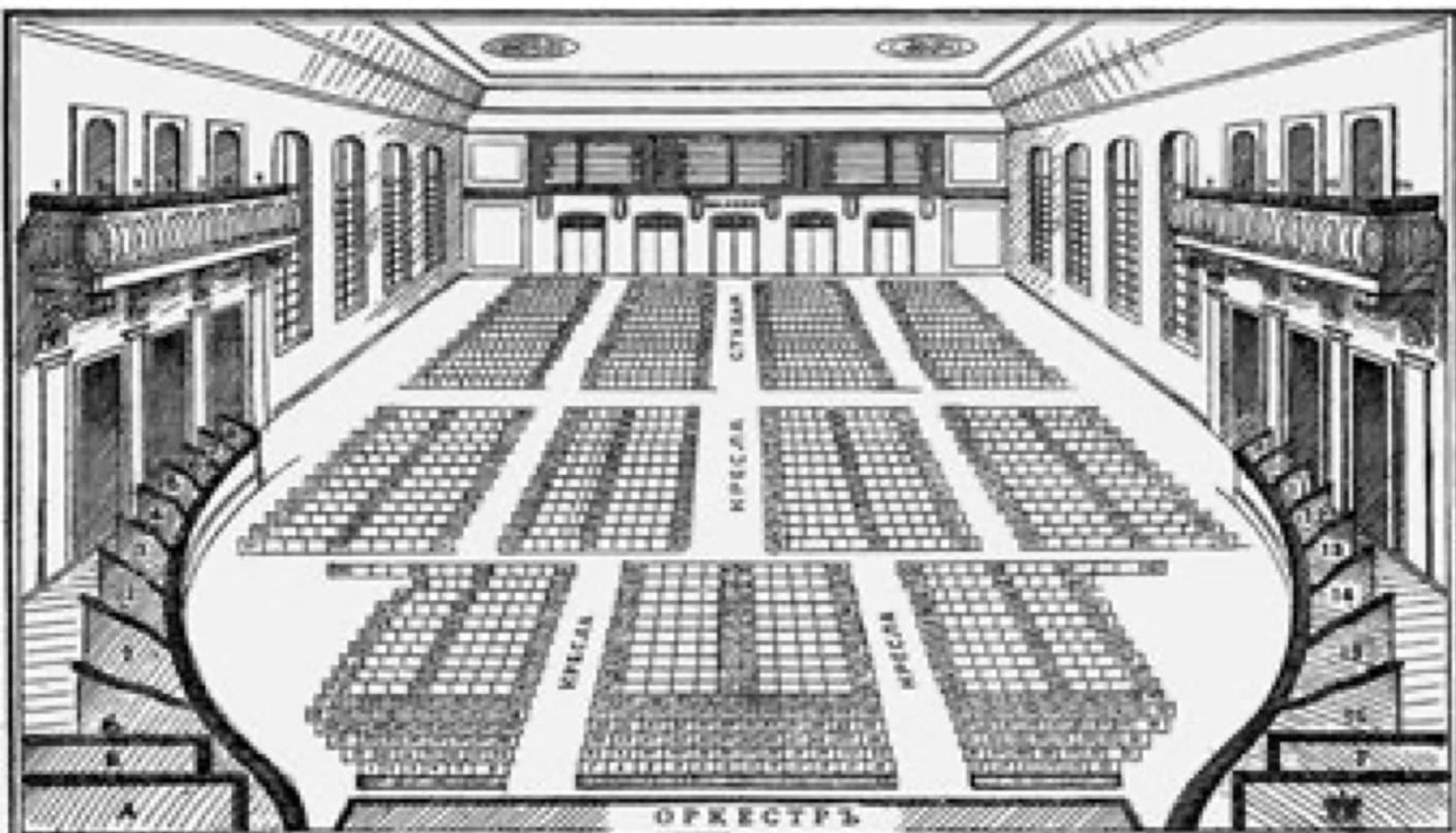
ПЕТЕРБУРГСКОЕ  
КИНО  
ДО „ЛЕНФИЛЬМА“

Как и везде, куда в конце XIX века успели доехать представители братьев Люмьеров с их чудо-изобретением, история кино в Санкт-Петербурге началась вовсе не с производства — а с показа и проката. Сегодня, если подойти к Четвертому павильону „Ленфильма“ с бокового подъезда, можно обнаружить мраморную доску, установленную в память о самом первом киносеансе: „Здесь в бывшем театре „Аквариум“ 4 (16) мая 1896 года состоялся первый публичный киносеанс в России“, — читаешь и удивляешься, как все совпало. Место первого кинопоказа стало местом, где затем обосновалась одна из крупнейших отечественных киностудий. Не прошло еще и пяти месяцев после представления аттракциона в Париже, и вот синемаатограф уже на Петроградской (или Петербургской, как она называлась тогда) стороне. Тогда же, в мае 1896-го, пройдет в России и первая киносъемка — торжественный въезд императора

Николая II в Москву (9 мая), выход императорской четы на Красное крыльцо в день коронации и шествие к Успенскому собору (14 мая), парад на Ходынском поле (26 мая). Это первая русская кинохроника и первые в мировой истории кадры коронации. Автор живых снимков — представитель Люмьеров Камилл Серф.

Первый стационарный кинотеатр — „Живая фотография“ — вскоре заработает по адресу Невский проспект, дом № 46 (здание не сохранилось)<sup>[01]</sup>. Уже к 1910 году на Невском проспекте будет работать тринадцать стационарных кинотеатров, еще восемь — на Большом проспекте Петроградской стороны, шесть — на улице Садовой. Темпы кинофикации России будут удараемыми: в 1915 году в империи будет насчитываться 1 393 кинотеатра, 140 из них — в Петрограде, 67 — в Москве.

<sup>[01]</sup> Сегодня из дореволюционных кинозалов в Петербурге продолжают работу „Аврора“ (ранее — „Пикадилли“), „Уран“ (ранее — „Иллюзион“) и открытая перед самой революцией в февра-



Δ Схема зрительного зала  
театра „Аквариум“. 1900-е



ле 1917 года „Родина“ (тогда — „Сплендид-Палас“). На месте открытого в 1930 году кинотеатра „Художественный“ до 1915 года работал кинотеатр „Биофон“ (позднее „Сатурн“). На месте кинотеатра „Мираж“, работающего в заново отстроенном в 1987 году здании, начиная с середины 1910-х работал кинотеатр „Молния“. По адресу Невский проспект, дом № 108, во дворе которого сейчас работает кинотеатр „Нева“, в 1910-х работал кинотеатр „Театр новостей“ (позднее „Аматра“ и „Антар“).

Первое „синематографическое ателье“ (то есть киностудия) заработает в Санкт-Петербурге только в 1907 году. Его инициатором выступит фоторепортер, кинооператор, один из пионеров отечественного кинопроизводства Александр Осипович Дранков. Начав с титрования зарубежных лент и продажи хроники, Дранков уже в 1908 году выпустит первый игровой фильм *Понизовая вольница*. По меркам своего времени картина масштабна — в съемках расхожего сюжета с персидской княж-

ной из жизни Степана Разина на озере Разлив принимает участие массовка на 150 человек.

Уже в 1910-е, дав старт кинодвижению в России, Санкт-Петербург отдаст инициативу древней столице — еще до начала Первой мировой войны главные силы стремительно перетекают в Москву, где они сосредоточены и по сей день. Из существенных инициатив середины 1910-х, имевших прямое влияние на возникновение петроградской, а затем ленинградской кинематографии, стоит упомянуть, пожалуй, лишь работу Кинематографического отдела Скобелевского комитета, получившего в 1915 году собственную кинолабораторию в Петрограде и умело распоряжавшегося своим исключительным правом на съемку военной хроники. Уже в 1917 году киноотдел под руководством Григория Болтянского будет заниматься съемками первомайского праздника в революционном Петрограде, а в 1918 году его производственные мощности лягут в основу кинокомитета Союза Северных коммун („Киносев“), который можно считать прообразом будущей студии „Ленфильм“. ■





# 1920<sup>e</sup>

КИНОКОМИТЕТ СЕВЕРНЫХ  
КОММУН И ДРУГИЕ. —  
ФЭКСЫ. — НОВЫЕ ЛЮДИ. —  
АНИМАТОРЫ И ОБЭРИУТЫ



◁ Из фильма „Похождения Октябрины“.  
Реж. Григорий Козинцев и Леонид Трауберг. 1924

КИНОКОМИТЕТ  
СЕВЕРНЫХ  
КОММУН  
И ДРУГИЕ

Киностудия „Ленфильм“ возникла как итог бурных реорганизаций кинопромышленности, неизбежных после Октябрьской революции. 30 апреля 1918 года Большая государственная комиссия по народному просвещению постановила учредить Петроградский областной кинематографический комитет Союза Северных коммун („Киносев“) при Комиссариате народного просвещения РСФСР. Его возглавил Дмитрий Лещенко — один из руководителей Комиссариата по просвещению, бывший подпольщик-коммунист и химик по образованию.

Целью комитета провозглашалась пропаганда „принципов и идей советской власти“, что, прежде всего, означало национализацию и реквизицию кинематографических предприятий. В сентябре 1918 года была проведена регистрация всех фильмов, имевшихся у торговых предприятий и част-

ных лиц. В декабре — поставлены на учет все кинооператоры и киноаппараты. Отныне съемки могли производиться только по специальному разрешению комитета<sup>[02]</sup>. В октябре 1918 года при „Киносева“ был создан отдел производства фильмов<sup>[03]</sup>.

<sup>[02]</sup> Это было, по сути, формой „превентивной цензуры“. Паническая боязнь неких съемок „контрреволюционного характера“ самым прискорбным образом сказалась на кинолетописи эпохи. Запрещались все частные, любительские киносъемки. Без санкций государства запрещалось снимать даже кошку во дворе, зато для съемок Григория Зиновьева и других вождей в Смольном уже в январе 1919 года был оборудован специальный фотопавильон.

<sup>[03]</sup> Отдел производства фильмов „Киносева“ состоял из нескольких отделений: отделение социальной кинохроники (документальные съемки, руководитель Григорий Болтянский); литературно-ху-

дожественное отделение (отбор сценариев); отделение постановок (собственно кинопроизводство); фотоподотдел и лаборатория по обработке пленки; научное отделение (каталогизация имеющихся научно-популярных фильмов); информационный отдел (связь с прессой, выпуск бюллетеней).

Отсчет истории „Ленфильма“ ведут с фильма *Уплотнение*, снятого в помещении Петроградского кинокомитета в доме № 30 по Сергиевской улице (сейчас — улица Чайковского) за несколько дней — съемки начались 12 октября 1918 года, а премьера состоялась уже 7 ноября в кинотеатре „Сплendid-Палас“ (сейчас — кинотеатр „Родина“). *Уплотнение* (авт. сц. А. Луначарский, А. Пантелеев, реж. А. Пантелеев, Д. Пашковский, А. Долинов) считается не только первой игровой картиной „Ленфильма“, но и первым советским фильмом. Речь в нем шла о семье петербургского профессора в дни революции: фильм призывал „старую“ интеллигенцию „перестроиться“. Эта коллизия — петербургский интеллигент, храни-



тель нравственных ценностей, на историческом распутье — на долгие десятилетия станет типологической для студии<sup>[04]</sup>.

<sup>[04]</sup> Мастера „Ленфильма“ не только любовно изображали российского интеллигента, но и сделали его популярным у зрителя героем. В 1920-х годах это были хрупкие, неприкаянные в новой реальности персонажи Федора Никитина, в 1930-х — профессор Полежаев, герой Николая Черкасова из фильма *Депутат Балтики* (1936). В „оттепель“ на экране появились обаятельные герои Алексея Баталова, Викниксор из фильма *Республика ШКИД* (1966), позже — профессор Сретенский из *Монолога* (1972). В конце 1980-х на тему *Уплотнения* лягут гротескные тени образов *Собачьего сердца* (1988) Владимира Бортко. И уж совсем пародийным эхом отзовутся мотивы давней картины в фильме Алексея Балабанова *Про уродов и людей* (1998).

▷ Плакат к фильму „Уплотнение“.

Реж. Анатолий Долинов,  
Александр Пантелеев  
и Донат Пашковский. 1918

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!



# УПЛОТНЕНИЕ КИНО-ПРЕСА

СОЧ.  
А. ВЛУНАЧАРСКОГО



ИЗДАНИЕ КИНЕМА-  
ТОГРАФИЧЕСКОГО КО-  
МИТЕТА ПРИ КОМИССА-  
РИАТЕ НАРОДНОГО ПРО-  
СВЕЩЕНИЯ СОЮЗА КОМ-  
МУНИСТИЧЕСКОЙ ОБЛАСТИ

В. Чапкин

1934

25 декабря 1918 года начались работы по переоборудованию зала летнего ледяного катка „Айс-Палас“ при театре „Аквариум“<sup>[05]</sup> на улице Красных зорь (сейчас — Каменноостровский проспект) под съемочное ателье. 14 апреля 1919 года здесь состоялась первая киносъемка — агитфильма *Победа мая*. В 1920 году „Севкино“ занималось преимущественно съемками массовых театрализованных пантомим<sup>[06]</sup>. В 1921-м был сделан фильм о подавлении Кронштадтского восстания<sup>[07]</sup>.

<sup>[05]</sup> В 1880-х купец Первой гильдии Георгий Александров приобретает земельный участок на Каменноостровском проспекте, чтобы соорудить на нем большой аквариум. Еще не построен постоянный Троицкий мост, и это капиталовложение на перспективу. Александров хочет продавать зрелище — за плату показывать посетителям морских и пресноводных рыб, а также водные растения. Решение логичное — неподалеку с 1860-х работает зоосад. Увы, от первоначального бизнес-плана не осталось ничего,



кроме названия: в 1886–1891 годах на участке „Аквариума“ появился не океанариум, а сад, ресторан и летний театр на 2 500 мест. Именно здесь 4 (16) мая 1896 года состоялся первый в России киносеанс — были показаны знаменитые фильмы братьев Люмьеров: *Выход рабочих с фабрики Люмьеров* (1895), *Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота* (1895), *Разрушение стены* (1895). Сегодня здесь работает Четвертый павильон киностудии „Ленфильм“.

В 1901 году перед „Аквариумом“ соорудили ограду, входной портал-ротонду и открытую сцену. В 1904 году неподалеку было достроено здание Петербургского центрального рынка (теперь — Пятый павильон). А позднее, в 1905–1906 годах, возвели два доходных дома: № 10 и № 12. В 1912 году в театре „Аквариум“ был открыт „Айс-Палас“ — „Дворец льда“ — первый в России искусственный ледяной каток.



△ Плакат к фильму  
„Дворец и крепость“.  
Реж. Александр Иванович.  
1924



[06] Так, фильм *Взятие Зимнего дворца* запечатлел представление на Дворцовой площади, состоявшееся 7 ноября 1920 года с участием артистов „Пролеткульта“ и массовки из нескольких тысяч человек. Режиссеры этого массового действия — Николай Евреинов, Константин Державин, Александр Кугель, Николай Петров, Леонид Вивьен и другие. Съёмками руководил Борис Светлов. Особая ценность фильма в том, что в его кадрах хорошо видны огромные декорации художника Юрия Анненкова, который оформил это зрелище. В фильме *Гимн освобожденному труду* снята на пленку массовая пантомима, состоявшаяся 1 мая 1920 года у здания бывшей фондовой биржи на стрелке Васильевского острова. В ней участвовало свыше 4 000 человек. Одним из режиссеров пантомимы был Кугель, ее съёмками также руководил Светлов. Массовое действие оформили художники Мстислав Добужинский и Юрий Анненков.

[07] Оператором фильма был Николай Козловский и, вольно или нет, но явно вопреки пропагандистским установкам, снятые им кадры словно выражают сам стылый воздух трагедии.

14 сентября 1920 года Петроградский кинокомитет был преобразован в Петроградский окружной фотокиноотдел (ПОФКО) и подчинен Всероссийскому фотокиноотделу (ВФКО, возник после декрета Совнаркома 27 августа 1919 года о национализации кинодела). 9 мая 1922 года ПОФКО преобразован в Северо-западное областное фотокиноуправление („Севзапкино“), которое стало хозрасчетным областным предприятием, подчиненным Петроградскому губернскому отделу Народного образования.

Первый производственный план был выработан на 1922 год: предусматривалось создание четырех игровых картин агитационного характера и съемка кинохроники. Небольшой объем был продиктован бедностью технической базы: в единственном павильоне с трудом размещалось восемь „юпитеров“. Созданные в этих усло-

виях картины *Чудотворец* (реж. А. Пантелеев, 1922) и *Дворец и крепость* (реж. А. Ивановский, 1924) при помощи „Межрабпома“ пошли на экспорт в Европу и Америку — зарубежного зрителя в них интересовало не столько искусство, сколько информация о загадочной „стране большевиков“. Особенно „повезло“ фильму *Чудотворец*: об этой немудреной антиклерикальной комедии успел с похвалой отозваться Владимир Ленин, и в советской киноистории фильм долго фигурировал как одно из главных достижений молодой советской кинематографии.

В апреле 1924 года Всесоюзное совещание по киноделу с удовлетворением констатировало, что „Севзапкино“ выпустило картин больше, чем все остальные студии Советского Союза вместе взятые. 12 июля 1924 года „Севзапкино“ объединилось с „Кино-Севером“ — киностудией, возникшей в конце 1922-го<sup>[08]</sup>. 10 октября 1924 года фабрика арендовала помещение художественных мастерских Государственных академических театров, где был устроен съемочный павильон площадью 756 м<sup>2</sup> и с мощностью света до 3 кА. 1 ян-



варя 1925 года студия переехала в помещение бывшего театра „Аквариум“ (Каменноостровский проспект, дом № 10), где и находится по сей день.

<sup>[08]</sup> Студия размещалась в усадьбе купцов Елисеевых на острове Трудящихся (сейчас — Каменном), ее оранжереи были превращены в съемочный павильон площадью 956 м<sup>2</sup>. Впоследствии здесь находилась кинокопировальная фабрика, проработавшая до конца 1990-х годов. В начале 2000-х на территории фабрики были построены два элитных жилых комплекса.

В воспоминаниях Григория Козинцева „Севзапкино“ предстает затхлым заповедником дремучих пошлостей дореволюционного „синематографа“, со скрипом осваивающего „историко-революционную тематику“\*.

17 июля 1925 года „Севзапкино“ преобразовано в Ленинградский кинохудожественный трест — „Ленинградкино“. 15 ноября 1925 года „для повышения качества сценариев“ здесь ор-

\*

*Козинцев Г. Собр. соч. в 5 т. — Л., 1982.*



△ Улица Красных Зорь  
(Каменноостровский проспект),  
дом № 10



ганизована литературная коллегия. Ее состав впечатляет: Борис Лавренев, Вениамин Каверин, Михаил Зощенко, Николай Тихонов, Борис Эйхенбаум и другие. 11 августа 1926 года принято решение о прекращении деятельности „Ленинградкино“ как самостоятельной организации и о создании на ее производственной базе нового предприятия — „Совкино“.

## ФЭКСЫ

Казалось, что советский кинематограф, со всех сторон зажатый новой бюрократией, способен производить лишь жалкие агитки, но уже в середине 1920-х годов он изумил мир мощными эпическими кинопоэмами. Новации кино Ленинграда были основаны не на демонстративном разрыве с культурной традицией, а на глубинной верности ей.

Показательно в этом смысле развитие группы ФЭКС — „Фабрики эксцентрического актера“, основанной в 1922 году в Петрограде. Ее возгла-

вило „Депо эксцентриков“ — Григорий Козинцев, Георгий Крыжицкий, Леонид Трауберг, Сергей Юткевич. После постановок авангардных спектаклей „Женитьба“ (1922) и „Внешторг на Эйфелевой башне“ (1923) фэкссы пришли в кинематограф. В 1924 году Козинцев и Трауберг были приняты в штат „Севзапкино“ и провели набор новых учеников в свою мастерскую. Сюда вошли художник Евгений Еней, оператор Андрей Москвин (уже в 1920-е годы за рубежом его называли лучшим оператором мира), актеры Петр Соболевский, Андрей Костричкин, Людмила Семёнова, Янина Жеймо, Елена Кузьмина, Сергей Мартинсон, Олег Жаков, Сергей Герасимов и Алексей Каплер. „Своими“ здесь были и люди с солидной репутацией филологов и литературоведов — Адриан Пиотровский и Юрий Тынянов.

Первые картины фэксов, экспериментальные, полные лихих эскапад, — *Похождения Октябрины* (1924), *Красная газета* (1924), *Мишки против Юденича* (1925) — вполне характерны для советского киноискусства 1920-х. Но уже фильм *Чертово колесо* (1926) странен: совет-

▷ Фильм „Чертово колесо“.  
Реж. Григорий Козинцев  
и Леонид Трауберг.  
1926











Δ Фильм „Шинель“.  
Реж. Григорий Козинцев  
и Леонид Трауберг. 1926

ский Ленинград здесь инфернален и загадочен, он словно рожден „ночной“ образностью Эрнста Теодора Амадея Гофмана. Фильм *Шинель* (1926) имеет подзаголовок „Киноповесть в манере Гоголя“. Фильм, как с удовлетворением писал автор сценария Тынянов, вызвал „радостную травлю“ критики.

*Шинель* открыла цикл „исторических фантазий“ фэксов. О картинах *С. В. Д.* (1927) и *Новый Вавилон* (1929) много спорили, но их утонченный изобразительный эстетизм, необычный даже для кино 1920-х годов, вызывал изумление. Парадоксально, однако, то, что новаторское искусство фэксов третировалось современниками как искусство „музейное“, ретроспективное. Притча во языцех — упреки фэксам в „неактуальности“, в оторванности от „живой советской действительности“. Меж тем их „исторические“ кинофантазии наполнены тревожными раздумьями о судьбах революции и революционеров, о фатальной обреченности идеалистического порыва.

Фэкссы обычно изображали конфликт романтика и конформиста, идеалиста и циника. Самый

актуальный политический подтекст нес здесь самый, казалось бы, самоцельно-изысканный фильм — *С. В. Д.* Он изобразил не только противостояние революционера и приспособленца, но и магическую власть мертвой буквы, пустого клише-заклинания, над людьми и живыми силами общества.

Мастерская ФЭКС стала уникальной художественной школой, которая не просто активно „облучала“ кинопроцесс, но, по сути, определяла лицо студии. Под сильным влиянием работ фэксов на студии сложилась своеобразная „ленинградская операторская школа“: творческим принципам работы Москвина следовали Евгений Михайлов, Святослав Беляев, Вячеслав Горданов, Александр Гинцбург и другие. В отличие от мастеров „московской школы“ с ее эпическим взглядом на реальность, операторов „ленинградской школы“ отличали стремление сделать зримыми психологические состояния героев, изысканная изобразительная живописность, прочная опора на художественные традиции классической культуры.



## НОВЫЕ ЛЮДИ

Другим ярким явлением студии 1920-х годов было творчество режиссера Фридриха Эрмлера. Казалось, фильмы человека, служившего в такой грозной организации, как ЧК, должны воспевать революцию или классовую борьбу, но Эрмлер снимал цикл „тихих“, камерных драм о жизни, быте, нехитрых заботах и возвышенных мечтах „маленьких людей“, своих современников: *Катя — бумажный ранет* (1926, совм. с Э. Иогансоном), *Дом в сугробах* (1927), *Парижский сапожник* (1927). Главными героями здесь были люди, рожденные „старой“ Россией, „обломки империи“. Их воплощал актер Федор Никитин. В его экранном образе было очень много от „положительно прекрасных“ героев Достоевского. Не случайно критика называла Никитина „князем Мышкиным 1920-х“.

*Обломок империи* (1929) Эрмлера — картина почти барочная. В ней — причудливая жанровая смесь физиологического очерка, мелодрамы,



фельетона, притчи, футурологической фантазии; мотивы Пушкина, Достоевского и рабкоровских заметок; изобразительные цитаты из Рембрандта, Георга Гросса и Густава Клуциса; переплетение пластов прошлого, настоящего и даже некоего утопического „будущего“, азартно изображенного через интерьеры и конструктивистские здания. Кажущаяся эклектика картины рисует образ сознания смятенного, расколотого эпохами войн и революций. Но художественный и технический уровень фильма был столь высок, что его поспешили объявить „историко-революционным“, закрывая глаза на двусмысленность содержания.

В 1920-е годы в кинофабрику влилось множество мастерских, коллективов и студий. Так, Эрмлер пришел сюда как член КЭМа („Комсомольской экспериментальной мастерской“). Юткевич приехал в „Совкино“ после работы на Первой московской госкинофабрике, с которой его выставили за „хулиганский“ дебют *Кружева* (1928). На ленинградскую кинофабрику он пришел вместе со своим коллективом ЭККЮ („Эксперимен-

▷ Режиссер Сергей Юткевич  
в монтажной. 1920-е











тальный киноколлектив Юткевича“), ранее состоявшим при Московской АРРК (Ассоциации работников революционной кинематографии). Вскоре они поставили на фабрике фильм *Черный парус* (1929). Материал картины своей ослепительной красотой вызвал на студии фурор, однако в готовом виде лента, как вспоминают очевидцы, разочаровала<sup>[09]</sup>. В 1929 году Иосиф Хейфиц и Александр Зархи создали на студии „Первую комсомольскую постановочную бригаду“, в задачу которой входило „снимать фильмы о комсомольцах, о молодежи первой пятилетки“.

<sup>[09]</sup> Сам Сергей Юткевич неохотно и с холодком вспоминал *Черный парус*, но две сохранившиеся части фильма опровергают миф о его неудаче. Судя по ним, это фильм яркий, молодой, лиричный, насыщенный юмором и выдумкой. Он блестяще снят и смонтирован, содержит массу ценного материала о своем времени.

Режиссерам студии повезло: с 1927 по 1937 год ее художественным руководителем был Адриан Пиотровский, критик, театровед, литерату-

◁ Петр Савин в роли  
Степана Найдёнова  
в фильме „Черный парус“.  
Реж. Сергей Юткевич. 1929

ровед, переводчик. Пиотровский работал в Облкомполитпросвете и в начале 1920-х появился на студии как сценарист. Этот ценитель и знаток античности бережно собирал творческие кадры студии, о нем обычно вспоминают как о покровителе искусств и либерале<sup>[10]</sup>. Однако у Козинцева есть горькие строки о том, как время все чаще принуждало этого яркого человека и талантливо-го эрудита поступаться своими вольнолюбивыми принципами во имя проведения пресловутой „линии“\*. Все же Пиотровский был слишком неординарен, чтобы уцелеть в годы Большого террора.

<sup>[10]</sup> Одновременно с руководством „Ленфильмом“ в конце 1920-х годов Адриан Пиотровский участвовал в создании ленинградского ТРАМа (Театра рабочей молодежи); в 1932-м — стал завлитом Малого оперного театра (в частности работал со Всеволодом Мейерхольдом).

Но пока ничто не предвещало мрачных времен. Студия росла и развивалась. В 1927 году к ней были присоединены еще несколько домов по улице Мира, а чуть позже — помещения находившегося ря-

\*

*Козинцев Г. Черное лихое время... — М., 1994.*





Фильм „Обломок империи“.  
Реж. Фридрих Эрмлер. 1929





дом рынка. В начале 1928 года на студии имелись три ателье (1 030, 450 и 190 м<sup>2</sup>), все — высотой от 12 до 14 м; большой бассейн вместимостью 72 000 л; 154 прожектора, электрические дуговые приборы, рефлекторы, полуваттные лампы 1 500 Вт. Фабрика получила возможность иметь до 16 кА переменного тока и 1,2 кА постоянного, имела пять лихтвагенов мощностью от 100 до 700 А. Съемочная аппаратура в основном состояла из аппаратов *Debrie*, в том числе и ее последней модели *Parvo L* — всего же на фабрике было 75 съемочных киноаппаратов. Кинолаборатория на Каменном острове пропускала в месяц в среднем 200 км отпечатанного позитива и 30 км проявленного негатива. Производственная база давала возможность вести работу одновременно над пятнадцатью фильмами.

В 1927 году сюда приехал уже достигший мировой славы Сергей Эйзенштейн — совместно с Московской кинофабрикой он снял в Ленинграде „юбилейную“ картину *Октябрь* (1927). Работая над фильмом *Конец Санкт-Петербурга* (1927), помощью студии воспользовалась и другая звезда режиссуры — Всеволод Пудовкин.

◁ На съемках фильма  
„Катя — бумажный ранет“.  
Реж. Эдуард Иогансон  
и Фридрих Эрмлер. 1926

В 1928 году на кинофабрике был организован художественный совет, который, как вспоминает Юткевич, „в те времена никем не выбирался, но появляться там считали своей обязанностью все ведущие творческие работники коллектива“\*. Сценарным отделом руководил Вениамин Вольф, создатель и директор „Красного театра“, будущий соавтор сценария фильма *Встречный* (реж. Ф. Эрмлер, С. Юткевич, 1932) и известнейший исполнитель роли Якова Свердлова в „историко-революционных“ фильмах.

Среди сценаристов, работавших на студии в 1920-х — начале 1930-х годов, были профессиональные киносценаристы, критики, поэты, прозаики: Анатолий Луначарский, Адриан Пиотровский, Николай Тихонов, Вениамин Каверин, Александр Зарин, Нина Агажданова-Шутко, Натан Зархи, Катерина Виноградская, Ольга Форш, Николай Агнивцев, Самуил Маршак, Николай Никитин, Лев Никулин, Виктор Ардов, Виктор Шкловский, Юрий Тынянов, Владимир Недоброво, Николай Лебедев, Михаил Блейман. Были здесь и литературные звезды — Евгений Замятин и Николай Эрдман.

\* „Ленфильм“: Факты, даты, документы. — Л., 1968.



Вполне „плюралистичен“ на кинофабрике был и состав режиссеров. Молодые новаторы — фэксы, Сергей Юткевич, Фридрих Эрмлер, Михаил Цехановский и другие — работали здесь рядом с известными мастерами дореволюционного кино: Александром Пантелеевым, Чеславом Сабинским, Вячеславом Висковским, Владимиром Гардиным, Ольгой Рахмановой. В это время на студии дебютировали Александр Зархи и Иосиф Хейфиц, Владимир Петров; братья Васильевы поставили фильм *Спящая красавица* (1930), направленный против классического искусства. Лирические драмы на современном материале — *Девушка с далекой реки* (1927), *Мой сын* (1928) — ставил талантливейший, недооцененный впоследствии режиссер Евгений Червяков. Противоположность режиссерских устремлений порой вызывала воинственные казусы. Так, Павел Петров-Бытов, автор приземленных „бытовых“ кинодрам, объявил настоящую войну молодым новаторам. Он публично поучал авторов кинопоэмы *Новый Вавилон* (1929), как и о чем нужно снимать „близкие народу“ фильмы\*. Но

\*

Там же.



корифеев режиссуры пока не пугали „оргвыводы“, в скором будущем — неперенные спутники подобных „сигналов о нелояльности“.

## АНИМАТОРЫ И ОБЭРИУТЫ

Документальные, просветительские, анимационные, просто рекламные фильмы, создававшиеся на студии в 1920-х — начале 1930-х годов, обычно запускались как „прикладные“, не претендующие на высокую художественность. Однако об уровне картин этого „второго“, не слишком известного „Ленфильма“ говорит хотя бы то, что 12-минутная анимация *Винтик-шпинтик* (реж. В. Твардовский, 1927) в 1931 году была озвучена в Германии композитором Эдмундом Майзелем, обычно работавшим над озвучиванием шедевров мирового кино. Активные поиски выразительных средств велись в анимации. Часто графические или кукольные пер-

- ▷ Янина Жеймо в заглавной роли  
в фильме „Разбудите Леночку!“  
Реж. Антонина Кудрявцева.  
1934









сонажи сочетались с живым изображением. Так, в анимации *Симфония мира* (реж. В. Сюмкин, С. Тарасов, 1932) звук был нанесен прямо на пленку по методу, разработанному Евгением Шолпо (первенство в освоении „рисованного звука“ обычно приписывается уже послевоенному киноклассику, канадскому режиссеру Норману Макларену).

Уникально творчество Михаила Цехановского, аниматора и художника. Его анимационный шедевр *Почта* (1929, звуковой вариант — 1930) создан со строгим вкусом графика „ленинградской школы“ 1920-х годов. Фильм *Сказка о попе и о работнике его Балде* — комическая опера на музыку Шостаковича, стихи Пушкина и обэриута Александра Введенского <sup>[11]</sup>.

<sup>[11]</sup> Пока разыскан лишь поразительный фрагмент этой незаконченной картины, ставшей жертвой „борьбы с формализмом“. Режиссерская судьба Цехановского искалечена, а часть его кинонаследия утрачена: шабаш идеологических кампаний 1930-х, сопровождавшийся обиль-

◁ Композитор Дмитрий Шостакович, оператор Андрей Москвин и режиссеры Григорий Козинцев и Леонид Трауберг на записи музыки к фильму „Одна“. 1931

ным кровопусканием, мало способствовал творческой безоглядности.

Авангардная культура Ленинграда 1920-х — 1930-х годов и, в частности, обэриутов не могла не сказаться на творчестве кинофабрики. Известны лишь две короткометражные картины, созданные участниками этой литературной группы — *Мясорубка* (реж. К. Минц, А. Разумовский, 1927) и *Ваши глаза* (реж. К. Минц, 1929). По эстетике и программному отрицанию позитивистской логики и социальной идеологии они были близки дадаизму и представляли собой образец художественного андеграунда. Текст конференса для звукового варианта анимации *Почта* сочинил Даниил Хармс. По сценариям Николая Олейникова и Евгения Шварца были сняты комедии с участием Янины Жеймо — *Разбудите Леночку!* (реж. А. Кудрявцева, 1934) и *Леночка и виноград* (реж. А. Кудрявцева, 1936). Те же авторы написали сценарий комедии *На отдыхе* (реж. Э. Иогансон, 1936). Николай Заболоцкий работал над текстом песни для фильма фэкс-сов *Одна* (1931). ■





# 1930<sup>-е</sup>

„ГОВОРЯЩАЯ ФИЛЬМА“. —  
СОЦРЕАЛИЗМ  
С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ. —  
КАЗЕННАЯ МИФОЛОГИЯ. —  
ЧЕРНОЕ ВРЕМЯ. — СТУДИЯ  
НАКАНУНЕ ВОЙНЫ



◁ Из фильма „Человек с ружьем“. Реж. Сергей Юткевич. 1938

## „ГОВОРЯЩАЯ ФИЛЬМА“

В 1930-х годах на студии происходила очередная реорганизационная чехарда. 13 февраля 1930 года постановлением Совнаркома было образовано общесоюзное объединение „Союзкино“; „Совкино“ называлось теперь Ленинградской фабрикой „Союзкино“. 22 февраля 1932 года на базе „Союзкино“ было создано нескольких трестов, в том числе „Росфильм“ — Ленинградская фабрика „Союзкино“ была переименована в Ленинградскую фабрику „Росфильм“. 15 марта 1933 года „Союзкино“ было ликвидировано, а на его месте организовано ГУКФ (Главное управление кинофотопромышленности); в его ведение передан трест по производству художественных фильмов под названием „Союзфильм“ (переименованный в свою очередь „Росфильм“). После того как в 1932–1933 годах были созданы Ленинградское отделение Союзкинохроники и Ленинградская кинофабрика технических фильмов, на Ленинградской фабрике „Союзфильм“ про-

изводились в основном только художественные фильмы. В состав „Союзфильма“ вошли три художественно-производственных объединения, техническая база, кинокопировальная фабрика, кинотеатры „Титан“ (работавший в помещениях бывшего ресторана „Палкин“) и „Рот-Фронт“ (сейчас — „Родина“).

Впрочем, морок реорганизаций и переименований, к счастью, не оказывал никакого влияния на творчество мастеров студии. „Формалистическое“ прошлое студии, то есть органично присущее ее ведущим мастерам „чувство кино“, помогло ей непринужденно сдвинуть с мертвой точки камень преткновения, которым оказались для всего мира проблемы „говорящей картины“. „Ленфильм“ не допустил превращения экранного зрелища в звуковой аттракцион — студия создала стопроцентную „говорящую картину“, не потеряв достижений кинопластики<sup>[12]</sup>.

<sup>[12]</sup> Премьера последнего „немого фильма“, снятого на студии, состоялась 17 июня 1935 года. Им стала картина *Женитьба Яна Кнукке* (реж. А. Ива-



нов). Всего на „Ленфильме“ было снято 229 „немых фильмов“.

В 1932 году режиссеры Фридрих Эрмлер и Сергей Юткевич сняли фильм *Встречный*. Его значение было понято не сразу. Этот неровный фильм словно балансировал на грани некоего перехода, обещающего новое, пока неведомое кинематографическое качество. Вскоре оно возникло в фильмах студии и в 1934 году принесло ей триумфальный успех.

Но, совсем как по законам дурной драматургии, новый этап предваряло событие, которое могло стать катастрофичным для студии, — в 1933 году был запрещен фильм *Моя Родина* (реж. А. Зархи, И. Хейфиц). Пресса дружно покаялась за свои восторги по поводу „вредной“ картины, начальник Главного управления кинопроизводства Борис Шумяцкий, только что ее приветствовавший, теперь и бичевал себя за потерю бдительности, а авторов фильма — за то, что людей новой эпохи они изобразили-де как „каких-то бесхарактерных и безвольных“, с „непротивленческими чертами“\*.

\* *Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино: Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953). — М., 1995.*



В истории с показательной поркой студии и вроде бы нелогичным после нее резким возвышением узнается стиль вполне определенного „автора“, Иосифа Сталина. Вождь часто ощущал масштаб дарования авторов раздражавших его произведений и разрабатывал хитроумную стратегию приручения именно этих художников, прологом для которого часто бывало запугивание до полусмерти.

## СОЦРЕАЛИЗМ С ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ ЛИЦОМ

15 января 1934 года студия получила название „Ленфильм“. Именно в этом году, в День Октябрьской революции, 7 ноября 1934-го, состоялась премьера фильма *Чапаев* (реж. бр. Васильевы). Фильм надолго стал символом советского кино. Авторам *Чапаева* вместе с актером Борисом Бабочкиным удалось создать народный характер, столь же фольклорный, сколь и реалистически достоверный. Фильм отмечен высокой

- ▷ Борис Бабочкин  
в заглавной роли в фильме  
„Чапаев“. Реж. Георгий  
и Сергей Васильевы. 1934





Актер Борис Блинов  
и режиссеры Георгий  
и Сергей Васильевы  
на съемках фильма „Чапаев“.  
1934





© Киностудия „Ленфильм“



простотой, — когда мастерство состоит именно в сокрытии приема, а внутренняя сложность явлена в формах гармоничной непринужденности. Внешний аскетизм этого эпического фильма словно не предполагал того лирического „самовыражения“, которым славились лучшие советские картины. Позже эту доступность *Чапаева* сделают догмой, а новаторов станут шпынять за ее отсутствие.

Событием стал и фильм *Юность Максима* (реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, 1935). Пресса хвалила былых фэксов за то, что они наконец-то отбросили „бесплодные“ кинематографические выкрутасы и занялись настоящим делом — в доступной народу форме показали на экране становление большевика. Однако авторы вовсе не изменили себе — с большим чувством кино они сняли этакую „пролетарскую балладу“, ностальгическую картину о питерских рабочих окраинах начала века.

Вышедший в том же году фильм *Крестьяне* (реж. Ф. Эрмлер) рассказывал об успехах коллективизации, но его действие срывалось то в на-

◁ Борис Чирков в заглавной роли  
в фильме „Юность Максима“.  
Реж. Григорий Козинцев  
и Леонид Трауберг. 1935



турализм, то в эксцентрику, то в условность. Авторское начало уже давно считалось изъясном предыдущего этапа развития кино и пришлось не ко двору во времена расцветающего мифотворчества. Впрочем, успех *Чапаева* и *Юности Максима* не стали особенно омрачать детальным разбором картины Эрмлера; в 1935 году все три фильма были показаны на I Московском международном кинофестивале, где программа „Ленфильма“ заняла первое место<sup>[13]</sup>.

<sup>[13]</sup> Интересно, что при желании каждой из громких картин 1934–1935 годов ничего не стоило приписать вздорные обвинения вроде тех, что только что обрушились на фильм *Моя Родина*. Возможно, официальный успех этих не вполне ортодоксальных фильмов был отчасти связан со сложными интригами и пассажами Кремля вокруг фигуры человека, который был лидером ленинградских коммунистов, считался хозяином города и в глазах многих был реальной альтернативой вождю, — Сергея Кирова.

Официальный успех студии в большой степени объяснялся тем, что как раз в 1934-м состоялся I Съезд советских писателей, где были высочайше сформулированы постулаты общеобязательного творческого метода — социалистического реализма. Писатели пока лишь поклялись творить в согласии с новыми установками — а кинематографисты „Ленфильма“ уже предъявили партии целую обойму первоклассных картин, созданных в духе ее указаний. Неслучайно 11 января 1935 года киностудия „Ленфильм“ — первая из творческих организаций СССР — была награждена орденом Ленина. В центре „ленфильмовских“ картин стояли обаятельные, достоверные, совсем не ходульные и в то же время, как говорится, беззаветно преданные партии и правительству герои, прекрасно сыгранные большими актерами — Борисом Бабочкиным, Борисом Чирковым, Николаем Боголюбовым.

Под знаком триумфа студии прошел и I Съезд советских кинематографистов 1935 года, на котором почти демонстративно был отодвинут в тень Сергей Эйзенштейн, лидер кинопроцесса 1920-х.



Достижениям предыдущего этапа развития кино на съезде противопоставлялась „простота“ фильма *Чапаев*, которая на самом деле была лишь органичным звеном кинопроцесса.

Секрет официального успеха „Ленфильма“ 1930-х годов во многом состоял в том, что любую казенную тему его мастера умели оснастить той ненавязчивой дозой „человечинки“, без которой любая пропаганда не действенна. Так возник и достиг совершенства своеобразный, источающий иллюзию задушевности и достоверности „соцреализм с человеческим лицом“. В фильме *Депутат Балтики* (реж. А. Зархи, И. Хейфиц, 1936) грубоватые и надежные братишки-матросы трогательно опекают милого чудака-профессора, поначалу какой-то малости „недопонимавшего“ в революции. В фильме *Человек с ружьем* (реж. С. Юткевич, 1938) изображены два простых и душевных человека — солдат Иван Шадрин и Ленин. Хорошо поставленная и сыгранная сцена их встречи безотказно вызывает зрительское умиление. В фильме *Член правительства* (реж. А. Зархи, И. Хейфиц, 1939) бывшую батрачку избира-

▷ Режиссер Фридрих Эрмлер  
на съемках фильма „Великий  
гражданин“. 1937–1939









Николай Симонов в заглавной  
роли в фильме „Петр Первый“.  
Реж. Владимир Петров.  
1937–1938





ют председателем колхоза, она борется с „несо-  
знательным“ мужем и, разумеется, с „врагами  
народа“, становится депутатом Верховного Со-  
вета и лично благодарит за все Сталина. Удиви-  
тельно, что при всей грубости пропагандистских  
установок фильм сохранял внешние черты реа-  
листического искусства, а игра Веры Марецкой,  
приправленная мелодраматическими и сенти-  
ментальными красками, принесла ему массовый  
успех.

## КАЗЕННАЯ МИФОЛОГИЯ

Конечно, у мастеров студии хватало вкуса  
и меры, чтобы, как говорится, не слишком под-  
личать. Однако, когда тираническая власть за-  
ключала художника в свои объятия, сам собой  
возникал „пакт“, в котором его проигрыш был  
неизбежен. Так от серии к серии увядала трило-  
гия о Максиме, и когда в ней уже появлялись ка-  
рикатуры на меньшевиков и эсеров, а действие

◁ Татьяна Гурецкая в роли  
Кати в фильме „Встречный“  
Реж. Фридрих Эрмлер  
и Сергей Юткевич. 1934

осеняли своим присутствием Ленин и Сталин, становилось ясно, что казенная мифология окончательно восторжествовала над „пролетарской балладой“.

Лицо „Ленфильма“ 1930-х годов во многом определяли фильмы бескровные и беспроблемные, но смотрибельные — вроде картины *Семеро смелых* (реж. С. Герасимов, 1936); тяжеловесные экранизации классики с неременными обличениями царизма и дурно, по-театральному, переигрывающими актерами — вроде *Грозы* (реж. В. Петров, 1934); псевдоисторические кинофальшивки — вроде *Петра Первого* (реж. В. Петров, 1937–1938) с их апологией сильной руки и прямолинейной проекцией в прошлое конъюнктурных политических концепций.

В годы Большого террора многие мастера искусств живописали козни „врагов народа“ — без большой охоты, скорее от страха, чем из гражданского долга. В „ленфильмовские“ картины *Шахтеры* (реж. С. Юткевич, 1937), *Комсомольск* (реж. С. Герасимов, 1938) и другие эта



тема вводилась явно на ходу, под давлением сверху и решалась вполне формально. Но среди посвященных ей картин выделялся киноколосс, сотворенный явно по жгучему желанию и по велению сердца — фильм *Великий гражданин* (реж. Ф. Эрмлер, 1937–1939). Разумеется, его авторы, изображая гибель большевика от рук „троцкистско-бухаринских заговорщиков“, воспроизводили на экране штампы официозной пропаганды. Но ведь создатели этой „благонадежной“ картины некогда принадлежали к самым „неблагонадежным“, да еще осужденным партией, художественным направлениям. Эрмлер увлекался психоанализом и был до болезненности влюблен в творчество Достоевского. Шостакович — главная мишень совсем недавней „борьбы с формализмом“. Сколь бы ни расхваливала пресса „реализм“ исполнителей главных ролей, они — питомцы как раз самых опальных и „формалистических“ школ и направлений. Николай Боголюбов — ученик Всеволода Мейерхольда, чей театр только что официально закрыт как „чужой“. Олег Жаков — бывший фэксовец.

Даже мхатовец Иван Берсенев — ученик „декадента“, да еще эмигранта, Михаила Чехова. Истреблять „врагов“ авторы здесь призывали без митинговых и казенных интонаций, а как бы во всеоружии человековедения.

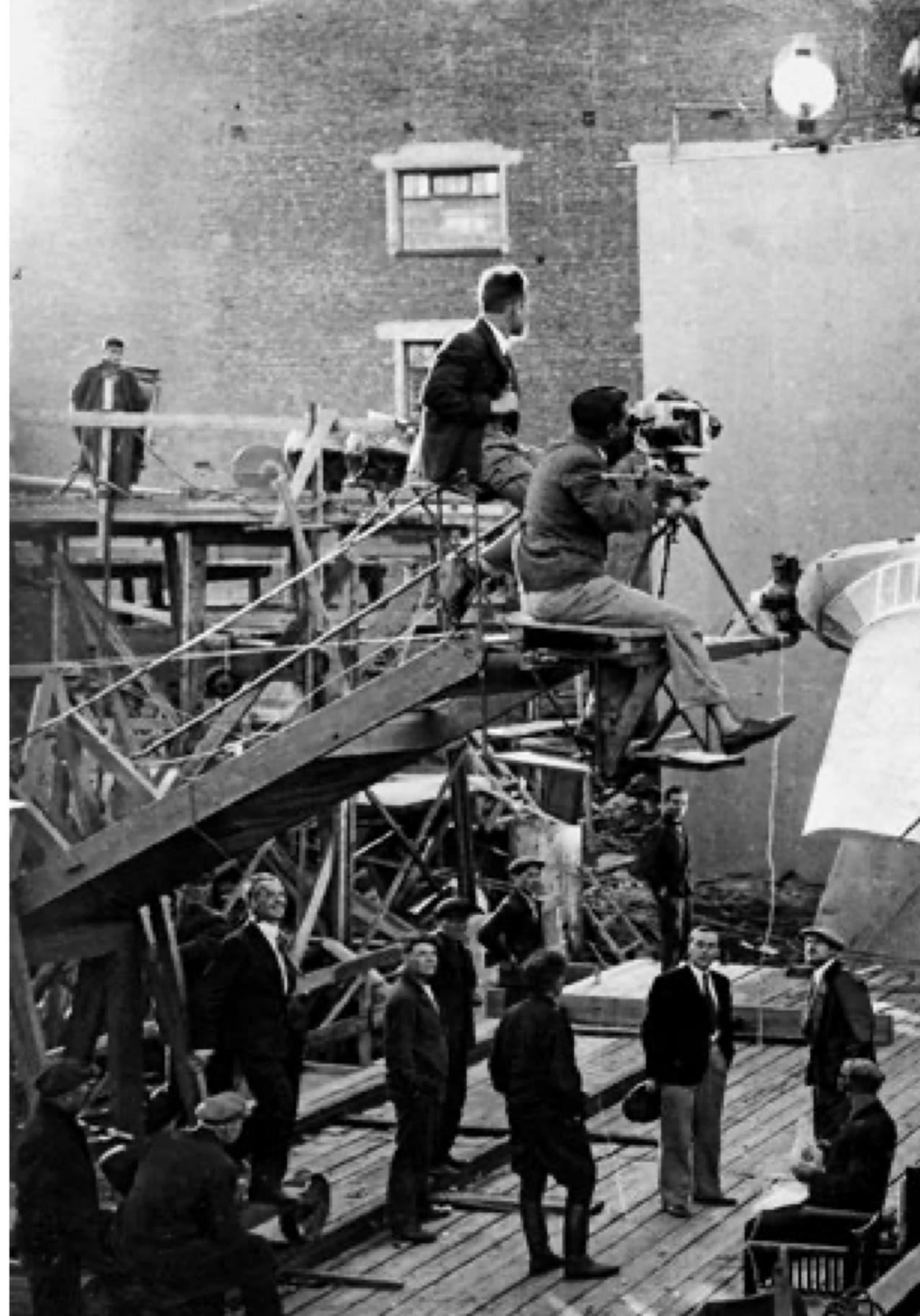
## ЧЕРНОЕ ВРЕМЯ

Усилия мастеров „Ленфильма“, умело балансирующих между искусством и пропагандой, были щедро вознаграждены партией и правительством. По отношению к студии был проявлен небывалый для своего времени либерализм — в середине 1930-х годов здесь открылись новые творческие мастерские. Студия переживала настоящее „головокружение от успехов“. В 1935 году Козинцев открыл при студии актерскую мастерскую, ее преподавателями стали Зархи и Хейфиц\*<sup>[14]</sup>. В том же 1935-м Юткевич создал при „Ленфильме“<sup>[15]</sup> Первую художественную мастерскую. Для середины 1930-х это почти революция, ведь ос-



△ Борис Чирков в роли Максима  
в фильме „Выборгская сторона“.  
Реж. Григорий Козинцев  
и Леонид Трауберг. 1939







новное творческое ядро — Сергей Юткевич, Эраст Гарин, Хеся Локшина, Лео Арнштам — составляли сплошь ученики Мейерхольда. Результатом деятельности Первой творческой мастерской стали фильмы *Подруги* (реж. Л. Арнштам, 1936), *Женитьба* (реж. Э. Гарин, Х. Локшина, 1936), *Тайга золотая* (реж. Г. Казанский, М. Руф, 1937), *Шахтеры* (реж. С. Юткевич, 1937).

[14] Институт актерской игры создан не был, но в 1937 году Григорий Козинцев начал преподавать во ВГИКе.

[15] Ее состав впечатляет: Я. Анцелович, Л. Арнштам, Р. Быховская, И. Волк, Э. Гарин, А. Горский, А. Дино, И. Дмитриев (ученик И. Волка), М. Итина, Г. Казанский, А. Каплер, С. Каюков, А. Кудрявцева, М. Левин, Л. Левитин, Т. Лихачёва, Х. Локшина, Л. Любашевский (Д. Дэль), А. Ляндсман, Ж. Мартов, В. Меркурьев, Н. Мичурин, К. Назаренко, А. Нейштадт, М. Нестеров, Б. Пославский, О. Пчельникова, М. Розенберг, М. Руф, Е. Сердечкова, А. Спесивцев,

◁ На съемках фильма

„Семеро смелых“.

Реж. Сергей Герасимов. 1936



Г. Тихантовский, Б. Чирков, А. Шафран,  
Н. Шатерникова.

Но вскоре режим напомнил осмелевшим было художникам, кто в доме хозяин. Фильм *Подруги* был подвергнут резкой критике (раздражение вождя отчего-то вызвала снимавшаяся в нем Жеймо), а экранизацию пьесы Гоголя *Женитьба* постигла судьба *Бежина луга* Эйзенштейна.

12 апреля 1937 года редакционная статья „Правды“ под названием „Фальшивая картина“ камня на камне не оставила и от фильма *Большие крылья* (реж. М. Дубсон, 1937). В нем изображалась попытка самоубийства героя, да не какого-то отщепенца, а крупного авиаконструктора. Ни попытки авторов направить трагическую коллизию в русло официозной идеологии, ни участие в фильме народного любимца Бабочкина не спасли картину от запрета.

Но изумляет здесь не столько запрет, вполне предрешенный, а сам запуск в производство фильма со столь беспрецедентной для 1930-х проблематикой. Это и разъяснили снятым со своих

▷ Борис Бабочкин в роли  
 Кузнецова в фильме  
 „Большие крылья“.  
 Реж. Михаил Дубсон. 1937



постов и вскоре репрессированным руководителям ГУКФ и „Ленфильма“ — Шумяцкому, Пиотровскому и другим\*.

## СТУДИЯ НАКАНУНЕ ВОЙНЫ

4 января 1936 года ГУКФ переименовал кинофабрики в киностудии. „Ленфильм“ начал осуществлять совместные с другими странами постановки (так появились фильмы *Анкара — сердце Турции* Юткевича, 1934, и *Сын Монголии* Трауберга, 1936); участвовать в „создании национального киноискусства“ (*Амангельды*, 1938 и *Райхан*, 1940, Левина); осваивать цвет (экспериментальный цветной короткометражный фильм *Осень* — реж. Ф. Эрмлер, И. Менакер, оп. В. Гарданов, М. Магид, 1939).

Руководящий состав студии набирался из „старых большевиков“ — энтузиастов (таких как химик Дмитрий Лещенко и Натан Гринфельд), из

\* *Марголит Е., Шмыров В. Изъятое кино: Каталог советских игровых картин, не выпущенных во всесоюзный прокат по завершении в производстве или изъятых из действующего фильмофонда в год выпуска на экран (1924–1953). — М., 1995.*

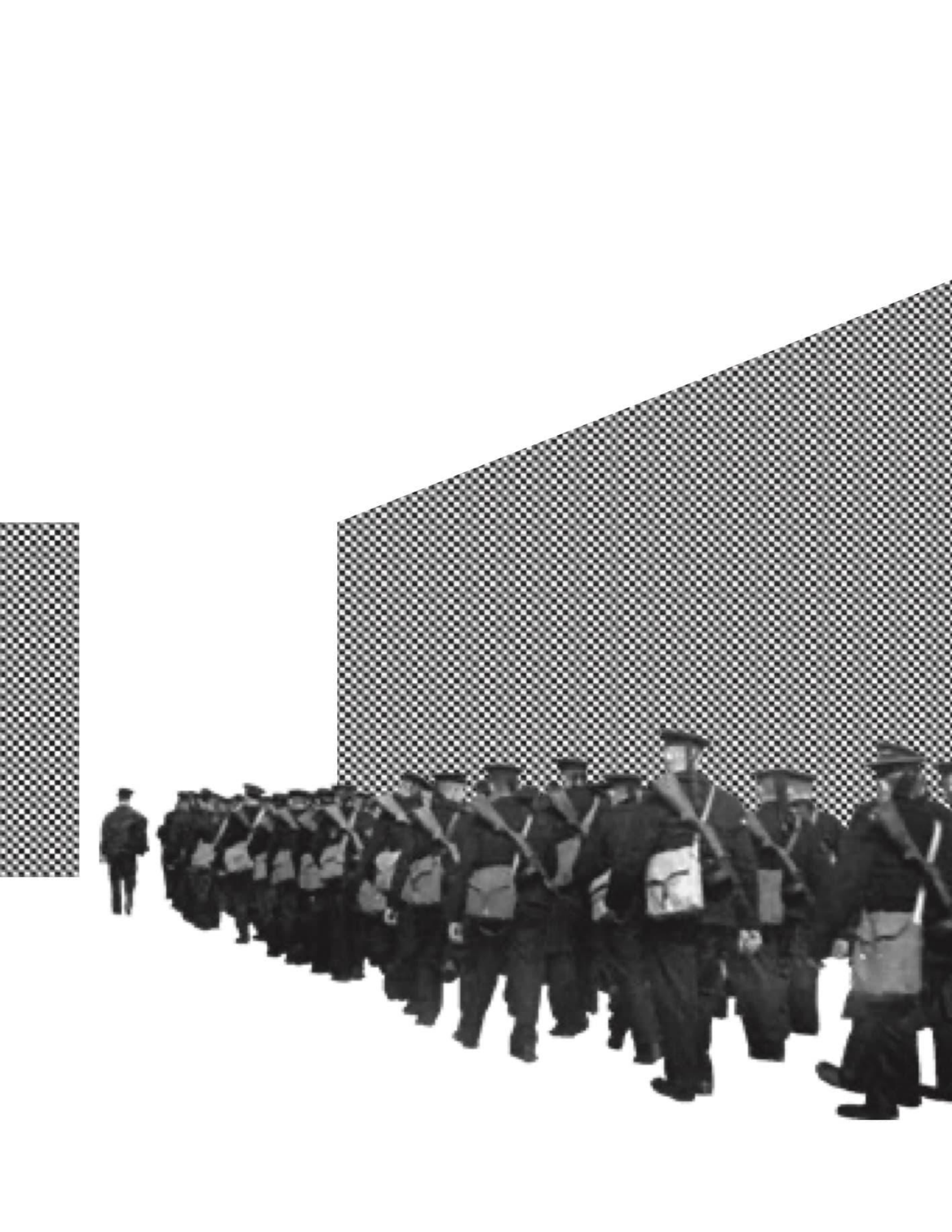


театро- и киноведов (таких как Адриан Пиотровский и выпускник ГИТИСа Исаак Шнейдерман), а также из бывших „творческих работников“ (таких как театральный художник Моисей Левин) и из членов „исходных“ коллективов, влившихся в состав „Ленфильма“ (таких как Яков Анцелович, работавший с Сергеем Юткевичем)<sup>[16]</sup>. Важным источником новых кадров (режиссеров, актеров, ассистентов, помрежей, монтажеров) являлись кинофакультет Техникума сценических искусств и Высшие режиссерские курсы при Институте истории искусств, на которых преподавали работники „Ленфильма“.

<sup>[16]</sup> Руководителями студии в эти годы были Г. Кацнельсон, И. Шнейдерман, Н. Лотошев; директорами картин и творческих объединений — М. Шостак, И. Иоаннисян, Я. Анцелович, М. Левин, И. Черняк, А. Горский, И. Провоторов.

Главную ставку кинематограф 1930-х годов делал на актера. На „Ленфильме“ снимались актеры разных школ и направлений, от мэтра дореволюционного кино Владимира Гардина до мейерхоль-

довца Эраста Гарина, от могучего театрального  
актера Николая Симонова до прирожденного ки-  
ноактера Петра Алейникова, от великого Соло-  
мона Михоэлса до молоденькой кинозвезды Зои  
Федоровой. ■





# 1940<sup>-е</sup>

ВОЙНА И ЭВАКУАЦИЯ. —  
ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЛЕНИНГРАД. —  
„МАЛОКАРТИНЬЕ“

◁ Из фильма „Морской батальон“.

Реж. Адольф Минкин и Александр Файнциммер. 1944

## ВОЙНА И ЭВАКУАЦИЯ

В таком достаточно работоспособном состоянии „Ленфильм“ был накануне Великой Отечественной. 21 июня 1941 года в Пятом павильоне студии завершаются съемки *Маскарада* (реж. С. Герасимов) по Лермонтову. А уже через три дня, 24 июня, начались съемки первой советской военной короткометражки *Подруги, на фронт!* (реж. В. Эйсымонт) — своеобразного спин-оффа только что вышедших *Фронтовых подруг* (реж. В. Эйсымонт, 1941). Оперативно снятый на студии агитфильм *Встреча с Максимом*, где знаменитый герой трилогии призывал зрителей защищать Родину от захватчиков, открывал *Боевой киноборник № 1*, премьера которого состоялась 2 августа 1941 года. Уже 11 августа был представлен *Боевой киноборник № 2*, все пять новелл которого сняли на „Ленфильме“. Пятый павильон, в котором снимался *Маскарад*, весной 1942 года был превращен в госпиталь; ле-



чившиеся в нем люди впоследствии вспоминали, как лежали среди декораций к драме Лермонтова. Шестой павильон был полностью уничтожен в ходе вражеской бомбардировки. В годы войны на фронте и в блокадном Ленинграде погибли 359 ленфильмовцев. Среди них — режиссеры Евгений Червяков и Олег Сергеев, оператор Святослав Беляев, актер Петр Кириллов, художники Семен Мейнкин, Павел Бетаки, Ольга Пчельникова.

Вместе с другими киноколлективами страны студия эвакуировалась в Алма-Ату. На короткое время этот город стал своеобразной кинематографической столицей. Братья Васильевы сняли здесь *Фронт* (1943), экранизацию пьесы Александра Корнейчука. И пьеса, и фильм содержали санкционированную сверху критику „отдельных“ военачальников с заслугами и кругозором старых рубак — их назначили козлами отпущения за катастрофу 1941 года. Эрмлер снял в Алма-Ате фильм *Она защищает Родину* (1943). Изображение жестокостей врага всегда входило в арсенал военной пропаганды, однако кадры

этой картины напоминают не двухцветный пропагандистский плакат, а офорты Франциско Гойи „Ужасы войны“. Эрмлер, замороженный Достоевским с его раздумьями над „праведным“ и „неправедным“ насилием и всегда тяготевший к натуралистическому экранному письму, словно вырвал здесь у своего времени право на трагические краски.

Другие режиссеры тоже спешили воспользоваться тем, что отдаленность от руководящих инстанций и поминутно меняющиеся идейные установки создавали некое поле свободы. Среди фильмов, созданных в военные годы в Алма-Ате и запрещенных цензурой, были и ленинградские. Антифашистский фильм *Юный Фриц* (1943) бывшие фэксовцы — режиссеры Козинцев и Трауберг, оператор Москвин, художник Еней — создали в откровенно условной манере, напоминающей стилистику 1920-х. Именно это вменил им в вину министр кинематографии Иван Большаков. Однако фильм „формалистов“ на сей раз запретили явно за содержание: юный Фриц, чуть не с колыбели строчащий доноски в гестапо, до боли на-

▷ Шестой павильон киностудии „Ленфильм“, разрушенный во время Великой Отечественной войны. 1945









△ Янина Жеймо в роли  
Золушки и Эраст Гарин в роли  
Короля в фильме „Золушка“.  
Реж. Надежда Кошеверова  
и Михаил Шاپиро. 1947

поминал воспитанного советской пропагандой пионера-героя Павлика Морозова. Запрещен был и среднеметражный фильм Козинцева *Однажды ночью* (1943), который не имел аналогий в современном ему советском кино, — это был изобретательный по интриге, напряженный, пронизанный тревожной и таинственной атмосферой триллер.

## ВОЗВРАЩЕНИЕ В ЛЕНИНГРАД

Студия вернулась в Ленинград сразу после снятия блокады. В марте 1944 года началось восстановление и реконструкция разрушенных павильонов, а уже 26 июня приступили к съемкам фильма о моряках Балтики *Морской батальон* (реж. А. Минкин, А. Файнциммер, 1944). В 1945-м на студии был создан фильм *Великий перелом* (реж. Ф. Эрмлер), посвященный Сталинградской битве. Масштабная, по стилистике напоминающая батальное полотно картина



изображала войну словно с точки зрения Генерального штаба и отличалась холодным академизмом. На I Международном кинофестивале в Канне в 1946 году фильм удостоили Национальной премии и Приза за лучший сценарий, что было вызвано явно не его художественными достоинствами, а мировым авторитетом страны, только что сокрушившей нацистскую Германию. *Великий перелом* открыл череду помпезных послевоенных киноэпопей, прославляющих гениальность Верховного главнокомандующего и отводящих рядовым воинам роль самоотверженных и восторженных статистов „большой истории“.

Однако тучи, сгущавшиеся над студией, можно было ощутить сразу после войны. Знаменательно, что в известном Постановлении ЦК ВКП(б) 1946 года о кинематографии рядом с фильмом Сергея Эйзенштейна *Иван Грозный* шельмовалась явно несоразмерная ему по художественному уровню картина *Простые люди* (реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг, 1945). Не так уж важно, кто вписал в постановление это название: показ „про-

стых людей“ и вообще обыденности в новых условиях становился неприемлем сам по себе.

Как и в предвоенные годы, от напастей до поры до времени спасал иллюзорный уход в „детское“ искусство. В 1947 -м на студии родился светлый фильм *Золушка* (реж. Н. Кошеверова, М. Шапиро), снятый по сценарию Евгения Шварца. Обаятельная Янина Жеймо в роли Золушки, сатирические аллюзии и романтический оптимизм обеспечили этому очень ленинградскому фильму большой и долголетний успех.

### „МАЛОКАРТИНЬЕ“

После войны неумного „лучшего друга советских кинематографистов“ осенила идея: для качества фильмов будет лучше, если их станут меньше снимать. Да и осуществлять идейный контроль над ними будет проще. Наступил так называемый „период малокартинья“, отмеченный общим спадом кинопроизводства и скромными художественными итогами. Тяготы этого перио-

да разделил и „Ленфильм“, тем более что режим наибольшего благоприятствования для студии давно закончился. Сталин относился к городу с откровенной ненавистью. Само слово „ленинградец“ уже звучало неблагонадежно, и мастера студии стали потихоньку перебираться в столицу. Начиная с 1940-х годов с „Ленфильма“ ушли режиссеры Сергей Юткевич, Лео Арнштам, Сергей Герасимов, Леонид Трауберг, Александр Зархи, Михаил Калатозов, Владимир Петров, Виктор Эйсымонт, Григорий Рошаль, Александр Файнциммер, операторы Владимир Рапопорт, Аркадий Кольцатый, Валерий Гинцбург. Если „Мосфильм“ „малюкартинья“ специализировался на масштабных киноколоссах вроде *Падения Берлина* (реж. М. Чиаурели, 1949) и, выпуская музыкальные комедии вроде *Кубанских казаков* (реж. И. Пырьев, 1949), в какой-то степени утолял жажду добротного развлечения, то „Ленфильм“ оказался в стопроцентно невыгодном положении. Производственные возможности не позволяли студии соперничать с размахом московских зрелищных эпопей. Сказалось и отсутствие





△ Сергей Курилов в заглавной  
роли в фильме „Белинский“.  
Реж. Григорий Козинцев. 1953

режиссеров с пристрастием к этому жанру — таких как Григорий Александров или Иван Пырьев. Уделом „Ленфильма“ стали скроенные по единому лекалу историко-биографические фильмы, где тени „великих мужей Родины“ были потревожены, чтобы идейно оснастить „борьбу с космополитизмом“. Фильмы эти — *Пирогов* (реж. Г. Козинцев, 1947), *Академик Иван Павлов* (реж. Г. Рошаль, 1949), *Александр Попов* (реж. Г. Раппапорт, В. Эйсымонт, 1949), *Великая сила* (реж. Ф. Эрмлер, 1949), *Белинский* (реж. Г. Козинцев, 1951), *Римский-Корсаков* (реж. Г. Рошаль, Г. Казанский, 1952) — были иллюстративны и отменно скучны. Одним из самых схематичных фильмов в этом ряду был *Белинский* — изнемогая от свирепых и бесчисленных придирок цензуры, над ним трудился славный коллектив бывших фэксов. Свою самую компромиссную работу снял и Фридрих Эрмлер — его фильм *Великая сила* прославлял шарлатанские опыты сталинского академика Трофима Лысенко.

В условиях все новых идеологических кампаний и нарастающих репрессий снимать игровые

картины о современности просто боялись. Вынужденной отдушиной для кинопроизводства стали так называемые „фильмы-концерты“ и „фильмы-спектакли“, когда режиссер не мудрствуя лукаво фиксировал на пленку апробированные номера мастеров искусств и целые спектакли академических театров<sup>[17]</sup>.

<sup>[17]</sup> *Горячее сердце* и *Лес* (по спектаклям ленинградского Государственного академического театра им. Пушкина), *Враги*, *Любовь Яровая* и *Слуга двух господ* (по спектаклям ленинградского Большого драматического театра им. Горького), *Тени* (по спектаклю ленинградского Театра им. Ленсовета), *Весна в Москве* (по спектаклю ленинградского Нового театра), а также одночастевый фильм *Сон болельщика*, экранизация эстрадно-хореографического номера Государственного ансамбля народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева. Все перечисленные фильмы вышли в 1953-м. ■





1950<sup>e</sup>

„ОТТЕПЕЛЬ“

◁ Из фильма „Дело Румянцева“. Реж. Иосиф Хейфиц. 1955



## „ОТТЕПЕЛЬ“

В 1950 году на студии был снят первый цветной полнометражный фильм — *Мусоргский* (реж. Г. Рошаль, оп. М. Магид, Л. Сокольский); в 1953-м — первый цветной игровой полнометражный стереофильм *Алеко* (реж. С. Сиделев, оп. А. Болтянский). За работу художников Николая Суворова и Абрама Векслера *Мусоргский* получает приз IV Каннского международного кинофестиваля.

В 1952 году выходит постановление правительства о реконструкции киностудий Москвы и Ленинграда. Перестройку „Ленфильма“ поручают коллективу ленинградского филиала „Гипрокино“, главным архитектором назначается Георгий Петров. Он решает главный фасад в стиле неоклассицизма с порталом и треугольным фронтоном. Позднее, в 1964 году, разбирают полуротонду, сохранившуюся от парадного входа в „Аквариум“.

Сразу после кончины „отца и учителя“ положение на студии стало меняться. Уже в 1954 году на эк-

раны вышел фильм *Большая семья* (реж. И. Хейфиц), удивляющий теплотой и непосредственностью, которой нечасто баловали зрителей картины о „героическом рабочем классе“. В *Большой семье* молодой Алексей Баталов сыграл обаятельного, деликатного, тонко чувствующего юношу. Этот актер стал одним из кинематографических символов „оттепели“<sup>[18]</sup>. Фильм не оспаривал социальные идеи — просто мерой вещей являлся в нем человек. В том же году появились и два непринужденных жанровых фильма, которые чуть раньше несомненно были бы осуждены за „безыдейность“ и легкомысленность. Приключенческий фильм *Кортик* (реж. В. Венгеров, М. Швейцер, 1954) был пронизан ностальгией по романтике 1920-х, а комедия *Укротительница тигров* (реж. А. Ивановский, Н. Кошеверова, 1954) являла собой увлекательное зрелище, созданное по добротным голливудским законам.

<sup>[18]</sup> Еще одна важная „оттепельная“ картина Хейфица с Баталовым в главной роли — *Дело Румянцева* (1955). На

первый взгляд сюжет этого фильма следует условностям детективного жанра. Но для середины 1950-х *Дело Румянцева* почти революционно: уголовное дело шофера оборачивается вопросом о доверии к человеку вообще. Здесь советское кино начинает долгий путь разоблачения сталинских репрессий. Только начинают возвращаться к прежней жизни первые реабилитированные, и многие из них могут разглядеть в судьбе героя Баталова свою историю. А от Румянцева тянется нить к другим ролям актера — чеховскому доктору Гурову (*Дама с собачкой*, реж. И. Хейфиц, 1960), физику-атомщику Гусеву (*Девять дней одного года*, реж. М. Ромм, 1961) и даже слесарю Гоше из „оскароносного“ фильма Владимира Меньшова *Москва слезам не верит* (1979).

С 1955 года выпуск фильмов на студии резко возрос, они стали разнообразными по форме и жанрам. В 1956-м на студии был снят еще один



принципиальный для советского кино фильм — *Солдаты* (реж. А. Иванов), экранизация повести Виктора Некрасова „В окопах Сталинграда“. Сама негромкость и неброскость этого рассказа о войне противостояла эстетике помпезных кино-колоссов вроде *Падения Берлина* (реж. М. Чиаурели, 1949). Трагический эпизод захлебнувшейся атаки производил впечатление гражданского откровения. Настоящим открытием фильма был молодой актер Иннокентий Смоктуновский. Музыку написал молодой композитор Олег Каравайчук<sup>[19]</sup>. После эмиграции Некрасова советская цензура вытравила из истории студии саму память об этой картине.

[19] „Я придумал четыре ноты, которые должны были повторять контрабасы минут десять, но так придумал, что когда они повторяются внутри говора отступающих, слякоти и грязи, то я понимал, что вместе с говором будет жуткая тоска, жуткий гнет, жуткая каждодневщина“\*.

Столь же большой резонанс имели экранизации зарубежной классики, созданные Григорием Ко-

\* Олег Каравайчук. Три степени свободы. — СПб., 2022.



△ Павел Кадочников в роли  
Скобелева и Алексей Баталов  
в роли Алексея Журбина  
в фильме „Большая семья“.  
Реж. Иосиф Хейфиц. 1954







Николай Крюков в роли Бена  
Энсли в фильме „Последний  
дьюйм“. Реж. Теодор Вульфович  
и Никита Курихин. 1958



Фильм „Перед судом истории“.  
Реж. Фридрих Эрмлер. 1965







зинцевым. Его *Дон Кихот* (1957) прославлял идеалиста, бросающего вызов циничному миру. Этот образ был почти лишен комических черт и трактован без всякой иронии. Пафос фильма выражал романтические социальные надежды „оттепели“. Знаковым стало появление кинотрагедии *Гамлет* (1964): фигура Гамлета была столь не в чести у советского режима, потому что сам „отец народов“ выказывал ей свое высочайшее не-расположение (как „безвольный и бесхарактерный“ принц датский угодил даже в известное постановление ЦК ВКП(б) 1946 года, шельмующее Эйзенштейна и других кинематографистов). Экранизацию Козинцева порой упрекали в „модернизации“, сводящей метафизическую сущность трагедии лишь к социальному аспекту бунта интеллектуала против тиранической власти. Однако именно эта своеобразная „злободневность“ сделала фильм эмблематичным для своего времени и невероятно популярным. Фильм Козинцева стал абсолютным рекордсменом среди премированных отечественных картин: за четыре года он был удостоен 23 наград.

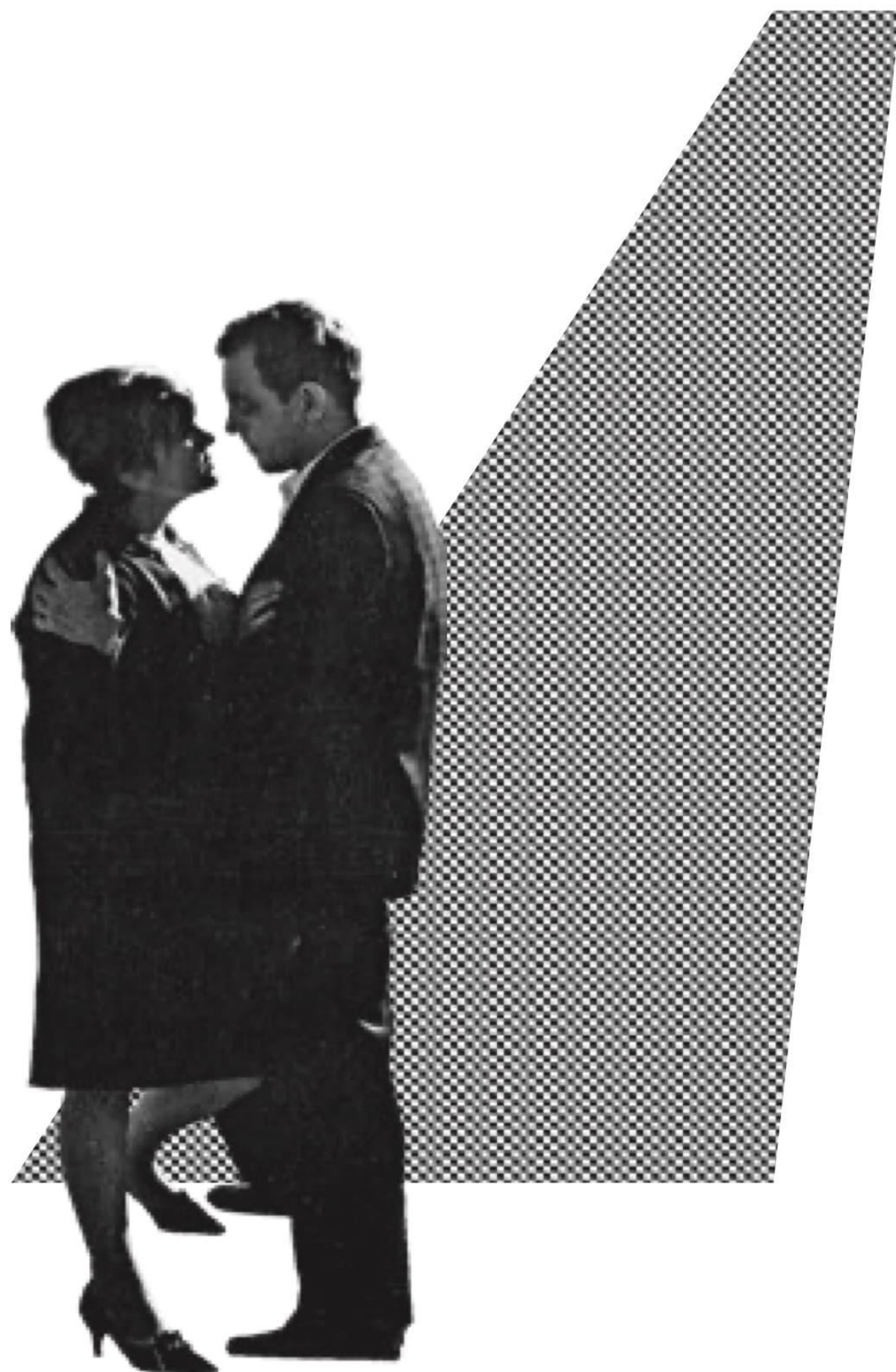
◁ Эльза Радзиня в роли королевы  
Гертруды в фильме „Гамлет“.  
Реж. Григорий Козинцев. 1964

Радикальную попытку очиститься от ярлыка насквозь официозного режиссера предпринял Фридрих Эрмлер. Игровое кино стало казаться ему бутафорским и лживым, и в 1965 году он снял экспериментальный фильм *Перед судом истории*. Это был словно римейк его же фильма *Обломки империи* (1929) — здесь тоже человек „старого мира“ приезжает в советский Ленинград, чтобы сравнить прошлое и настоящее, и вновь „новому миру“ не удастся убедить ни героя, ни зрителей в своем превосходстве. Герой фильма — Василий Шульгин, в прошлом монархист и активный противник советской власти. Авторы вроде бы добросовестно разоблачали его воззрения, однако интеллект и само „старорежимное“ обаяние Шульгина были столь велики, что он вызывал зрительскую симпатию и жгучий интерес. По требованию цензуры картина трижды переделывалась и на экранах буквально мелькнула.

За достижениями классиков, переживающих в творчестве вторую молодость, фильмы молодежи оставались в тени. В студийной администрации понимали: молодежи не спустят того, что



с грехом пополам разрешат мастеру, защищенному броней государственного признания. Прорвать этот заслон удалось Теодору Вульфовичу и Никите Курихину, мастерски и энергично снявшим в 1958 году фильм *Последний дюйм*. Фильм был снят по мотивам новеллы Джеймса Олдриджа, друга Советского Союза и неумолимого разоблачителя авангардизма. Однако в картине воплощен образный мир совсем другого автора — властителя дум молодежи „оттепели“ Эрнеста Хемингуэя. Фильмом *Мост перейти нельзя* (1960) по пьесе Артура Миллера „Смерть коммивояжера“ режиссеры укрепили за собой лестную репутацию завзятых модернистов и западников, едва ли не этаких стилиг от кинематографа. Фильм Вульфовича о молодых советских физиках *Улица Ньютона, дом № 1* (1963) вызвал обвинения едва ли не в абстракционизме, чему немало способствовало историческое посещение Никитой Хрущёвым выставки в Московском Манеже. Как бы то ни было, фильмы Вульфовича и Курихина стали драгоценным документом, запечатлевшим эстетические пристрастия молодежи поры „оттепели“. ■



# 1960<sup>-е</sup>

„ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА“. —  
ВРЕМЯ ДЕБЮТАНТОВ



◁ Из фильма „Долгая счастливая жизнь“.  
Реж. Геннадий Шпаликов. 1966

## „ЛЕНИНГРАДСКАЯ ШКОЛА“

В 1961 году директором студии был назначен Илья Киселёв. На „Ленфильме“ были организованы Главная сценарно-редакционная коллегия и три творческих объединения. Каждое из них имело собственную сценарно-редакционную коллегию. В их состав вошли: Даниил Гранин, Юрий Герман, Александр Володин, Ольга Берггольц, Вера Панова, Михаил Дудин и другие. В 1960-е на студии запускаются фильмы по сценариям Евгения Габриловича, Александра Попова, Константина Исаева, Михаила Папавы, Федора Кнорре, Даниила Гранина, Виктора Некрасова, Юрия Нагибина, Сергея Антонова. Среди сценаристов — много прозаиков, получивших известность именно в „оттепель“. Среди режиссеров — Михаил Швейцер, Анатолий Граник, Роман Тихомиров, Геннадий Казанский, Николай Розанцев, Григорий Никулин, Тамара Родионова, Владимир Шредель, Александр Абрамов, Владимир Венгеров — маститые мастера и дебютанты.

В 1965-м был введен в эксплуатацию филиал студии в Сосновой поляне (площадь 19,8 га) — натурная площадка с двумя съемочными павильонами и крупнейшим в стране цехом обработки пленки.

Пока в стране распалялась „борьба с модернизмом“, на студии были запущены два выдающихся киноромана — *Рабочий поселок* (реж. В. Венгеров, 1965) и *Друзья и годы* (реж. В. Соколов, 1965), вполне реалистические, да еще с приоритетной в СССР темой рабочего класса. В годы правления Хрущёва официально было заявлено, что критика культа личности допустима лишь с „правильных“, то есть партийных позиций, без „очернительства“ и обобщений. Пропитанные повседневным страхом истории о выживании обычных людей в нечеловеческой социальной среде, фильмы Владимира Венгерова и Виктора Соколова именно обобщали, значительно опережая появление близких им по тональности произведений позднего Юрия Трифонова. Официозная критика лицемерно вздыхала по поводу нехватки в этих картинах „большой правды эпохи“ и пору-



гивала их за „мелкотемье“. Тем не менее именно *Рабочий поселок* стал вестником того социально-го реализма, которым студия изумила на рубеже 1970-х — 1980-х годов.

В этой картине по сценарию Веры Пановой соединились и потрясающий талант режиссера, избегающего дидактики, и феноменальные актерские работы — не только сыгравшего слепого главного героя Олега Борисова, но Людмилы Гурченко, Николая Симонова, Татьяны Дорониной и многих других, — и незабываемая музыка Исаака Шварца, и „оттепельная“ смелость поведать о том, что обсуждать было не принято, — о судьбе ветеранов и цене победы в войне. *Рабочий поселок* — одна из важнейших работ „ленинградской школы“. В титрах именно этого фильма впервые появилась студийная марка с изображением Медного всадника<sup>[20]</sup>.

<sup>[20]</sup> Конкурсы на эмблему и заставку студии объявлялись с середины 1950-х. До этого о студии-производителе свидетельствовали скупые титры. А в 1960-е годы какое-то время заставкой служи-

ла буква „Ф“, свитая из киноплёнки. На очередной конкурс, объявленный в середине 1960-х студийной многотиражной „Кадр“, поступило множество предложений: Ленин, стоящий на броневике у Финляндского вокзала, Петропавловский собор и другие архитектурные сооружения. Победил проект художницы киностудии Марины Бологовской. Заставка была создана совместными усилиями с оператором комбинированных съёмок Эдгаром Штырцкобером.

## ВРЕМЯ ДЕБЮТАНТОВ

В 1965–1967 годах при „Ленфильме“ были организованы Высшие режиссерские курсы, которые возглавил Козинцев. Среди выпускников курсов — Илья Авербах, Глеб Панфилов, Игорь Масленников. Середина 1960-х стала временем дебютов. На студии снимались картины разнообразные, све-



△ Нина Веселовская в роли  
Татьяны в фильме „Друзья  
и годы“. Реж. Виктор Соколов.  
1965





△ Актер Олег Борисов и оператор  
Генрих Маранджян на съемках  
фильма „Рабочий поселок“.  
Реж. Владимир Венгеров. 1965





△ Режиссер Владимир Мотыль  
на съемках фильма „Женя,  
Женечка и „катюша““. 1967





жие и непосредственные: *Знойный июль* Виктора Трегубовича (1965), *Начальник Чукотки* Виталия Мельникова (1966), *Республика ШКИД* Геннадия Полоки (1966). Для мирового кино 1960-х годов подобная интонация при рассказе о драматичных или даже трагических временах делалась вполне привычной (в том же 1966-м появился великий фильм Иржи Менцеля *Поезда под пристальным наблюдением*). Для „легализации“ новых красок в советских исторических картинах их находчиво стали называть героическими комедиями.

Из этого же ряда — фильм *Женя, Женечка и „катюша“* (1967), снятый по сценарию Булата Окуджавы режиссером Владимиром Мотылём. Время уже успело подернуть романтической дымкой 1920-е годы, но совсем уж кощунственным считалось снимать комедию на материале Великой Отечественной войны. Критика одернула за это авторов фильма, но трогательную и задорную картину, где война увидена глазами молодого солдата, вчерашнего московского мальчика, романтика и „школяра“, полюбили зрители. Вскоре „Ленфильм“ станет производственной ба-

зой популярного истерна Мотыля *Белое солнце пустыни* (1969).

Еще одна важная картина — *Долгая счастливая жизнь* (1966) Геннадия Шпаликова. Ленинградский режиссерский дебют ведущего драматурга и поэта 1960-х, как и снятые по его сценариям в столице *Я шагаю по Москве* (реж. Г. Данелия, 1963) и *Застава Ильича* (реж. М. Хуциев, 1964), тесно связан с шестидесятичными надеждами и иллюзиями. Многие киноведы сходятся в том, что *Долгая счастливая жизнь* — история случайной встречи двух незнакомцев без надежды на общее будущее (главные роли сыграли Кирилл Лавров и Инна Гулая) — невольно завершает „оттепельное“ кино. Особенную остроту этому чувству придает тот факт, что для Шпаликова этот фильм — „автобиография души“ — останется единственным опытом в режиссуре; в 1974 году он покончит с собой.

В это же время на студии дебютирует другой известнейший киноматург „новой волны“, Александр Володин, с фильмом *Происшествие, которого никто не заметил* (1967).







Режиссер Александр Володин  
на съемках фильма  
„Происшествие, которого никто  
не заметил“. 1967



Режиссер Геннадий Шпаликов  
на съемках фильма „Долгая  
счастливая жизнь“. 1966







Δ Виктор Ильичёв в роли  
Валентина Кузнецова  
и Тамара Коновалова в роли  
Маргариты в фильме „Личная  
жизнь Кузнецова Валентина“.  
Реж. Илья Авербах  
и Игорь Масленников. 1967

Как ни странно, самые неординарные картины 1960-х появились на „Ленфильме“ в год, казалось бы, не располагающий к вольностям и экспериментам. Режиссеры и редакторы надеялись, что магический титр „Пятидесятилетию Советской власти посвящается“ в глазах цензуры списшет все авторские причуды. К тому же студия подстраховалась: отчитываясь перед партийными инстанциями о ходе подготовке к славной дате, ее руководство неустанно козыряло съемками фильма *Мятежная застава* (реж. А. Бергункер, 1967), крепкого историко-революционного середняка, служившего идейным прикрытием для иных картин — скажем, для цветной широкоформатной кинофрески *Первороссияне* (1967, реж. Е. Шифферс), решенной в эстетике новейшей „живописной“ школы советского кино.

Действие *Интервенции* (1968/87, реж. Г. Полока) разворачивалось в условных, окрашенных в яркие локальные цвета декорациях и было пронизано приемами левого театра 1920-х. Условная стилистика историко-революционного фильма и участие в нем Владимира Высоцкого раздра-



жали начальство, но истинную причину запрета картины вслух не формулировали. Только что отгремела Шестидневная война, и после советских проклятий „израильской военщине“ никакая редакторская демагогия не могла спасти фильм, героями которого были евреи.

Картина *В огне брода нет* Глеба Панфилова (1967) положила начало многолетнему творческому содружеству режиссера с актрисой Инной Чуриковой и стала одним из шедевров студии. В жестоком, натуралистично изображенном мире Гражданской войны продолжался старый русский спор о цене гармонии, покупаемой людским страданием. Своей внутренней „непрозрачностью“ философская драма Панфилова оспаривала кредо советских „шестидесятников“, возлагавших непомерные надежды на благотворность социальных изменений общества. Картина сигнализировала о конце иллюзий эпохи 1960-х.

По-своему знаменателен был и другой, двойной дебют 1967 года — фильм *Личная жизнь Кузьева* Валентина Ильи Авербаха и Игоря Масленникова. Картина о буднях симпатичного ленинград-

ского старшеклассника спокойно вышла на экраны, но после выволочки в прессе ее авторам впору было ждать ареста. В клевете на советский строй их обвинил софоновский „Огонек“, а уж там всегда знали, откуда ветер дует, и мишень для атаки избрали на изумление тонко и даже талантливо. Головной болью начальства была Пражская весна, а непосредственным, почти документальным изображением городской среды и свободной, как бы растрепанной манерой повествования фильм о Кузьяеве напоминал картины чешского „реви-  
зионизма“ вроде *Черного Петра* (1964) Милоша Формана.

В 1968 году Илья Авербах снял *Степень риска*, психологическую драму из жизни медиков, Виктор Трегубович — фильм *На войне как на войне*, непринужденный и человечный рассказ о фронтовых буднях экипажа „самоходки“. Обе картины оказались достойными, с прекрасными актерскими работами. Было достижение в области жанрового кино — *Мертвый сезон* Саввы Кулиша, политический детектив о работе современного советского разведчика за рубежом. ■







# 1970<sup>-e</sup>

НЕГРОМКОЕ КИНО. — „КИНО  
МОРАЛЬНОГО БЕСПОКОЙСТВА“. —  
НА ПЕРИФЕРИИ

◁ Из фильма „Двадцать дней без войны“. Реж. Алексей Герман. 1976

## НЕГРОМКОЕ КИНО

Ввод советских войск в Чехословакию стал поводом для закручивания идеологических гаек и в СССР. Попытки студии сохранить достойное лицо в новой ситуации сказались в проведении некоей средней художественной линии — не принимать постыдные подхалимские позы, но и не лезть на рожон с дерзкими замыслами. На некоторое время (впрочем, весьма короткое) фильмы студии стали усредненными и скучноватыми. Ровную гладь этого кинопотока за год обычно нарушали два-три всплеска — штучные удачи: например *Король Лир* Козинцева (1970) или *Начало* Панфилова.

С появлением в 1971 году пьесы *Игнатия Дворецкого* „Человек со стороны“ возникла так называемая „неопроизводственная драматургия“, популярность которой могла показаться странной — от „производственной темы“ зритель привык шараться как от чумы. Однако в пьесах *Дворецкого*, *Александра Гельмана* и других авторов исподволь вскрывалась абсурдность экономики „развитого



социализма“, и недалек был вывод об абсурдности самой системы, стоящей на столь шаткой основе. По сути, эти пьесы были легальной формой социальной оппозиции. В 1973 году по пьесе „Человек со стороны“ на „Ленфильме“ была создана картина *Здесь наш дом* (реж. В. Соколов). На пути к экрану самая дискуссионная пьеса этого направления странным образом лишилась своей остроты, зато фильм *Премия* (реж. С. Микаэлян, 1974), во многом благодаря прекрасному актеру Евгению Леонову и оригинальной форме „кинодиспута“, по сути, призывал рядовых людей пристрасно контролировать действия своего руководства. Виктор Трегубович поставил производственную мелодраму *Старые стены* (1973) с участием Людмилы Гурченко и картину *Обратная связь* (1977), кризисную для „неопроизводственного“ направления, приемы и схемы которого уже становились штампами. Зато Виталий Мельников в фильме *Ксения, любимая жена Федора* (1974) в свойственной ему интимной и человечной манере показал приоритет вечных ценностей любви, семьи и материнства над „производственными“ коллизиями.

Но самой глубокой социальной картиной 1970-х стал киноман Глеба Панфилова *Прошу слова* (1975). Инна Чурикова сыграла здесь Елизавету Уварову, председателя горисполкома волжского города — при всем своем догматизме идеалистку и бесребренницу. Панфилов, обычно исследующий жизнь духа в экстремальных ситуациях, создал портрет, по сути, идеальной революционерки, чьи иллюзии не ко двору в эпоху брежневского регламента, требующего не чистосердечия, а лицемерного отправления социальных ритуалов. Фильм Панфилова, яркого социального художника, оказывается близок влиятельному на Западе, но, как ни странно, редчайшему для СССР направлению политического кино.

„КИНО  
МОРАЛЬНОГО  
БЕСПОКОЙСТВА“

Фильмы Ильи Авербаха, напротив, казались всего лишь камерными психологическими драмами,

однако зарубежной аналогией им будет, пожалуй, так называемое „кино морального беспокойства“ Восточной Европы, которое, рисуя конфликты повседневности, изображало глубокий кризис всей системы социализма. Семейный кинороман Авербаха *Монолог* (1972) — размышление о судьбе интеллигента и цене выживания в советскую эпоху, принципиально не жаловавшую „мозг нации“. *Чужие письма* (1975) — не просто „школьная“ картина о „воспитании чувств“, а острое исследование современной социальной среды с элементами изощренной психодрамы. В фильмах Авербаха тонко и внятно изображено противостояние „старомодной“ интеллигентности агрессивному хамству советского разлива.

Говоря о фильмах „ленинградской школы“, часто упоминают влияние Ингмара Бергмана. Иногда это справедливо, иногда не очень, но влияние Бергмана на *Монолог* неоспоримо. Драма из жизни стареющего профессора, точно снятая и сыгранная, сосредоточена на непрерывности познания мира мыслящим человеком. Как стойкий оловянный солдатик, появляющийся в ка-





△ Людмила Гурченко  
в роли Анны Георгиевны  
в фильме „Старые стены“.  
Реж. Виктор Трегубович. 1973



△ Режиссер Виталий Мельников,  
актеры Алла Мещерякова  
и Станислав Любшин на съемках  
фильма „Ксения, любимая жена  
Федора“. 1974









Актриса Инна Чурикова,  
режиссер Глеб Панфилов  
и оператор Александр  
Антипенко на съемках фильма  
„Прошу слова“. 1975



Δ Людмила Аржаникова  
в фильме „Впервые замужем“.  
Реж. Иосиф Хейфиц. 1979



дре, она изысканна и в то же время человечна. Каждому своему зрителю, независимо от возраста, статуса или образования, *Монолог* дает шанс понимания и принятия себя, увиденного в зеркале экрана.

Постепенно „Ленфильм“ превратился словно бы в студию камерного фильма — для художника, желающего сохранить себя среди лжи и казенщины, подобный ракурс изображения жизни порой бывал вынужденным. Однако в глазах начальства эти, казалось бы, „негромкие“ истории выглядели как разновидность диссидентства, тем более опасного, что ему трудно было предъявить внятные обвинения. Жанр психологической драмы в советские времена был под негласным подозрением. В нем виделся скрытый вызов режиму — сам ракурс повествования предполагал здесь самоценность отдельной личности, а не партии, правительства и государства.

К этой тенденции органично примкнули и картины человека совсем иного поколения, студийного мэтра Иосифа Хейфица. Его фильмы 1970-х го-

дов на удивление молоды и тоже пронизаны „моральным беспокойством“. В фильме *Плохой хороший человек* (1973), экранизации повести Чехова „Дуэль“, изображены неприкаянность и идейные тупики „лишних людей“ не только чеховской эпохи, что подчеркнуто участием в нем Олега Даля и Владимира Высоцкого — актеров, в сознании зрителей воплощавших дух инакомыслия. Внутреннее неблагополучие общества изображено и в фильме Хейфица о современности *Единственная...* (1975).

К 1970-м производственная база „Ленфильма“ существенно укрепилась. Студия располагала семью съемочными павильонами (общая площадь — 6,65 км<sup>2</sup>), тремя тон-ателье (в том числе большим тон-ателье объемом 3 800 м<sup>3</sup> для записи оркестра составом до шестидесяти музыкантов). На студии имелось свыше ста кинокамер (павильонные, натурные, ручные, прецизионные, рапидные, скоростные и другие), около 2 000 осветительных приборов, восемнадцать операторских кранов, шестнадцать кранов-тележек, сорок операторских тележек. Специалистами „Ленфильма“ раз-

рабатывалось и изготавливалось дистанционное управление съемочной камерой с телевизионным визиром. Цех обработки пленки обрабатывал около 4 000 км пленки в год и был оснащен одиннадцатью проявочными и семью копировальными машинами. Цех монтажа фильмов располагал 31 монтажной комнатой и 72 монтажными столами, обеспечивал одновременный монтаж пятнадцати полнометражных фильмов. На костюмерных складах хранилось более 80 000 предметов одежды, обуви и головных уборов. Цех подготовки съемок включал в себя пошивочные мастерские, оружейный и пиротехнический участки, прачечную, свыше 15 000 различных предметов (мебель, оружие, реквизит и так далее). Цех спецавтотранспорта имел 74 единицы транспортных средств (в том числе тринадцать камервагенов, восемь тонвагенов, четыре видеовагона, четыре операторских автомобиля, двадцать мощных передвижных электростанций, девять станций мощностью 5 кВт, три пиротехнические базы). На студии были оснащены пятнадцать залов для просмотра отснятого материала.



## НА ПЕРИФЕРИИ

На рубеже 1960-х — 1970-х годов началось регулярное производство фильмов по заказу Гостелерадио СССР. Производственные мощности „Ленфильма“ позволяли ставить масштабные военно-патриотические эпопеи, ранее — конек и гордость исключительно „Мосфильма“. Из года в год на „Ленфильме“ тянулось производство нескончаемой эпопеи *Блокада* (реж. М. Ершов, 1974–1977), снимавшейся по роману Александра Чаковского.

Студии подобная постановка диктовалась стратегией выживания: в практику вошел термин „фильм-громоотвод“ (то есть производственная единица, создаваемая для рапортов и начальства). *Блокадой* можно было покаяться за приведший цензоров в ужас фильм *Операция „С новым годом!“* Алексея Германа (1971/85), увидевший свет лишь в 1985 году под названием *Проверка на дорогах*. С другой стороны, под демагогическим прикрытием „правильного“ фильма студия отвоевывала себе право на созда-

▷ Александр Жезляев в роли  
Севы Мухина в фильме  
„Не болит голова у дятла“.  
Реж. Динара Асанова. 1975





Режиссер Илья Авербах  
на съемках фильма  
„Монолог“. 1972











ние нового и ничуть не компромиссного фильма уже опального Германа — *Двадцать дней без войны* (1976).

Герман снимал фильмы исключительно о советской истории, однако она изображалась с непамятной стороны, словно увиденная глазами ее рядового участника. Такая точка зрения была здесь своеобразной мерой вещей. В фильмах Германа нет привычной для исторических картин эффектной зрелищности. Однако эти частные истории рождают мощное ощущение масштабности и оказываются, по сути, эпическими фресками<sup>[21]</sup>.

<sup>[21]</sup> Этапным для студии фильмом стала картина *Начальник опергруппы* (1982). Художественный метод Германа позволил здесь на основе частной довоенной истории, случившейся в провинциальном городе, создать кинопортрет советского общества 1936 года, где инерция бездумной бодрости сочетается с тревожными предчувствиями Большого террора. После цензурных мытарств, со-

◁ Оператор Валерий Федосов, актер Андрей Миронов и режиссер Алексей Герман на съемках фильма „Мой друг Иван Лапшин“. 1982/84

кращений и досъемок картина вышла на экраны в 1984-м под названием *Мой друг Иван Лапшин*.

Мастера „Ленфильма“ творили как бы на периферии, вдали от начальственного присмотра. Редакторы студии, как заговорщики, часто разрабатывали хитроумную стратегию проведения через цензурные сети опасного сценария или смелого эксперимента. Здесь любили и привечали молодые таланты, помогали выжить гонимым художникам — таким, скажем, как Резо Эсадзе, завершивший в Ленинграде фильм *Любовь с первого взгляда* (1975), или Кира Муратова, после долгого простоя снявшая на студии фильм *Познавая белый свет* (1978). ■





# 1980<sup>-е</sup>

НЕФОРМАЛЬНЫЙ ЛИДЕР. —  
ПОКОЛЕНИЕ „ПОЗДНЕГО  
ЗАСТОЯ“

◁ Из фильма „Пацаны“. Реж. Динара Асанова. 1983

## НЕФОРМАЛЬНЫЙ ЛИДЕР

На рубеже 1970-х — 1980-х годов „Ленфильм“ стал неформальным лидером кинопроцесса, чем вызывал глухое раздражение кинематографического руководства. Здесь создавались картины столь необычные и со столь свободным дыханием, что казалось — никакого „застоя“ нет и в помине, а социалистический реализм упразднен. Раскованная и забористая комедия *Уходя — уходи* (реж. В. Трегубович, 1978) могла бы показаться абсурдистской, если бы вполне реалистически не выражала абсурдность советского быта. Илья Авербах снял фильм *Голос* (1982) — экзистенциальную драму на современном материале. Динара Асанова продолжала создавать картины о неприкаянной и одинокой юности: *Пацаны* (1983), *Милый, дорогой, любимый, единственный...* (1984). Репортажная стилистика, свобода от назидательности, непосредственность существования в кадре непрофессиональных исполнителей и молодых актеров близки здесь эстетике моло-



дежного „нового кино“. Александр Кайдановский ставит на „Ленфильме“ *Простую смерть* (1985) — экранизацию „Смерти Ивана Ильича“ Толстого.

## ПОКОЛЕНИЕ „ПОЗДНЕГО ЗАСТОЯ“

К началу 1980-х годов после долгого перерыва на „Ленфильме“ наконец появилась талантливая молодежь: режиссеры Александр Бибарцев, Юрий Мамин, Александр Рогожкин, Александр Сокуров, Сергей Овчаров, Константин Лопушанский, Олег Тепцов, Вячеслав Сорокин; операторы Сергей Астахов, Сергей Юриздицкий, Юрий Шайгарданов. Принято считать, что они дебютировали в „перестройку“. Однако многие из них сняли свои первые, да еще полнометражные фильмы за несколько лет до „отмашки“. Это уникальное поколение сформировалось в годы „позднего застоя“ и абсолютно независимо от него.

▷ Фильм „Зимняя вишня“.  
Реж. Игорь Масленников. 1985





Режиссер Олег Тепцов  
и оператор Анатолий Лапшов  
на съемках фильма  
„Господин оформитель“. 1988





© Киностудия „Ленфильм“





Режиссер Александр Сокуров  
на съемках фильма  
„Дни затмения“. 1988





Легко назвать общие черты режиссеров, создавших советское революционное кино 1920-х, французскую „новую волну“ или „чехословацкое чудо“ 1960-х. Родовые черты поколения, пришедшего на „Ленфильм“ в 1980-е, определить сложно. Лопушанский одержим сумрачными эсхатологическими видениями (*Соло*, 1980). Мир Овчарова, напротив, пестрый, озорной; „немая комическая“ обручена здесь с народным лубком (*Нескладуха*, 1980). В картинах этих живут традиции Александра Медведкина, Бастера Китона и Сергея Параджанова. Бибарцев, творческая карьера которого оборвалась неожиданно и трагично, наследует традиции „социального кино“. Сорокин кажется наиболее „ленфильмовским“ по стилю и интонации — его *Жил-был доктор...* (1984) сделан в лучших традициях „интимного реализма“.

С приходом „перестройки“ и сменой руководства студии (ко всеобщему удовлетворению „застойного“ директора Юрия Хохлова в 1987 году сменил Александр Голутва) на „Ленфильме“ возникла „вторая волна“ молодой режиссуры, получившая полную свободу. На студии начали работать Сер-

◁ Фильм „Письма мертвого человека“. Реж. Константин Лопушанский. 1986



гей Сельянов, Валерий Огородников и Александр Рогожкин.

В 1987 году с первыми переменами „перестройки“ Конфликтная комиссия Союза кинематографистов помогает запрещенным фильмам покинуть полку и дойти до зрителя — а авторам, работе которых прежде не благоволили или откровенно мешали, дают „зеленый свет“. В этой обстановке Александр Сокуров берется за книгу братьев Стругацких „За миллиард лет до конца света“, действие которой переносит в туркменский Красноводск. Сегодня в *Днях затмения* (1988) можно увидеть прообразы сюжетов и героев, которые будут волновать режиссера следующие четверть века, — в том числе и мотивы „Фауста“ Гёте, за экранизацию которого Сокуров удостоится Золотого льва на LXVIII Венецианском международном кинофестивале в 2011 году.

В 1988 году на экраны выходит еще одна картина по сценарию Юрия Арабова — *Господин оформитель*, изысканное признание в любви мистике и модерну. Этот фильм поставлен выпускником Высших режиссерских курсов Олег Тепцовым



и укоренен в петербургском мифе — как вековой давности, так и современном. Музыку для картины сочинил Сергей Курёхин. Декаданс начала XX века отражается в эпохе перемен, охвативших страну почти столетие спустя. Со временем картина приобрела культовый статус.

Основанная на „Ленфильме“ в 1988 году Мастерская первого и экспериментального фильма под руководством Алексея Германа объединила таких дебютантов, как Алексей Балабанов, Евгений Юфит, Лидия Боброва, Олег Ковалов, Игорь Алимпиев, Ирина Евтеева и Максим Пежемский. О тематическом или стилевом единстве их фильмов говорить не приходится: Алимпиев ставил картины жесткие, порой исполненные безжалостного социального эпатажа, Ковалов экспериментировал в области монтажного кино, Евтеева создавала причудливую анимацию, изумляющую своей рукотворностью в век компьютерных технологий. Но и дебютировавших в конце 1980-х режиссеров вряд ли можно назвать „детьми перестройки“ — они сформировались в основном еще при советской власти. ■



# 1990<sup>-е</sup>

ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД. —  
ПЕРВЫЕ ПЛОДЫ СВОБОДЫ



◁ Из фильма „Особенности национальной рыбалки“.  
Реж. Александр Рогожкин. 1998

## ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД

В октября 1990 года на базе киностудии „Ленфильм“ создается Ленинградская ассоциация по производству и прокату кино- и видеофильмов. Создание киноассоциации кажется логичным итогом затянувшейся перестройки студии. Еще в апреле 1987 года приказом „старорежимного“ директора Юрия Хохлова творческие объединения „Ленфильма“ получили неслыханную по тем временам свободу. Во главе творческих объединений стояли избираемые коллективом худрук и правление (впрочем, выборов удалось благополучно избежать<sup>[22]</sup>), которые были наделены правом самостоятельно принимать литературные, режиссерские сценарии и готовые фильмы, а также приглашать в объединение необходимые кадры. Началось перетягивание каната — каждый хотел привлечь к себе лучших<sup>[23]</sup>. В течение 1989 года на базе объединений возникли хозрасчетные киностудии: „Ладога“ (бывшее Второе творческое объединение; худрук Виктор Трегубович), „Го-

лос“ (Первое творческое объединение, худрук Виталий Мельников), „Петрополь“ (Творческое объединение телефильмов, худрук Сергей Микаэлян), „Троицкий мост“ (Третье творческое объединение, худрук Игорь Масленников), а также „Диапазон“ (сформирована на базе Студии киноактера, худрук Леонид Менакер) и „Нева“ (образована на базе цеха по дублированию фильмов, экспортной и заказной рекламе, худрук Евгений Мезенцев). Особняком стояли Творческая мастерская первого и экспериментального фильма под руководством Алексея Германа, созданная под производство дебютных фильмов<sup>[24]</sup>, и кооперативная студия „Улисс“, которую организовали режиссеры, не примкнувшие ни к одной из хозрасчетных киностудий, — Виктор Аристов, Александр Рогожкин, Юрий Мамин и Сергей Снежкин.

<sup>[22]</sup> „Предполагалось, что худруков будут выбирать. У молодежного крыла студии были свои кандидатуры: Клепиков, Сокуров, Аристов и Герман. Но в итоге худруков просто назначили — приказом Хохлова. Получилось, что кто



раньше возглавлял объединения, тот там и остался: Мельников, Трегубович, Масленников“\*.

[23] „Когда образовались наши новые творческие объединения, как бы перестроечные, к каждому из них были прикреплены режиссеры. Начался дележ людей, уговаривали, перетягивали. А потом каждый пошел, кому куда хотелось“\*\*.

[24] „Мастерская — это более революционный шаг по сравнению с творческим объединением. В принципе, это частная инициатива конкретного мастера... Когда стало ясно, что никто из альтернативных кандидатур худруков творческих объединений не пройдет, Голутва, тогда еще главный редактор „Ленфильма“, предложил: „Эти люди хотят иметь свое объединение, пусть имеют. Если хотят работать, пускай работают. Если хотят создать свое творческое объединение, пускай создают“. Так Герман создал свою творческую мастерскую“\*\*\*.

\* Из интервью с Игорем Масленниковым, художественным руководителем киностудии „Троицкий мост“.

\*\* Там же.

\*\*\* Там же.

Одновременно при технических службах студии возникли кооперативы: „Ара“ (пошив обуви для кинокартин), „Блиц“ (фотоработы), „Кадр“ (ремонтно-строительные работы), „Пятое колесо“ (автообслуживание), „Ленинтерфильм“ (выпуск кино- и видеопroduкции, заказных фильмов), „Актер“.

Приказом Госкино с 1 июля 1989 года „Ленфильм“ перешел на полный хозрасчет и самофинансирование. Утверждена новая структура киностудии. Головной структурной единицей стал Кинокомбинат (директор Александр Голутва), который объединил все цеха, отделы и службы киностудии. На договорной основе Кинокомбинат строил отношения с Творческим производственным объединением телефильмов, „Голосом“, „Ладогой“, „Диапазоном“, „Невой“, Творческой мастерской первого фильма, Рекламно-прокатным объединением (включавшим в себя отдел рекламы, проката и сопутствующих товаров, отдел внешнеэкономических связей, информационно-издательский отдел) и журналом „Сеанс“\*. „Ленфильм“ получил право само-

\* Приказ директора киностудии „Ленфильм“ Александра Голутвы № 7457 „Об утверждении структуры управления киностудии „Ленфильм““ от 9 августа 1989 года.





△ Фильм „Папа, умер Дед Мороз“.  
Реж. Евгений Юфит. 1991



стоятельной реализации собственной продукции. Хозрасчетным объединениям была предоставлена возможность получать процент от чистого дохода фильмов<sup>[25]</sup>.

<sup>[25]</sup> Приказом директора „Ленфильма“ Александра Голутвы № 348 от 17 апреля 1990 года за все фильмы, запущенные творческими производственными объединениями после 1 июля 1989 года, кроме снимаемых по социально-творческому заказу Госкино СССР, а также тех, на которые не заключены договоры с кинопрокатом, получают 15,5 % от чистого дохода фильма (только в том случае, если объединение отказывается от фиксированного фонда заработной платы). 4,5 % получает кинорежиссер-постановщик, 1,6 % — кинооператор-постановщик, 1 % — исполнитель главной роли, 2,5 % — автор сценария и так далее.

К сентябрю 1990 года эта структура рухнула — творческие производственные объединения захотели вести самостоятельное существова-

ние. Так возникает Ленинградская ассоциация по производству и прокату кино- и видеофильмов (председатель правления Голутва)<sup>[26]</sup>. В состав киноассоциации наравне с „Ленфильмом“ входят шесть теперь уже полностью самостоятельных студий, связанных в единое целое договором: „Голос“, „Ладога“, „Троицкий мост“, „Петрополь“, „Нева“, „Диапазон“ (позже в ассоциацию войдут Киностудия первого и экспериментального фильма Германа и студия „Бармалей“ Снежкина). „Ленфильм“ становится производственной базой, оставляя за собой право быть киностудией, то есть производить собственную продукцию. Каждая входящая в состав ассоциации „маленькая“ студия имеет квоту мощностей „большого“ „Ленфильма“, получает в свое пользование все незавершенные в творческом объединении на момент отделения фильмы и 30 000 рублей<sup>[27]</sup>. Предполагается, что киностудии будут отдавать часть прибыли на развитие киноассоциации, которая, в свою очередь, является самостоятельным юридическим лицом — со своим счетом, руководством,



△ Виктор Сухоруков  
и Анжелика Неволina  
в фильме „Счастливые дни“.  
Реж. Алексей Балабанов. 1991



штатом и так далее<sup>[28]</sup>. Пресса спешит объявить о конце монополии „Ленфильма“ на производство игрового кино в Ленинграде — монополии, которой студия обладала семьдесят с лишним лет.

<sup>[26]</sup> „Киноассоциация была отчаянной попыткой хотя бы формально сохранить то, что подразумевалось под словосочетанием „большой „Ленфильм““. Но она так и осталась чисто формальной структурой“\*.

<sup>[27]</sup> „Когда мы разделялись с „Ленфильмом“, нам выделили по 30 000 рублей и фильмы, которые мы делали. И все руководители студий согласились с тем, что делить нам вроде бы больше нечего — не стены же нам пилить, в конце концов. Во главе студий стояли худруки, то есть люди творческие, юридически и экономически, как правило, неграмотные, а директора на студиях существовали номинально. И никому не пришло в голову: а кому же принад-

\*

Из интервью с Валентиной Горошниковой, бывшим заместителем директора киностудии „Ленфильм“ по производству.

лежат фильмы, созданные творческими объединениями „Ленфильма“, правопреемниками которых, по идее, являются студии. Потом это стало причиной конфликтов по поводу авторских прав — в частности между „Ленфильмом“ и „Петрополем“<sup>“\*</sup>.

[28] „Студии ассоциации находились в выгодном положении. За ними по договору были закреплены производственные базы. Для них существовали льготные условия финансирования — кредиты на производство фильмов давались на три года под 6 %. К тому же по стране ходило огромное количество шальных денег, и очень многие так называемые ‚спонсоры‘ вкладывали деньги в кино, даже не задумываясь, вернут ли они их. Потом, правда, довольно скоро они поняли, что это предприятие с финансовой точки для них бесполезное, и поток иссяк. Но тогда была настоящая эйфория — снимали все кто хотел“<sup>“\*\*</sup>.

\* Из интервью с Геннадием Хохловым, директором киностудии „Петрополь“, бывшим исполнительным директором киноассоциации „Ленфильм“.

\*\* Из интервью с Александром Голутвой, директором киностудии „Ленфильм“.

ПЕРВЫЕ  
ПЛОДЫ  
СВОБОДЫ

Став ассоциацией, превратившись в ряд независимых друг от друга студий, „Ленфильм“ утрачивает производственный приоритет. Между студиями возникают причудливые копродукции. Главным на „Ленфильме“ станет авторское кино. Одной из самых значительных фигур своего поколения — по глубине и многозначности содержания, да и просто по неправдоподобно огромному количеству снятых фильмов — станет Александр Сокуров. Начиная с 1990-х годов он будет снимать медитативные метафизические драмы: *Круг второй* (1990), *Камень* (1992), *Тихие страницы* (1994), *Мать и сын* (1997). Алексей Герман запустится с фильмом *Хрусталёв, машину!* (1998), в котором метод „сверхдокументализма“ достигнет своего апогея. Евгений Юфит получит возможность легально продолжить „некрореалистические“ поиски в фильмах *Рыцари поднебесья* (1989) и *Папа, умер Дед Мороз* (1991). В эти



же годы громко дебютируют Лидия Боброва (*Ой, вы, гуси...*, 1991) и Алексей Балабанов (*Счастливые дни*, 1991).

Киноассоциация переживает производственный бум — в 1992 году будет выпущено 78 фильмов. „Ленфильмовским“ сотрудникам предлагают перейти на срочные и бессрочные контракты<sup>[29]</sup>. Самостоятельность получают „ленфильмовские“ цех обработки пленки, автобаза и цех подготовки съемок (правда, уже к середине 1990-х „Ленфильм“ приберет эти подразделения к рукам). Всеобщая эйфория продлится недолго — стороны вскоре забудут о взаимных обязательствах, что сделает существование киноассоциации абсолютно бессмысленным<sup>[30]</sup>. Уже к концу 1991 года она фактически развалится (что, впрочем, не мешает ей формально существовать вплоть до следующего века)<sup>[31]</sup>.

<sup>[29]</sup> „Переход на контракты был попыткой немного освободить студию от „балласта“ среди художественно-производственного персонала — чтобы благодаря контракту студия имела через определенный срок

право решать, оставлять этого человека или нет. До логического финала эту попытку не довели. Не было достаточной юридической базы. Половина людей подписали контракты, половина — нет. На этом все и завершилось. На студиях киноассоциации работали по контрактам, подписывая договор на конкретную картину, — студии не хотели держать большой штат. Поэтому большинство оставалось в штате „Ленфильма“ до последнего, пока не начались тотальные сокращения в связи со спадом производства“\*.

[30] „Отношения между членами киноассоциации строились так же, как между странами СНГ. Отделившиеся киностудии получили от „Ленфильма“, как и бывшие союзные республики от России, в общем-то, немало, а взамен не дали практически ничего. Сначала мы несколько месяцев дружили, а потом все стали самостоятельными — никаких отчислений. Поэтому

\*

Из интервью с Валентиной Горошниковой.

и на „Ленфильме“ практически никаких льгот на аренду помещений и техники для этих киностудий не было“\*.

[31] „Что ассоциация вряд ли будет жить, понятно было с самого начала. Произошло резкое отсоединение производственной базы (при этом ничего не было сделано для сохранения того же художественно-производственного персонала). Когда картин стали запускать много, мощностей на всех не хватало, и база стала диктовать, стала монополистом. В то же время, отделяясь от „Ленфильма“, студии рассчитывали, что будут жить за счет самоокупаемости. И казалось, что никакой особой надобности в „Ленфильме“ у них теперь нет. Но когда магазин под названием „Кинопрокат“ рухнул, продавать свои фильмы стало некуда. В общем-то, в самый тяжелый период студии выжили за счет государственных денег — хоть одна картина, финансируемая Госкино, но была в производстве“\*\*.

\* Из интервью с Александром Уксусовым, главным бухгалтером киностудии „Ленфильм“.

\*\* Из интервью с Валентиной Горошниковой.





△ Юрий Цурило в роли  
генерала Юрия Кленского  
в фильме „Хрусталёв, машину!“  
Реж. Алексей Герман. 1998

В 1992 году будет предпринята попытка акционирования киностудии. Однако предложение Александра Голутвы о преобразовании „Ленфильма“ в закрытое акционерное общество и привлечении в качестве акционеров таких крупных компаний, как англо-американо-канадская *Technicolor*, встретит отпор со стороны коллектива, который направит письмо на имя президента и получит поддержку наверху. Акционирование не состоится<sup>[32]</sup>. Ожидаемого притока средств от копродукции не будет. „Ленфильм“ не пропустит ни одного крупного международного фестиваля и кинорынка, но призы при этом будут получать картины, снятые на студиях, использовавших лишь технику и услуги специалистов „Ленфильма“.

<sup>[32]</sup> „Принудительное акционирование студии с превращением ее в акционерное общество открытого типа, где 60 % акций отошли бы государству как бывшему владельцу, я считал крайне невыгодным. Мы хотели убедить Госкомимущество в необходимости превращения студии в закрытое акционерное обще-



ство, акции которого тогда уже хотели купить несколько компаний, в том числе *Technicolor*. Речь шла о 35 000 000 долларов. Контрольный пакет акций должен был оставаться у студии, *Technicolor* намеревался получить блокирующий пакет. Конечно, *Technicolor* не собирался заниматься филантропией. В планах компании было создать на базе „Ленфильма“ крупную региональную структуру, которая тиражировала бы в основном американские фильмы. Это позволило бы *Technicolor* вернуть свои затраты в любом случае — какова бы ни была экономическая ситуация в нашей стране. Но большинство увидело в этом попытку „распродажи“ народного достояния. Президент отнесся к этим выступлениям с сочувствием, и проект акционирования провалился окончательно“\*. „Наверное, студию возможно было акционировать. Но только система акционирования, которая предлагалась, не подходила для

\*

Из интервью с Александром Голутвой.



студии. Производственная база уже давно свое отработала и изнасилась, а ее развитие и укрепление никем из акционеров не предусматривалось“\*.

„Ленфильм“ постепенно превратится из самостоятельной творческой организации в техническую базу киноассоциации. В 1993 году студия примет участие в производстве 25 игровых и документальных лент различных петербургских киностудий и кинообъединений. Из них лишь две будут выпущены собственно „Ленфильмом“. Количество фильмов неуклонно станет снижаться — их просто не на что будет снимать. Попытки режиссеров найти частных инвесторов редко будут удачными.

25 октября 1994 года „Ленфильм“ станет государственным предприятием „Санкт-Петербургская киностудия „Ленфильм““. Однако и это не спасет положения. Середина 1990-х станет испытанием на выживание. „Агонией отечественного кино“ будет 1996-й — студия выпустит всего один фильм — *Принципиальный и жалостливый взгляд* (реж. А. Сухочёв). У „Ленфильма“ не

\*

Из интервью с Валентиной Горошниковой.

будет средств даже на то, чтобы оплатить коммунальные услуги<sup>[33]</sup>. Кризис будет вызван резким ограничением бюджетной поддержки.

<sup>[33]</sup> „Студия находилась фактически в блокадном положении: снег, холод, буржуйки... Положение было ужасающим: не было денег, работы, помощи, городу кино было не нужно“\*.

15 февраля 1996 года киностудия „Ленфильм“ получит статус Санкт-Петербургского государственного унитарного предприятия<sup>[34]</sup>. Ее примеру последует „Бармалей“, который станет дочерним предприятием „Ленфильма“. Остальные сочтут, что этот путь невыгоден. В конце 1996 года Голутва примет предложение председателя Госкино России Армена Медведева и станет его первым замом. „Ленфильм“ возглавит Виктор Сергеев.

<sup>[34]</sup> „К сожалению, сегодня без государственной поддержки отечественный кинематограф развиваться не может. А в том, что в 1990-е годы кино почти погибло, отчасти виноваты и сами кинематографисты. Это они настойчиво внедря-

\*

Из интервью с Александром Голутвой.



△ Леонид Мозговой в роли  
Владимира Ленина  
в фильме „Телец“.  
Реж. Александр Сокуров. 2000



ли мысль, что с уничтожением цензуры и наступлением полной творческой свободы кинорынок и производство наладятся сами по себе. Но когда долгожданная свобода наконец наступила, зрители почему-то в кинотеатры не побежали. Пока кинематографисты отказывались от господдержки, трудно было что-либо доказать наверху, убедить правительство в необходимости существенно увеличить средства из федерального бюджета, направленные на финансирование киноиндустрии“\*.

## ДРУГАЯ ЖИЗНЬ

В 1997 году на „Ленфильме“ запустят в производство сразу девять картин, среди которых — *Американка* Дмитрия Месхиева, *В той стране* Лидии Бобровой, *Цирк сгорел, и клоуны разбежались* Владимира Бортко, *Шизофрения* Вик-

\*

Там же.

тора Сергеева. Запуск станет возможным в основном за счет отчислений нижевартовского „Нефтегаза“<sup>[35]</sup>. Но уже в следующем году „Ленфильм“, получивший всего 9 % обещанных средств, вынужден будет остановить производство всех фильмов. Не добившись помощи государства, студия продаст компании „Медиа-Мост“ за 7 000 000 долларов пакет фильмов, снятых до 1993 года, с правом показа на телеканалах до 2008 года. Полученные от сделки средства позволят начать реконструкцию здания и обновление звукозаписывающей студии.

<sup>[35]</sup> „По разработанной системе вексельных взаимозачетов гиганты отечественной индустрии погашали свои долги перед государством таким образом, что часть этих средств шла на федеральные выплаты бюджетным предприятиям. В частности, на счет „Ленфильма“ деньги поступали из нижевартовского „Нефтегаза“ через банк „Диамант“, Минфин и Госкино. Мы смогли не только финансировать производство, но и вложить

средства в техническое переоборудование студии. Реанимировали цех обработки пленки, внедрив технологию горячих „кодаковских“ процессов, установили современную аппаратуру по записи звука на цифру. Это стоило серьезных капиталовложений: 60 000 долларов для нас немалые деньги“\*.

К 1999 году из всех студий, входивших в состав киноассоциации „Ленфильм“, собственно кинопроизводством будет заниматься только „Ленфильм“. Остальные превратятся в студии одного режиссера (или худрука). В конце апреля 2001 года выйдет указ „Об акционировании государственных киностудий“, в соответствии с которым производственная часть всех государственных киностудий должна быть акционирована, а архивная часть — остаться в собственности государства. 31 июля 2003 года „Ленфильм“ будет переименован в федеральное государственное унитарное предприятие „Творческо-производственное объединение „Ленфильм““, а затем в акционерное общество „Киностудия „Ленфильм““ [36].

\*

Из интервью с Виктором Сергеевым, директором „Ленфильма“. Коммерсантъ, 1998, 5 мая.



[36] „Мы оказались в ситуации, когда пришлось выбирать — пустить процесс приватизации стихийным путем, чтобы сама студия или инвестор проводили приватизацию, а потом нам вмешиваться и исправлять ошибки, или взять этот процесс под контроль и защитить интересы государства. На протяжении всего советского периода фильмы снимались за государственные деньги, и права на эти фильмы по закону принадлежат киностудиям. Но в случае, если киностудия будет приватизирована, инвестор, который приобретает ее имущество за деньги, одновременно получит и права на кинофильмы. Эту правовую коллизию нужно было как-то разрешить. Так возникла идея разделить студию на две части — Фильмофонд, владеющий правами на фильмы, и Творческо-производственное объединение „Ленфильм“, акционерное общество со стопроцентным участием государства в уставном капита-

ле. В этой позиции удобнее и правильнее обдумывать какие-то последующие шаги по приватизации предприятия“\*.

Кинематограф „Ленфильма“ долго считался периферийным и даже маргинальным. Однако из года в год в Канне Россию будет представлять именно „Ленфильм“: *Хрусталёв, машину!* (реж. А. Герман, 1998), *Молох* (реж. А. Сокуров, 1999), *Телец* (реж. А. Сокуров, 2000), *Русский ковчег* (реж. А. Сокуров, 2001). Лавина призов — у фильма Валерия Огородникова *Барак* (1999). Короткометражные картины Сергея Овчарова (*Фараон*, 1998) и Ирины Евтеевой (*Клоун*, 2002) — победители смотров в Берлине и Венеции. И все же история кино — это не история фестивалей, это история взлетов, падений и прозрений художников и их соратников. ■





# XXI | ВЕК

НОВОЕ ПЕРЕУСТРОЙСТВО —  
БУДУЩЕЕ

◁ Из фильма „Солнце“. Реж. Александр Сокуров. 2005

## НОВОЕ ПЕРЕУСТРОЙСТВО

Начало XXI века для России стало эпохой постепенного возрождения кинематографа после шокирующего спада в середине 1990-х годов. Заново формируются прокатные сети, идет борьба с пиратством, российский кинопроизводитель пытается найти контакт с молодым зрителем. „Ленфильм“ в эти годы сохраняет традиции и борется за выживание.

Среди важнейших фильмов, снятых и выпущенных в 2000-е годы, стоит отметить историческую драму Виталия Мельникова *Бедный, бедный Павел* (2003) и мелодраму Андрея Кравчука *Итальянец* (2005, фильм будет номинирован на „Оскар“). Все 2000-е на „Ленфильме“ идет работа над эпической картиной Алексея Германа *Трудно быть богом* (2013), черновой монтаж которой будет продемонстрирован на закрытых показах в 2007 году. Плодотворно работает Александр Сокуров, который за двенадцать лет завершит свою знаменитую „тетралогию вла-



сти“: *Молох* (1999), *Телец* (2000), *Солнце* (2005), *Фауст* (2011).

В 2015 году на „Ленфильме“ создается Культурно-выставочный центр, объединяющий в себе кинотеатр и музей. Легендарная киностудия открывает двери для горожан и туристов: здесь проходят премьеры с участием съемочных групп, ретроспективы классиков мирового кинематографа, экскурсии и фестивали. Особым способом разговора о кино и истории студии становятся регулярные выставочные проекты, посвященные великим кинематографистам Ленинграда и Петербурга: Динаре Асановой, Алексею Герману, Олегу Каравайчуку, Павлу Клушанцеву, Александру Сокурову, Виталию Мельникову, Дмитрию Долинину и многим другим. В 2019 году „Ленфильм“ бьет рекорды посещаемости в рамках „Ночи музеев“ — за сутки на студии побывало 13 000 человек. В начале 2020-х студия переживает масштабное переустройство, оставаясь мощным производственным центром (исторические павильоны стабильно загружены съемками) и в тоже время активно развиваясь как музейное пространство.

В 2018 году между Госфильмофондом России и АО „Киностудия „Ленфильм““ был заключен договор на предоставление киностудии исключительной лицензии на право показа ее фильмов (в том числе входящих в так называемую „золотую коллекцию“) в интернете и на публичных площадках по всему миру и на всех языках. Заключение договора позволило обеспечить сохранение исключительных прав на „золотую коллекцию“ за Российской Федерацией в лице Госфильмофонда, не лишая киностудию возможности получения дохода от распоряжения правами на собственные фильмы. Договор действует до 2043 года.

## БУДУЩЕЕ

Одним из важнейших направлений для „Ленфильма“ начала XXI века становится дебютное кино. Толчком для поворота к дебютантам становится активная работа фонда Александра Сокурова „Пример интонации“. Именно под его эги-

дой и при живом участии „Ленфильма“ выходят *Теснота* (2017), давшая толчок карьере Кантемира Балагова (приз *FIPRESCI* на LXX Каннском фестивале), *Глубокие реки* (2017) Владимира Битокова (награда за лучший дебют на фестивале „Кинотавр“) и *Мальчик русский* (2018) Александра Золотухина (участник LXIX Берлинского кинофестиваля). Среди последних фильмов, сделанных силами студии — документальный *Последний теплоход* (2023) Ильи Желтякова (Гран-при фестиваля „Докер“), *Детка* (2023) Ирины Бас и *Последняя цена* (2024) Наура Гармелии (четыре награды кинофестиваля дебютного кино „Дух огня“). Одновременно с дебютантами „Ленфильм“ работает с масштабными историческими замыслами — такими, например, как *Воздух* (2023) Алексея Германа-младшего. История создания этого фильма по-своему драматична — в производственный процесс вмешалась пандемия *COVID-19*, которая внесла свои коррективы в амбициозный высокотехнологичный эпик о военных летчицах времен Великой Отечественной войны. Премьера фильма прошла





△ Леонид Ярмольник в роли  
дона Руматы в фильме  
„Трудно быть богом“.  
Реж. Алексей Герман. 2013

в конце 2023 года на Международном кинофестивале в Токио.

Для тех, кто хорошо знаком с историей „Ленфильма“, поворот к авторам, лишь начинающим свою работу в кинематографе, естественен: мастера „Ленфильма“ от Григория Козинцева до Алексея Германа постоянно и плодотворно занимались молодыми поколениями. Одной из важнейших инициатив последних лет для студии становится лаборатория „Ленфильм-дебют“, в рамках которой десять дебютантов — режиссеров и сценаристов — дорабатывают свои сценарии с ведущими современными российскими кинематографистами. Итогом работы лаборатории становится питчинг проектов, на который съезжаются активно работающие продюсеры и эксперты индустрии.

Говоря о принципах работы лаборатории, главный редактор „Ленфильма“ Андрей Апостолов замечает: „Нет никаких тематических ограничений и приоритетных жанров. Интересным может быть все. Главное — это оригинальность и вера в то, что ты делаешь. Это может быть и ко-

медия, и триллер, или, например, вестерн, или мюзикл. Ведь рассказать про себя (а дебют — это почти всегда что-то очень личное) можно в любом жанре. Условие только одно — это должен быть оригинальный проект, которым по-настоящему горит автор“\*. Таким образом, новое столетие своей жизни студия начинает, пытаясь нащупать дух современности и свое место в ней, не забывая, впрочем, о собственной богатой на шедевры истории. ■

\*

Из интервью с Андреем Апостоловым, главным редактором „Ленфильма“. Lenfilm.ru, 2023, 7 марта.





P.S.

ЧТО ТАКОЕ „ЛЕНИНГРАДСКАЯ  
ШКОЛА“





ЧТО  
ТАКОЕ  
„ЛЕНИНГРАДСКАЯ  
ШКОЛА“

БЕСЕДА С МИХАИЛОМ ТРОФИМЕНКОВЫМ

— Для меня классическая „ленинградская школа“ — это авторы и фильмы с конца 1950-х по начало 1980-х. „Ленфильм“ до прихода Балабанова, Каневского, Ковалова, Лопушанского и толпы графоманов. Классический состав — это человек пятьдесят. Можно перечислить поименно: Александр Абрамов, Илья Авербах, Семен Аранович, Виктор Аристов, Григорий Аронов, Динара Асанова, Адольф Бергункер, Наум Бирман, Владимир Венгеров, Анатолий Вехотко, Александр Володин, Теодор Вульфович, Алексей Герман, Анатолий Граник, Владимир Григорьев, Дмитрий Долинин, Александр Иванов, Геннадий Казанский, Леонид Квинихидзе, Григорий Козинцев, Надежда Кошеверова, Никита Курихин, Игорь Масленников, Виталий Мельников, Лео-

нид Менакер, Сергей Микаэлян, Вадим Михай-  
лов, Григорий Никулин, Сергей Овчаров, Илья  
Ольшвангер, Юлиан Панич, Ирина Поволоцкая,  
Герберт Раппапорт, Валерий Родченко, Николай  
Розанцев, Виктор Садовский, Виктор Соколов,  
Вячеслав Сорокин, Евгений Татарский, Виктор  
Титов, Виктор Трегубович, Наталья Трощенко,  
Юлий Файт, Владимир Фетин, Борис Фрумин,  
Искандер Хамраев, Иосиф Хейфиц, Аян Шахма-  
лиева, Игорь Шешуков, Геннадий Шпаликов —  
 да, с единственным своим фильмом, но тоже  
 „ленинградская школа“, Владимир Шредель, Со-  
ломон Шустер, Эрнест Ясан, плюс вписавшиеся  
 в нее одним или двумя фильмами „варяги“: Савва  
Кулиш, Владимир Мотыль, Кира Муратова, Глеб  
Панфилов, Геннадий Полока. Как-то так. Не счи-  
 тая тех, кто пришел в конце 1980-х, потому что это  
 уже другая история. Хотя и тут есть Вера Глаголе-  
ва со своим фильмом *Сломанный свет* (1990) —  
 тоже совершенно „ленинградская школа“.

— Список звучит очень внушительно, но  
 что объединяет эти фамилии? Геогра-  
 фия? Стилль? Темы? Студия?



— У меня есть концепция: я считаю, что „ленинградская школа“ была своего рода маленькой национальной кинематографией. Такие существовали в рамках большого советского кинематографа. Было грузинское кино, было литовское кино... Чем-то похожим было и кино ленинградское. Одна из предпосылок для появления ленинградской кинематографии состояла в том, что был найден правильный формат производства. План. Шестнадцать, в среднем, фильмов в год — это тот показатель, на который студия вышла в начале 1960-х. И эта цифра позволила разделить студию на три творческих объединения, сохранив ее в формате интимного организма. Это была фабрика „Ленфильм“, где все варились в одном котле.

Отец этой школы — Хейфиц. Отсчет нужно вести с фильма *Дело Румянцева* (1956). А еще очень важный фильм — *Дама с собачкой* (1960). Хейфиц придумал для кино Чехова. До этого он был для народа автором „Медведя“ и, может, „Шведской спички“, а для остального мира — просто второстепенным писателем эпохи Максима



Горького. Позднее, в *Дне счастья* (1963), Хейфиц придумал эстетику *разочарования*, опередив эстетику „новой волны“, которая была эстетикой молодости и счастья, эстетикой *очарования*. *День счастья* — это ведь пессимистический фильм. Там Баталов играет мерзавца. Да и про *Даму с собачкой* Баталов говорил, что играет в фильме подонка. Этим он предугадал разочарование в „оттепельном“ мужском идеале. И был еще третий важный фильм Хейфица — *Единственная...* (1976). Он важен, потому что подытоживает волну тяжелых сексуальных драм, начавшуюся в конце 1960-х. Тут и *Проводы белых ночей* (1969) Панича, и *Пристань на том берегу* (1971) Шустера. Другой отец „ленинградской школы“ — Александр Иванов, который своими *Солдатами* (1956) задал новый вектор разговора о войне. А война для „ленинградской школы“ — важная тема.

— Ты так уверенно называешь фильмы, с которых все началось... А можно назвать финальные фильмы „ленинградской школы“?

— Последние режиссеры — представители „ленинградской школы“, дебютировавшие в 1980-х, — это Аристов с *Порохом* (1985) и Долнин с *Мифом о Леониде* (1991), а еще Огородников и Сорокин. Балабанов, которого пригласил Герман, думая, что он свой. Он, пожалуй, единственный, кто продолжил уже после Советского Союза. Еще в 1990-е пытался Баширов.

— Хорошо, а в чем общая идея? Есть ли лейтмотив, который объединяет этих разнородных авторов?

— Когда я пытался для себя сформулировать, в чем общность интонации „ленинградской школы“, то неизбежно подумал о польском кино. Идея польской школы — это поражение. Поражение как высший момент в жизни нации или человека. А сквозная тема „ленинградской школы“ — это время, время жизни отдельного человека. Об этом все фильмы Авербаха: время жизни уходит, как песок сквозь пальцы, оборачиваешься и видишь лишь руины — вот жизнь и прошла. Если бы это была лишь частная нота, наверно, было бы не очень интересно, но „ленинградская школа“

такими глазами смотрела на жизнь страны. Поэтому — темы войны, возвращения с войны, репрессий. В этом отличие „ленинградской школы“ от московского, иконического советского кино, которое рассказывало о „большой истории“ через отдельные судьбы, превращая человека в иллюстрацию „большой истории“. В Ленинграде через историю рассказывали о жизни человека. Человек живет, пока история проходит мимо. Так и в *Объяснении в любви* (реж. И. Авербах, 1979), и в фильме *Мой друг Иван Лапшин* (реж. А. Герман, 1982/84).

Важный момент — рождение специфического ленинградского ретро: пионером этой эстетики был Игорь Федорович Масленников с *Сентиментальным романом* (премьера 1 декабря 1976 года), который вышел в одно время с *Рабой любви* (реж. Н. Михалков, премьера 27 сентября 1976-го) и *Двадцатью днями без войны* (реж. А. Герман, премьера 10 мая 1977-го). Вера Панова, по чьей книге поставлен фильм, была чуть ли не самым экранизируемым автором 1960-х. Разве что Юлиан Семёнов мог с ней



соревноваться, и то позднее. Для классического ретро — как в той же *Рабе любви* — патефон в кадре важнее, чем человек. А „ленинградская школа“ пыталась найти равновесие между патефоном и человеком. Это равновесие было найдено Германом в *Лапшине* и утрачено, на мой взгляд, в *Хрусталёве* (1998). Там уже патефоны и люди смешались в нечто неразделимое.

Еще одна тема „ленинградской школы“, которая, впрочем, связана с основным мотивом времени, — это тема детей и подростков. Я не могу четко сформулировать, в чем ее отличие от московской, но все-таки эта разница ощущается: с одной стороны — *Друг мой, Колька!..* (реж. А. Митта, А. Салтыков, 1961) и *Звонят, откройте дверь* (реж. А. Митта, 1965), с другой — *Дети как дети* (реж. А. Шахмалиева, 1978), *Чужие письма* (реж. И. Авербах, 1975), *Дневник директора школы* (реж. Б. Фрумин, 1975). Я не говорю уже о *Пацанах* (реж. Д. Асанова, 1983). Тема детей и подростков у „ленинградской школы“ тоже мрачная, и это странно. Казалось бы, ну ладно, наша жизнь не задалась, а как не задалась, мы

и сами не заметили, но ведь дети — это люди завтрашнего дня, когда все будет по-другому. А тут тебе *Чужие письма, Милый, дорогой, любимый, единственный...* (реж. Д. Асанова, 1984). Но диалог поколений все равно важен, и тема времени важна, страна воспринимается как человек, у которого есть молодость, старение и есть смерть.

— Можно сказать, что „ленинградская школа“ рассказывает нам о стране в третьем возрасте, дряхлеющей и умирающей, и отсюда известный пессимизм?

— Да, пессимизм и смутная надежда на подрастающее поколение, которое оказывается сволочным. Стоит еще отдельно сказать про военную тему — о мотиве войны без войны. У Файта было прекрасное название фильма: *Пока фронт в обороне* (1964). Оно как раз об этом. Очень сильное влияние тут оказал Константин Симонов. Я читал его военные дневники — „Разные дни войны“. Он хотел их опубликовать с комментариями, но цензура не пускала в „Новый мир“, хотя Симонов был весь в орденах. В этих дневниках много героического — Симонов ходил на подводной



лодке минировать румынские порты; но основной мотив — то, что главный герой все время падает при обстреле, подолгу лежит, и ему хочется есть. Так вот, военное кино „ленинградской школы“ вышло из Симонова. Даже „варяги“, приезжавшие сюда, пропитывались этой атмосферой. Файт, Панфилов, Кулиш. *Мертвый сезон* (1968) же вполне себе ленинградское кино. Кино о старых людях, разведчиках, которые возвращаются в прошлое.

— Чем облучал „Ленфильм“?

— В „Ленфильме“ было что-то сектантское из-за камерности производства, а также, конечно, из-за снобизма и оплаченного государством фрондерства. Смешно, но большинство хороших советских фильмов сейчас воспринимаются как антисоветские. То, что сейчас кажется антисоветским, было очень даже советским, ведь это „кино морального беспокойства“: Асанова, Мельников, Микаэлян, Трегубовин. Это кино говорило: что-то не в порядке с реальностью, все радикальнее расходятся советский идеал и советская реальность. Когда Микаэлян снимал свой *Рейс 222* (1985),



причины производства, казалось бы, были кристально прозрачны — новый виток холодной войны и большой госзаказ на соответствующие фильмы. Но в то же время это „кино морально-го беспокойства“. Волновала тема: почему люди хотят сбежать из Советского Союза? Люди, сидящие в самолете, не пытаются найти того, по чьей вине самолет не поднимается в воздух, а пытаются понять, почему люди убегают.

— Мы говорим о времени и об изобретении ретро, но при этом кажется, что фильмы „ленинградской школы“ существуют вне времени, как будто зажаты в своей капсуле: огромный исторический период, но особого движения и развития нет.

— Да, выдерживается какая-то нота при стилистическом и жанровом разнообразии. Жанровое кино „Ленфильма“ вписывалось в парадигму. Как, например, *Зеленые цепочки* (1970) Аронова: с одной стороны, образцовое жанровое кино — там есть эпизод обыска часовщика, совершенно хичкоковский, а с другой — совершенно „ленфильмовский“ военный текст. Или забытый фильм

*Рокировка в длинную сторону* (реж. В. Григорьев, 1969), который в чем-то предваряет *Рейс 222*. Александр Демьяненко играет молодого ученого, который учится в немецком университете и которого уговаривают остаться на Западе; фильм сделан как модернистский триллер с лирическими отступлениями и экшн-сценами. Это первый фильм на тему „А почему бы и не остаться?“ Или, например, *Два билета на дневной сеанс* (1966) Раппапорта — первая гангстерская история. Да, у Раппапорта экспрессионистский бэкграунд, но это тоже Ленинград! Или *Развязка* (1969) Розанцева — чекистский фильм, который начинается с того, что два чекиста провалили операцию. Им нужно было поймать иностранного разведчика в поезде, но он вырвался, нажал стоп-кран и прыгнул под встречный поезд. Теперь героев отправляют на следующее задание в стиле „найди то — не знаю что“, и они полтора часа сидят в гостиничном номере, умирают со скуки, а жизнь проходит. Фильм долго не выпускали на экраны: в первой версии сценария иностранным шпионом был начальник отделения милиции. Или *Золо-*

*тая мина* (1977) Татарского. Очень тревожный фильм о том, как в реальность врывается параллельный мир, где живут какие-то упыри. Или *Дела давно минувших дней* (1972) Шределя. То же ретро, которое вызвало целую волну фильмов про уголовный розыск 1920-х. А потом был уголовный розыск военных лет.

— Получается: время, ретро, жанр, пессимизм. Можно ли как-то определить героя, который существовал и действовал в этих обстоятельствах?

— Герой с червоточиной. Это выражалось в том, что режиссеры „ленинградской школы“ мастерски опрокидывали амплуа. Скажем, Кирилл Лавров в *Преферансе по пятницам* (1984) Шешукова — тоже „кино морального беспокойства“. Он играет там большого человека и крестного отца мафии. Да, это было абсолютно андроповское кино, когда генсек разрешил мочить всех и появились совершенно невозможные фильмы. Но это же почти кощунство — ставить Лаврова на такую роль. Но это крайний пример. А есть Людмила Гурченко. Что такое Гурченко в 1960-х? Это



*Роман и Франческа* (реж. В. Денисенко, 1960), черт знает что. Но Венгеров увидел в ней трагическую героиню, взял сначала в *Балтийское небо* (1960), а потом в *Рабочий поселок* (1965). А потом уже Герман ее взял в *Двадцать дней без войны*. Или Миронов у того же Германа в *Лапшине* — типичный пример переворачивания ампулы. А если вернуться к Лаврову, который больше двадцати раз играл главных конструкторов и директоров заводов, то до Шешукова его же перевернул Шпаликов в *Долгой счастливой жизни* (1966). Но это другой мотив — разочарование в мужском идеале 1960-х. Хейфиц руководствовался теми же мотивами, когда в *Дне счастья* поставил на главную роль Баталова, который играет героя своего времени — точнее, антигероя.

— Четверть века для однородного стилистического направления — это очень много, и оно должно было, по идее, надоесть. Но я, честно говоря, не знаю: была ли хоть какая-то критика, говорил ли хоть кто-то, что приелся этот пессимизм и пора все отменить?

— Рефлекси́ровал ли кто-то по этому поводу, я не знаю. В историю вошла разве что статья Тани Москвиной в „Искусстве кино“ 1989 года, которая называлась „Кино Петроградской стороны“, но там она прошла бульдозером, скорее, по перестроечному кино — по *Караулу* (1989) Рогожкина, по Лопушанскому, по Сокурову. Для нее перечисленное „кино Петроградской стороны“ было графоманской философствующей чернухой. Но больше никто в таком ключе не писал, хотя ощущение какого-то сектантства на „Ленфильме“, как я уже сказал, было.

— Может быть, дело в местном партийном контроле, который, как говорят, был жестче, чем в Москве? Виктор Соколов рассказывал, как *Друзья и годы* (1965) чуть не закрыли после показа в Смольном, а в Госкино уже после, наоборот, отнеслись к фильму благосклонно. То есть „Ленфильм“ был вынужден обороняться от местного начальства больше, чем от центрального.

— Дело в том, что каждый случай цензуры индивидуален. Есть, например, случай „Блокады“ (реж. М. Ершов, 1974–1977) по роману Чаковского. Официозный фильм, единственная эпопея, большое брежневское кино, снятое на „Ленфильме“. Недавно в „Неприкосновенном запасе“ вышла большая статья о производственных перипетиях. Хотя, казалось бы, какие там могут быть перипетии? Режиссер — Михаил Ершов, автор сценария — Александр Чаковский, Жукова играет Михаил Ульянов. Это воспринималось как типичная помпезная неосталинистская эпопея, но ЦК было против этого фильма, потому что получалось нерадостное кино, — а главным защитником фильма парадоксально выступил Григорий Романов, который хоть и был „варяг“, но все-таки в нем разыграл обретенный ленинградский патриотизм, и он фильм отстоял. То есть даже секретарское кино не могло быть снято в Ленинграде без эксцессов.

В эпоху Брежнева, в эпоху „застоя“, на „Ленфильме“ выходили предельно серьезные фильмы: Мельников в *Двух строчках мелким шрифтом* (1981)



ставил под сомнение историю партии, Асанова в своих фильмах говорила о том, что с молодежью всё. *А Друзья и годы?* О репрессиях в кино впервые заговорил именно „Ленфильм“. Еще Хейфиц, снимая *Дело Румянцева*, говоря как бы о другом, говорил именно об этом. Еще один прекрасный фильм, который был снят на „Ленфильме“, — *Грешный ангел* (1962) Геннадия Казанского. Про девочку, у которой родителей расстреляли, а она всем говорит, что они полярники. Но она думает, что они в лагерях, и ездит по лагерям, пытается к ним пробиться, ходит беспризорная по Советскому Союзу. Это первый фильм, в котором открыто говорилось о репрессиях, и он был снят в Ленинграде.

— И его показывали в кино?

— Да, Советский Союз все-таки был сложно организованной структурой. Сейчас трудно объяснить, почему одни фильмы топили, а другие выходили на экран. Классический пример — *Седьмой спутник* (реж. Г. Аронов, А. Герман, 1967), где половину фильма люди сидят в ЧК и ждут расстрела, а два заложника разговаривают: „Вы думаете, это конец?“ — „Нет, я боюсь,

что это только начало“. Почему этот фильм разрешили, а *Комиссара* (1967/87) Аскольдова запретили? Это были персональные решения.

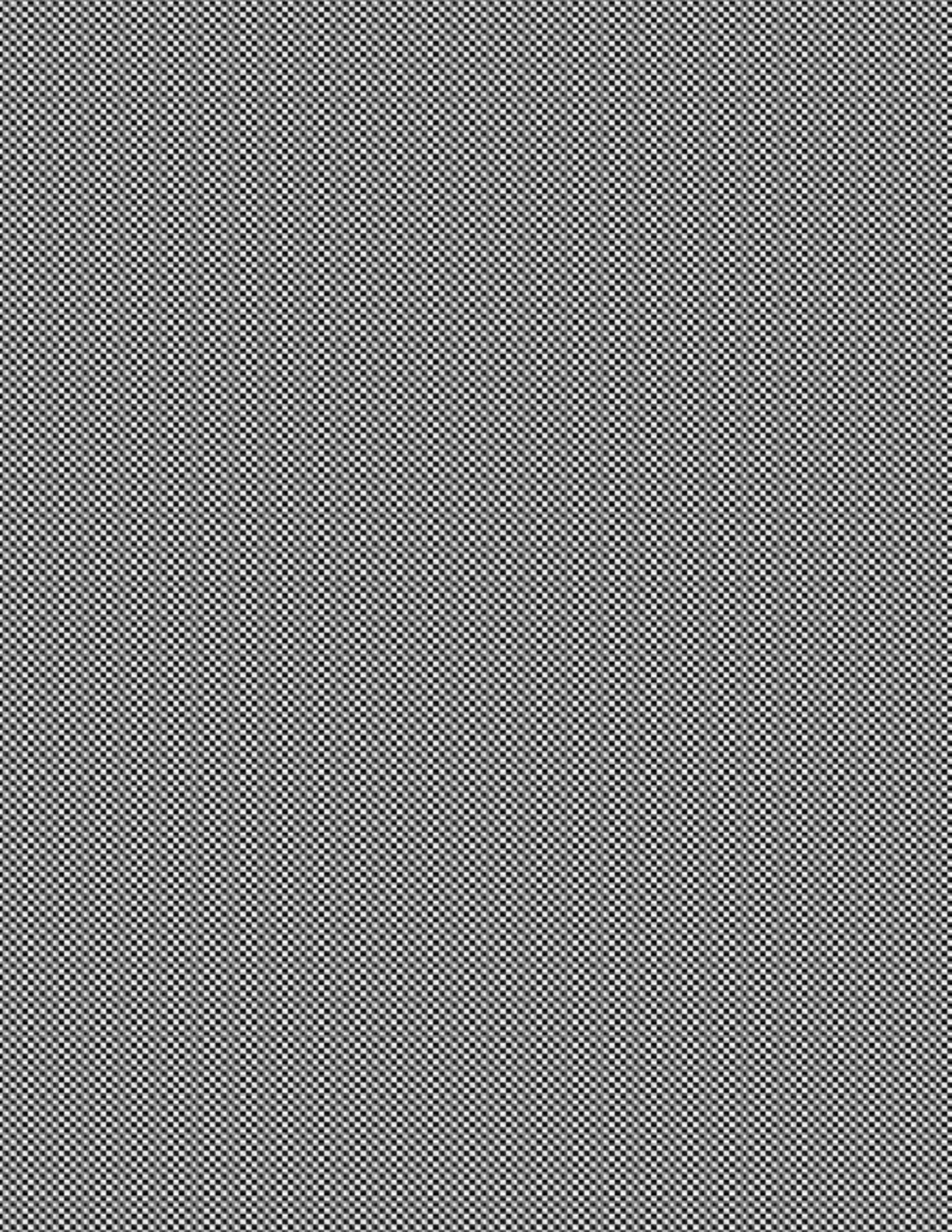
— Есть ответ на вопрос, почему „ленинградская школа“ кончилась? Кончилась, хотя авторы в конце 1980-х были многие живы...

— Потому что кончился Советский Союз, система, которая давала „ленинградской школе“ жизнь. В детстве, в 1970-х, меня преследовало ощущение тягучести времени — того, что оно замерло и стоит на месте. Но при этом было ощущение внутренней жизни, внутренней работы. Для кино и режиссеров это было очень удобное время: можно было в него всматриваться, оно от тебя не убегало. Что, например, и делал Авербах — он всматривался в время.

— То есть, если представить себе сейчас утопию, в которой „Ленфильм“ снова снимает по шестнадцать фильмов в год, это „ленинградскую школу“ не воскресит. Нужно что-то, кроме технических условий, определенное состояние времени...

— Кроме всего прочего, прервана традиция передачи знаний. Почему „малокартинье“ когда-то не стало роковым для Советского Союза? Оно было коротким, с одной стороны, а с другой — несмотря на сокращение студийных планов, не был сокращен учебный план ВГИКа. Выпускалось ровно столько же режиссеров, сценаристов, операторов, сколько и раньше. „Малокартинье“ не повлияло на остальные части индустрии. Коллапс рубежа 1980–1990-х ударил по всей индустрии. Чтобы сохранилась „ленинградская школа“, нужен был постоянно подогреваемый индустриальный, культурный бульон. Чтобы все жили в городе, не прерывалась традиция. Чтобы не было отречения от традиций. А тут уже столько времени прошло с момента этой „культурной отмены“. Да и отдельного Ленинграда уже нет. „Ленинградская школа“ питалась снобизмом и самосознанием, которые исчезли. ■





## КРАТКАЯ ИСТОРИЯ „ЛЕНФИЛЬМА“

Издатель: *Любовь Аркус*

Редактор-составитель: *Василий Степанов*

Над текстом работали: *Алексей Гусев,*

*Олег Ковалов, Максим Медведев,*

*Василий Степанов, Михаил Трофименков*

Корректор: *Алексей Белозёров*

Дизайнер: *Петр Лезников*

Подписано к печати 27·IX·2024. Формат издания 70 × 100 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Гарнитуры „Прагматика“ и „Школьная“. Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 1 000 экз. Рекомендовано для читателей старше 16 лет

Подготовлено к печати в АНО „Центр культуры и просвещения „Сеанс“. 197101, С.-Петербург, Каменноостровский пр-кт, д. 10. +7 (812) 237–08–42

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО „Издательство „Гудвин“. 197110, С.-Петербург, Чкаловский пр-кт, д. 15. +7 (995) 988–83–29

Все новинки издательства «Сеанс» — на сайте [Shop.seance.ru](http://Shop.seance.ru)





В книге дается очерк основных этапов развития старейшей киностудии России: от экспериментов фэкссов к выходу „Чапаева“, от „Боевых киносборников“ к „Золушке“, от „малюкартинья“ к „оттепели“, от смелых дебютов 1960-х к „кино морального беспокойства“ 1970-х. Особое внимание уделяется переходному периоду 1990-х. Представлен краткий рассказ о киноиндустрии дореволюционного Петербурга. В качестве приложения публикуется беседа с киноведом Михаилом Трофименковым о феномене „ленинградской школы“.

CEAIC



978-5-6050193-4-3

CEA<sup>®</sup>IC

КРАТКАЯ ИСТОРИЯ „ЛЕНФИЛЬМА“

