

*Томаш ГАЛА*

## **МАРЛЕН ХУЦИЕВ: ЧЕШСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ, 1955–1970**

Уже в апреле 2010 года российский кинотеатр «Иллюзион» напомнил о восьмидесятипятилетию Марлена Хуциева. В программе был «Июльский дождь», который дополняли фрагменты из других фильмов Хуциева, в частности, из наиболее любимой зрителями «Весны на Заречной улице» и из «Заставы Ильича»<sup>1</sup>. Даже пражский кинотеатр «Понрепо», площадка Национального киноархива, не забыл о приближающемся юбилее знаменитого художника. В июне 2010 здесь демонстрировались два фильма Хуциева: «Два Федора» (в чешском прокате—«Поезда возвращаются») и тот же «Июльский дождь». Осмелюсь утверждать, что на чешской почве обе картины встретились с совершенно иной публикой, нежели дома. Объяснение тому простое. В то время как в России Марлен Хуциев почитается как живой классик, в Чешской Республике он знаком лишь сравнительно посвященным зрителям—свидетелям премьерных показов его фильмов или студентам-киноведам, специализирующимся на русском (советском) кино. В современной Чехии желающие могут познакомиться с творчеством Хуциева лишь на тематических киносмотрках, как, например, семинар русских фильмов в Весели-над-Моравой в 2005 году, посвященный «поколенческим мифам и идеалам русской молодежи»<sup>2</sup>, или четыре года спустя тематический цикл в упомянутом кинотеатре архивных фильмов «Понрепо», названный «Оттепель в Стране Советов»<sup>3</sup>. Впрочем, Марлен Хуциев не стал для чехов исключительным случаем полузабытого художника. Десятки имен русских режиссеров канули здесь в небытие, и не только для обычных зрителей. Безжалостному ходу времени противостоят, пожалуй, лишь Эйзенштейн и Тарковский, а из живых режиссеров главным образом Ми-

халков, и то в основном потому, что его фильмы в числе немногих русских картин попадают в чешский прокат.

Творчество Марлена Хуциева представляет собой символ определенной эпохи. О советской «оттепели» чехословацкая культурная общественность узнавала не только из средств массовой информации и обычной жизни, но также благодаря искусству, в том числе и кинематографу. В героях этих фильмов уже не проявлялся идеализированный образ восторженных строителей с афиш и плакатов, образы стали интимнее, и сложность человеческой души нашла в них более глубокое отражение. В своих фильмах Хуциев рассказывал главным образом о современниках, решал актуальные проблемы времени, что в глазах чехословацких художников делало его интересным и вдохновляло их. О его картинах зрители и кинематографисты могли прочитать в популярной и специализированной периодике, и именно она станет основным источником информации в нашей статье о вкладе Хуциева в чехословацкий кинопроцесс тех лет. Мы обратимся к журналам «Филм а доба»<sup>4</sup>, «Филм а дивадло»<sup>5</sup>, «Кино»<sup>6</sup> и «Диваделни а филмовы новинь»<sup>7</sup>. Критерием выбора статей из указанных изданий будет их оригинальное происхождение, иначе говоря, я буду отталкиваться от текстов чешских и словацких авторов, писавших в 1955–1970 гг.<sup>8</sup>, и имени режиссера Марлена Хуциева или же названия одного из его фильмов. Я включаю сюда и тексты неизвестных авторов чисто информационного характера, поскольку само их появление достойно упоминания. Иной раз мы также переберем карточки каталога библиотеки Национального пражского киноархива, что дополнит общий контекст.

Первое упоминание о Марлене Хуциеве и его творчестве появилось в чехословацкой кинопериодике в 1956 году («Film a doba», 1956, č. 6; «Kino», 1956, č. 11). Приблизительно в это же время (июнь 1956) оба издания давали информацию о фильме «Весна на Заречной улице», который на Одесской киностудии снимали Хуциев и Феликс Миронер<sup>9</sup>.

До чешских кинотеатров фильм добрался через год. 20 сентября 1957 состоялась официальная премьера в пражском кинотеатре «Пассаж», в прокате фильм сопровождался рекламным девизом: «Оптимистическая история двух юных сердец». В летнем сдвоенном номере журнала «Филм а доба» за 1957 год он был включен в число 23-х грядущих кинопремьер<sup>10</sup>.

Оригинальная чешская (мини)рецензия вышла лишь в журнале «Филм а доба» (č. 11/1957). Автор (под псевдонимом Ip) в ней характеризует «Весну на Заречной улице» как историю из повседневной жизни, в которой основной упор делается на отношения между людьми, а отнюдь не на рабочую тематику<sup>11</sup>. В этом же номере было опубликовано интервью с А.М.Броусилом, ректором АМУ, который присутствовал на Московском кинофестивале, проведенном в рамках VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, где фильм Хуциева и Миронера получил бронзовую медаль<sup>12</sup>.

Чехословацкие ежедневные издания и просветительские журналы («Свет совету», «Свет в образех») тоже отнесли к фильму благосклонно. Они отмечали несхематичный взгляд на жизнь современной молодежи, однако критиковали определенную драматургическую неровность и за-

тянутость, особенно во второй половине картины. Пожалуй, точнее всего новые качества фильма раскрыла статья в словацкой ежедневной газете «Праца» (3.08.1957), в которой автор (псевдоним г.и.) пишет: «И тут история заканчивается. Заканчивается не однобоко, к раздражению тех, кто со злорадством ожидал общепринятых клише хэппи-энда. Возможно, финал покажется нам недосказанным, непривычным. Но его ценность, его новизна в подтексте, который играет в картине немалую роль. Уже вступление фильма свидетельствует о больших амбициях молодых художников. Их кинематографический образ мышления и чувствования, наверное, сильнее всего проявился в сцене, когда герои слушают концерт Рахманинова: здесь играют музыка и мимика актеров, и в этой простой сцене без слов за счет пластики открывается внутренний свет одновременно трех действующих персонажей. Именно это раскрытие психологии современного молодого человека, подход к его нынешним наболевшим вопросам, способ интерпретации этой истории, выделяют фильм из серии поверхностных, посредственных повествований. Это в итоге позволяет с уверенностью отнести “Весну...” к тем новым течениям, которые сегодня начинают играть первую скрипку в советской кинематографии и открывают большие перспективы»<sup>13</sup>.

В том же году по чешским экранам прошел чуть более свежий, чем «Весна на Заречной улице», фильм Александра Зархи «Высота»<sup>14</sup>, который даже участвовал в конкурсе международного кинофестиваля в Карловых Варах, где получил главный приз *ex aequo*. В производственной мелодраме, на сей раз на фоне строительства доменной печи, образ главного героя—монтажника Пасечника—вновь создал Николай Рыбников, который благодаря этому фильму стал гостем Карловарского кинофестиваля<sup>15</sup>. По-видимому, два эти обстоятельства и тот факт, что Зархи был уже признанным художником, начавшим уделять большее внимание молодому герою-современнику, сыграли роль в том, что «Высота» чаще упоминалась в чехословацкой печати. Это нашло отражение в одной из ключевых статей в журнале «Филм а доба» (1957), посвященной советскому кино,—«За верное отношение к советскому кино»<sup>16</sup>. По случаю близящейся 40-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции Милош Фиала размышлял над издержками советского послевоенного кино и отношением к нему чехословацкой кинообщественности, которое после XX съезда КПСС оформилось в две позиции: «сверхкритики», односторонне педалирующей недостатки советского кинематографа без оглядки на его великие традиции, и «некритической апологетики», которая презрела ошибки и не пыталась доискаться причин возникших недостатков. Оба подхода Фиала называл неверными, поскольку оба они дискредитировали советский кинематограф, переживающий новую фазу развития. Выступая защитником советского кино и его идейно-художественных принципов, Фиала отметил процесс преодоления стагнации и в этом контексте упоминал об успехах в области современной темы, назвав конкретные фильмы: «Большая семья», «Дело Румянцева», «Карнавальная ночь» и «Высота». «Весна на Заречной улице» в этом скромном перечне отсутствует—несмотря на то, что ее сняли начинающие авторы,—а именно в творческой самостоятельности, до-

стигнутой раньше, чем это было возможно в предыдущие годы, Фиала видел надежду возрождения советской кинематографии.

Спустя два года после премьеры «Весны на Заречной улице» в Чехословакии к картине на страницах журнала «Филм а доба» вернулся Иржи Питтерман, который наряду с Фиалой являлся ведущей фигурой в чехословацком осмыслении советского киноискусства в 1955–1970 годах<sup>17</sup>. В «Заметках о современном советском фильме»<sup>18</sup> Питтерман рассматривал новые черты советского искусства того времени. Он тоже отмечал приход молодых художников в кинопроизводство, оказавший значительное влияние на рост качества фильмов. Перечисляя самые успешные воплощения этой тенденции, он не забыл о «Весне...», которую признал самой значительной постановкой Одесской киностудии, привлекающей молодых кинематографистов<sup>19</sup>. В попытке охарактеризовать идущих на смену художников Питтерман дает выдержки из статьи С.Ростоцкого «Долг поколения», опубликованной в журнале «Искусство кино» и переведенной на чешский язык<sup>20</sup>. Опыт Второй мировой войны, по мнению Питтермана, также был определяющим знаком этого поколения, отвергнувшего принцип лакировки и стремящегося к правдивому отображению действительности, неважно, шла ли речь о современности, или войне, или революции.

Питтерман упоминает «Весну на Заречной улице» и в журнале «Кино», в выпуске за 1959 год, в связи с визитом актера Юрия Белова, приехавшего на X кинофестиваль трудящихся представлять новый фильм Юрия Чулюкина «Неподающиеся»<sup>21</sup>. В том же контексте фильм Хуциева и Миронера называет и Алена Тиллова, когда в 1959 году в журнале «Филм а доба» пишет о новинках чехословацкого кинопроката<sup>22</sup>.

В конце 1959 года примечательный материал для журнала «Кино» подготовила Галина Копанева. В статье «Познакомьтесь с молодыми советскими художниками»<sup>23</sup>, где предлагались минипортреты семи режиссеров (Станислав Ростоцкий, Самсон Самсонов, Василий Ордынский, Яков Сегель, Григорий Чухрай, Эльдар Рязанов, Александр Алов), во вступлении автор упомянула новаторские картины, не забыв и о «Весне на Заречной улице». Одну из причин метаморфоз советской кинематографии она тоже видела в опыте пережитой войны. Копанева оценила благородство замыслов начинающих режиссеров, которые часто противопоставлялись современной западной философии, хотя события Второй мировой повлияли и на нее. Конкретное ее воплощение Копанева находит в отдельных фильмах французской «новой волны», в западногерманском литературном «потерянном поколении» и у английских «рассерженных»<sup>24</sup>.

Одобрительную оценку «Весна на Заречной улице» получила и в обширной статье Ивана Бонко, который на страницах журнала «Филм а доба» в 1960 году тоже уделил внимание приходу молодых лиц в советское кино. Его работе не хватало того аналитического разбора, который есть в упомянутой статье Копаневой. Текст Бонко сводился к перечислению уже снятых или готовящихся картин, значительная часть которых делалась за пределами центральных киностудий<sup>25</sup>.

Через два года «Весну на Заречной улице» в журнале «Филм а доба» (1961) упоминает автор под псевдонимом (-Va-), в статье о стиле молодого

го поколения опирающийся на мнение Я.Варшавского, который назвал фильм Хуциева-Миронера—наряду с картиной «Дело было в Пенькове» и «Отчим домом»—первым произведением советского кино, где выразился поиск поэзии в повседневности. Варшавский считал, что самых внушительных успехов в этом поиске достигли фильмы «Баллада о солдате» и «Сережа»<sup>26</sup>.

Первыми ласточками нового взгляда на действительность назвал «Весну на Заречной улице», «Чужую родню» и «Дело было в Пенькове» Ричард Блех в журнале «Филм а дивадло» (1961)<sup>27</sup>. Поэзия, которую несли в себе эти фильмы, была бурной, вдохновленной самой жизнью, что и нашло свое отражение в ее зрительном воплощении. Камера обрела подвижность, большую, чем когда-либо, и смогла передать «драматургию мысли»<sup>28</sup>. «Новая волна» советского кино, как Блех окрестил представителей молодого поколения<sup>29</sup>, приблизила киноязык к современному мышлению и чувствуваню человека, живущего в социалистическом обществе.

Взгляды (-Va-) и Блеха произвольно поддержал и Святослав Котенко, в тексте для журнала «Филм а доба» в 1962 году<sup>30</sup>. В статье он отдавал дань модному определению «современная речь» и искал произведения, к которым этот термин применим. Котенко полемизировал с широко распространенным мнением, что обновление началось с фильма Григория Чухрая «Сорок первый», который автор считал слишком приглаженным и сентиментальным. Настоящим возрождением он назвал «Весну на Заречной улице», действие которой не только разворачивалось в неприкрашенной среде, но и чья драматургия оказывала на зрителей сильное воздействие. Согласно Котенко, фильм оставлял зрителю простор для размышлений над судьбой двух главных героев, что усиливалось открытым финалом, предметно обозначенным многоочием после слова «конец». Альтернативу «современной речи» Котенко усматривал в поэтической манере, к которой, по его мнению, обратился Марлен Хуциев после распада творческого тандема с Феликсом Миронером—и это нашло отражение в фильме «Два Федора».

Первое упоминание о следующем, уже самостоятельном, фильме М.Хуциева «Два Федора» появляется в «Кино» в 1959 году. Чешский вариант названия фильма—«Дом солдата»—ошибочно ориентировал на то, что свой сюжет он черпает из современной военной среды, что можно расценивать как показатель интереса общества к современной проблематике, которой Хуциев и Миронер уже посвятили «Весну на Заречной улице», оправдавшую самые лучшие ожидания<sup>31</sup>. Чешский вариант названия в итоге значительно отличался от оригинала: «Поезда возвращаются»<sup>32</sup>. Фильм вышел на чехословацкие экраны 1.04.1960.

Информацию о «Двух Федорах» в журнале «Филм а доба» (1960) нельзя назвать даже короткой рецензией. Автор (-al-) сообщает об этом и двух других советских фильмах—«Трудное счастье» и «Солнце светит всем». «Два Федора» виделись ему удачным психологическим анализом судеб двух людей, у которых война отняла все, и случайная встреча дает им надежду на новую жизнь. Непосредственность Коли Чурсина в роли Федора-младшего была названа восхитительной.

Когда Марцела Питтерманова пишет в «Филм а дивадло» (1961) о новых тенденциях в советском кино, пользуясь, как и Ричард Блех, определением «советская новая волна», она оценивает не только блестящие победы, но и любопытные фильмы с творческой искрой, которые, однако, страдают отдельными недостатками. В число таких картин она включила и «Двух Федоров», усмотрев в качестве недостатка чрезмерную обособленность главных героев от остальных персонажей<sup>33</sup>.

В чехословацких ежедневных изданиях и просветительских журналах фильм собрал положительные отзывы, однако за предполагаемую сценарную непрописанность критиковали характер Наташи, жены Федора-старшего. Сюжет «Двух Федоров» несколько раз сравнивали с более поздней «Судьбой человека» Сергея Бондарчука, которая тем не менее вышла в чехословацкий прокат раньше, чем фильм Марлена Хуциева<sup>34</sup>. Газета «Обрана лиду» причислила картину к самым удачным военным фильмам: «И не только благодаря сильному художественному воздействию, ставящему ее сразу вслед за лучшими советскими фильмами последних лет—“Летят журавли”, “Судьба человека”, “Дом, в котором я живу”—но и потому, что в отношении времени и мировоззрения она нам ближе всего. А большинству наших зрителей уже после первой, необычайно сильной, вступительной сцены придет в голову, что в картине есть прямые отсылки к финалам “Журавлей” и “Судьбы человека”»<sup>35</sup>. Иржи Грбас, главный редактор журнала «Филм а доба», напротив, в ежедневной газете «Вечерни Прага» оценил «Двух Федоров» всего лишь как середняк<sup>36</sup>. Тем не менее, он отдавал себе отчет в плюсах этого фильма, и под жанровым определением «психологическая драма» включил его в свой широкий обзор «Военная тема в советском кино»<sup>37</sup>.

Дискуссия в советском журнале «Искусство кино» о передаче героизма на экране, которую в связи с появлением «Двух Федоров» поднял писатель Виктор Некрасов<sup>38</sup>, на страницы чехословацких изданий попала не целиком. Статья Некрасова была напечатана в сокращении—без критики «Поэмы о море» Александра Довженко<sup>39</sup>.

О следующей картине Марлена Хуциева в журнале «Кино» написали уже в 1961 году. Иржи Питтерман в статье «По советским студиям—совсем не вдоль и поперек» упоминал о Киностудии им. М. Горького и в связи с этим назвал Хуциева, работающего над фильмом о современном молодом поколении трудящихся<sup>40</sup>. В этом же издании, через пару выпусков, в рубрике «Кино шагает по миру» появилось сообщение, что Хуциев снимает «Заставу Ильича»—фильм о московских юношах и девушках, рожденных в годы войны<sup>41</sup>. Около года спустя в той же рубрике под заглавием «Со Студии Максима Горького» была дана информация: «“Застава Ильича”—это история трех молодых людей—рабочих—в современной Москве (в ролях: В. Попов, С. Любшин и Н. Губенко)»<sup>42</sup>.

«Филм а доба» в 1962 году никаких откликов на творчество Хуциева не опубликовал, в «Кино» же, напротив, читатели могли встретить имя Хуциева в тексте Милоша Фиалы о близящемся съезде Союза кинематографистов СССР, который должен был состояться в начале 1963 года<sup>43</sup>.

Хуциев был назван здесь в числе молодых художников, от которых в будущем можно многого ожидать<sup>44</sup>. В том же духе, только добавив замечание, что среди других режиссеров он не добился пока надлежащего признания, о Хуциеве в интервью журналистке Агате Пилатовой говорил Лев Кулиджанов, который в составе советской делегации по случаю Месяца дружбы оказался в Праге. В примечании к интервью журналистка дает информацию о творчестве Хуциева и, говоря о фильме «Ты помнишь, товарищ!» (новое название «Заставы Ильича»), упоминает о славе, сопутствовавшей картине. Славе «выдающегося вклада в советское кино»<sup>45</sup>. Это повысило уровень ожиданий чехословацкой культурной общественности, что нашло свое отражение и в кратком интервью, взятом Иржи Питтерманом у Сергея Юткевича, который по пути из Москвы в Цюрих нашел время для шестичасового посещения Праги<sup>46</sup>. В том же номере журнала «Кино» (1963) в рубрике «Кино и мир» была опубликована фотография Хуциева и выдержка из его речи по поводу снятого фильма «Ты помнишь, товарищ!», где Хуциев предупреждал об опасности душевной лени в жизни людей. Против такой лени он и направил свой фильм, которым прежде всего хотел обратиться к молодежи, а не предложить ей готовый рецепт того, как жить. Он считал важным и социальное начало в сознании человека и пытался взывать к нему своим фильмом<sup>47</sup>. Через два номера здесь же появилась фотография с Поповым и Вертинской во время съемок первомайской демонстрации. Подпись обещала в фильме незаурядный взгляд на жизнь современных людей с их мыслями и чувствами<sup>48</sup>.

Шестой номер журнала «Кино» вышел 14.03.1963, ровно через неделю после встречи Первого секретаря ЦК КПСС Никиты Хрущева с творческой интеллигенцией, состоявшейся 7.03.1963 в Кремле. Принимая во внимание двухнедельную периодичность выхода журнала, можно предположить, что во время подготовки нового выпуска чешские редакторы еще не знали о хрущевской критике фильма. В последующих номерах «Кино» за 1963 год больше не возникает упоминаний о «Заставе Ильича» (или о фильме «Ты помнишь, товарищ!»), как и упоминаний имени Хуциева или информации о встрече в Кремле.

В более специализированном журнале «Филм а доба» вырисовывается несколько иная картина. В июньском номере читатели могли обнаружить статью Якова Варшавского «Наступление начинается», написанную им непосредственно для этого издания<sup>49</sup>. В статье автор сообщает об острой критике «Заставы Ильича»<sup>50</sup>. Он не рассказывает в подробностях о том, что произошло в Кремле, скорее, этой статьей автор пытается сгладить ситуацию. Прежде всего Варшавский заключает, что не случилось ничего из ряда вон выходящего, а затем развивает идею о задаче советского художника, которая, по его мнению, заключается в подъеме народа на революционные преобразования жизни. Чтобы этого достичь, нужно быть доступным, чего фильму Хуциева, обратившемуся к такой серьезной теме, как становление сознания современной молодежи, не удалось. Фильм позволял разные трактовки, что понималось как показатель идейной и художественной незрелости. Однако, по мнению Варшавского, для художников были созданы наилучшие условия, необходимые для за-

вершения работы над фильмом, без навязывания какого-либо конкретного решения<sup>51</sup>.

За длившееся больше года молчание, которое окружило имя Хуциева и вызвало столько же опасений, сколько и ожиданий, «Заставу Ильича» упомянула лишь Галина Копанева в портрете Анастасии Вергинской, опубликованном в 1964 году в журнале «Кино»<sup>52</sup>. В том же году в журнале «Фильм а доба» Любомир Олива, просмотрев в январе в Москве 37 фильмов, сделал обширный обзор советской кинопродукции<sup>53</sup>. По его мнению, большинство фильмов объединял мотив переосмысления и желание достичь более правдивого отображения реальности, что воплотилось в их форме и содержании. Олива видел в этом прогрессивную связь с ключевыми фильмами периода («Баллада о солдате», «Чистое небо», «Иваново детство», «Девять дней одного года»), к которым, вероятно, он бы отнес и «Заставу Ильича», если бы о ней только можно было говорить.

1965 год был богат на события. 18.01.1965 состоялась премьера перделанной версии фильма Хуциева—уже под названием «Мне двадцать лет»<sup>54</sup>. В середине апреля (9–19.04.1965) в Москве проходил советско-чехословацкий симпозиум, на котором Союз кинематографистов СССР и Союз чехословацких работников театра и кино встретились с целью продемонстрировать друг другу свои последние творения, обсудить их и наметить пути дальнейшего развития. С чехословацкой стороны в дискуссии приняла участие делегация, состоявшая из десяти человек, в числе которых был и Иржи Питтерман, позже написавший об этом мероприятии в «Кино»<sup>55</sup>. Свое обозрение он начал с описания впечатлений от просмотра картины Хуциева, которую он назвал выдающейся, самой значительной среди всех увиденных<sup>56</sup>.

Непосредственно о поэтике фильма «Мне двадцать лет» размышлял также присутствовавший в числе делегатов Милош Фиала, который оценил фильм как одно из самых значительных произведений в современном кино<sup>57</sup>. Оба автора сходились на том, что от советского кино можно многого ожидать, в том числе благодаря исканиям Хуциева, в которых его на без малого два года безжалостно задержал вердикт Хрущева.

Дискуссия в Москве, бесспорные достоинства фильма и симпатии чешских журналистов к самому художнику, вероятно, сыграли роль в том, что Хуциев получил от Союза чехословацких работников театра и кино приглашение посетить Прагу, которым он воспользовался в конце июня 1965 года<sup>58</sup>. Ежедневные издания писали о хуциевской программе пребывания, основным пунктом которой значилась беседа о фильме с чехословацкими художниками и журналистами. Фильм демонстрировался по случаю приезда режиссера<sup>59</sup>. Запись этой беседы, по-видимому, не сохранилась (если она вообще производилась), однако ее отзвуки можно разглядеть в газетных («Руде право») и журнальных («Кино», «Млады свет») статьях, в которых сообщалось о визите Хуциева в Прагу.

Подробнее всего на режиссерской деятельности Марлена Хуциева в 1965 году останавливался журнал «Кино»<sup>60</sup>. Любомир Олива комментировал в статье рассказ режиссера о новой версии фильма<sup>61</sup> и его ответы



на более общие вопросы. На вопрос, касающийся его отношения к чехословацкому кино, Хуциев сказал, что среди местных кинематографистов у него есть друзья. Он отметил фильмы Эвальда Шорма, Милоша Формана, Яна Кадара и Эльмара Клоса. В выразительном стиле чехословацких художников он проследил две линии: более ясную, в формальном отношении, и модно запутанную (множество ретроспекций, потоки сознания, подсознания, воспоминаний). В оценке второго направления Хуциев был сдержаннее—оно казалось ему проще. При более же прозрачном выразительном стиле, по его мнению, режиссеру негде спрятаться. Когда Хуциева попросили перечислить любимых иностранных режиссеров, первое место он отвел Федерико Феллини, который был ему ближе, чем Микеланджело Антониони, из чьих фильмов он больше всего ценил «Затмение». Затем он назвал французов (прежде всего Трюффо), итальянцев (Джерми и Де Сику с «Похитителями велосипедов») и поляков (Вайда, Кавалерович). Среди республиканского кино он отметил успехи грузин, но любимыми авторами назвал Тарковского, Таланкина, Алова, Наумова, не забыв и о своем учителе Савченко.

Свое место среди других художников Хуциев считал несколько своеобразным. Он высказался так: «У меня ощущение, что я остался позади, что другие меня опередили. И это лишает меня сна»<sup>62</sup>. Можно лишь строить предположения, насколько на это ощущение повлияла история с «Заставой Ильича», в какую сторону устремилась бы его творческая мысль, если бы не хрущевская критика на встрече в Кремле. Возможно, состоялся бы долго вынашиваемый им фильм о Пушкине, о котором он размышлял и во время пребывания в Праге, пояснив, что одна красота напомнила ему о другой красоте.

Журналист Владимир Быстров в журнале «Млады свет» даже писал о «Мне двадцать лет» как о самом примечательном фильме о советской молодежи, который был когда-либо снят<sup>63</sup>. Наряду с тем, что Хуциев находил прекрасное в простом,—это Быстров называл присущей его творчеству чертой,—фильм отвечал на острый и актуальный, в особенности для молодых зрителей, вопрос «как жить» весьма несхематично, и в этом ярко проявилась преемственность поколений<sup>64</sup>. Поэтому Быстров и удивлялся, что фильм упрекали в упрощении наследия поколения, на что режиссер ответил разъяснениями идеи той сцены, которую ему вменяли в вину<sup>65</sup>.

В ежедневной газете «Руде право» Иржи Питтерман отводит большое место рассказу о визите Хуциева<sup>66</sup>. В числе прочего он упоминает и о планах режиссера, в которые кроме фильма о Пушкине входила и постановка на военную тему<sup>67</sup>.

Вскоре после возвращения из Праги Хуциев принял участие в IV Московском международном кинофестивале, во время которого Галина Копанева расспросила его о готовящемся пушкинском проекте. Творчество Марлена Хуциева она сравнила с работами чехословацких кинематографистов, имея в виду, по всей вероятности, веристское направление<sup>68</sup>. Милош Фиала, также присутствовавший на фестивале, в журнале «Кино» (1965) дал волю фантазии и в фестивальном обзоре поразмыслил над тем, кто из советских художников мог бы стать членом Клуба друзей чехословацкого кино. Он

включил в список и Марлена Хуциева, который расположил его своим искренним восхищением Прагой<sup>69</sup>.

Чехословацкие друзья-кинематографисты, однако, два месяца спустя стали конкурентами Хуциева на Венецианском кинофестивале<sup>70</sup>. Там в конкурсе участвовали два советских фильма—«Мне двадцать лет» и «Верность» Петра Тодоровского. Чехословакию представляли «Любовные похождения блондинки» Милоша Формана. Чехословацкая пресса внимательно следила за рейтингом фильма Формана среди остальных и сулила ему какой-нибудь из фестивальных трофеев. Потому наступило разочарование, когда шедшему в фаворитах Форману не досталось ни одного приза, несмотря на то, что перед официальным оглашением результатов ходили упорные слухи, что фильму дадут Специальный приз жюри. В итоге этот приз получил именно Хуциев, что вызвало непонимание у некоторых членов чехословацкой делегации, как пишет в газете «Литерарни новины» (1965) Антонин Я.Лим<sup>71</sup>. О разделении этого приза между фильмом Хуциева и «Симеоном-столпником» Луиса Бунюэля уже без критических комментариев писала Драгомира Новотна в журнале «Кино» (1965)<sup>72</sup>, у нее сомнения вызывало награждение Анни Жирардо за лучшую женскую роль в фильме Марселя Карне «Три комнаты на Манхэттене». Присужденный Хуциеву приз в Чехословакии восприняли как знак качества, на который нужно обратить внимание, поэтому «Мне двадцать лет» в чехословацком прокате сопровождался ремаркой: «Отмечен на Международном кинофестивале в Венеции».

Фильм «Мне двадцать лет» на экраны Чехословакии впервые вышел в качестве участника осеннего XVII кинофестиваля трудящихся (1966)<sup>73</sup>, официальная премьера состоялась 25.11.1966.

Одна из первых местных критических рефлексий появилась уже в начале 1965 года в журнале «Филм а доба», вскоре после январского чехословацко-советского симпозиума<sup>74</sup>. Автор (-Pv-) уже в самом начале своего текста упоминает, что по части развития киноязыка хуциевский фильм особо не отличился. То, что производило впечатление—взгляд на молодежь, которая изображалась здесь без привычных прикрас. Автор довольно внимательно размышляет над задачей молодого поколения, которую видит в преодолении традиций. Определенным регулятором в этом процессе Pv считает искусство как таковое и по этой причине оценивает «Мне двадцать лет» как произведение, выражающее позицию настоящего художника. Менее всего фильм Хуциева напоминает ему интеллектуальную дискуссию, потому как не воспитывает, по крайней мере в привычном смысле слова. Вместо часто используемого принципа постановки вопросов он провоцирует на поиск ответов, чтобы в приметах реальной жизни людей поставить под сомнение вероятную простоту этих ответов<sup>75</sup>. По мнению (-Pv-), эта тенденция наиболее полно проявилась в сцене беседы Сергея и Анны с ее отцом, и чуть менее ярко—в финальном разговоре Сергея со своим отцом, убитым на фронте. Автор оценил буквально каждый кадр в фильме, так как они содержали в себе реальную, «изнутри» увиденную жизнь, и в изображении героев не было никакой дидактичности<sup>76</sup>. Секрет глубокой правдивости и искренности хуциевской картины автор статьи видел в том, что «внутренний дра-

матизм фильма проистекает из столкновения живых характеров с реальной жизнью, и есть лишь содержание размышлений и поисков поколения, жаждущих найти истинные ценности, избрать себе путь, самый значительный. <...> А еще, возможно, и в том, что фильм всем своим поэтическим строем подтачивает корни того напыщенного, фальшиво романтического героизма и очищает почву для героизма подлинного, всегда основанного на стремлении видеть мир каким он есть, и таким его любить»<sup>77</sup>.

К этому, в определенной степени философскому тексту, который побуждал чешскую публику рассчитывать на многое, добавим менее привычный журналистский жанр—анкету. В февральском номере «Филма а добы» (1966) был напечатан список лучших фильмов 1965 года, составленный на основе опроса чехословацких критиков. Рядом с национальными и иностранными лентами в столбик давались иностранные картины, которые за прошедший год демонстрировались на экранах по разным поводам, но еще не вышли в чехословацкий прокат. Этим рейтингом публикаторы стремились помочь их продвижению, привлечь больше зрителей в кинотеатры. Хуциевская картина «Мне двадцать лет» заняла в нем 9 место<sup>78</sup>.

Любопытство читателей и зрителей, очевидно, вызвал также отзыв, вышедший в журнале «Филм а дивадло» (1965)<sup>79</sup>. Некая Панова<sup>80</sup> сообщала о двух заслуживающих внимание фильмах, которые в 1965 году вышли на советские экраны: «Председателе» А.Салтыкова и картине Хуциева. В начале статьи автор рассказала о проблемах, с которыми столкнулся фильм «Мне двадцать лет», прежде чем вышел на экраны, затем обрисовала впечатлительное, которое произвело на нее это актуальное произведение. Она пишет: «Несмотря на вынужденную отсрочку, этот фильм заслуживает места в советском авангарде. Не только благодаря живой актуальности сюжета, но и благодаря поистине неожиданно современному языку»<sup>81</sup>. По мнению автора, Хуциеву удался портрет молодежи, граждански активно вступающей в реальность, который конкретен и собирателен одновременно, и все благодаря тому, что со своими соавторами (сценаристом Шпаликовым и оператором Пилихиной) режиссер не шел проторенными путями традиционной советской драматургии и традиционного киновосприятия действительности. Вероятно, по этой причине Панова (Копанева) упомянула об авангарде. Устранению границ между конкретной историей и общественным фоном, с точки зрения Пановой (Копаневой), значительно способствовало то, что в фильме снимались малоизвестные актеры или актеры-непрофессионалы, чьи роли напомнили ей протагонистов фильмов Формана, Иреша, Немеца и Хитиловой, с той разницей, что чешский или словацкий зритель должен был учитывать некоторую патетичность и романтичность русского национального характера.

О Марлене Хуциеве сообщал журнал «Кино» (1966) в рубрике «Кино и мир» по случаю февральской Недели итальянского кино в Москве, на которой встретились представители обеих стран, чтобы обменяться мнениями о современном кинематографе<sup>82</sup>. На фотографии были запечатлены Марлен Хуциев и Георгий Данелия, режиссеры одного сценариста—Геннадия Шпаликова, встречавшие на Киевском вокзале актрис Лауру Эфрикиан и Джирджию Молл. Во время Недели был показан и победитель Венециан-

ского кинофестиваля 1965 года, фильм Лукино Висконти «Туманные звезды Большой Медведицы».

В журнале «Диваделни а филмове новины» (1966) в статье «Поиски...» Милош Фиала посвятил читателей в подробности декабрьского I съезда Союза кинематографистов СССР 1965 года и рассказал о бурно развивающейся советской кинематографии, которая избавляется от субъективных вмешательств, навредивших фильму Хуциева<sup>83</sup>.

Сожаление насчет такого вмешательства выражает в журнале «Кино» (1966) Яна Звоничкова, когда пишет о советских фильмах на экранах в мае, среди которых и «Мне двадцать лет» Хуциева<sup>84</sup>. Звоничкова описывает перипетии, выпавшие на долю создателей фильма, и жалеет о позднем выходе картины в прокат, ослабившем ее актуальность<sup>85</sup>. Вновь в том же журнале автор упоминает о фильме по случаю Фестиваля трудящихся и отмечает, насколько тесно фильм связан со временем своего рождения и как наряду с тем он выходит за эти рамки<sup>86</sup>.

Галина Копанева в журнале «Филм а доба» (1966) размышляет о советском кинематографе, который, по ее мнению, не переживает лучшие времена своего развития. Она не находит в нем того, что было еще десять лет назад. Фильмов-открытий, по возможности, результатов групповых усилий, из которых бы вышли волны, как в других кинематографиях. Проблему Копанева видит в драматургии, которая вцепилась в проверенные темы, чью рутинность затем подчеркивала невыразительная режиссура. По этим причинам в своем тексте автор сосредоточилась на фильмах, которые говорили об определенной творческой индивидуальности<sup>87</sup>. Когда она говорит о «Верности» Петра Тодоровского, то коротко упоминает обо всем его поколении и самых ярких успехах его представителей, сравнимых с успехами чехословацких художников, однако у первых отмечает связь с традицией и более выраженную лиричность и литературность<sup>88</sup>. Хуциевский фильм «Мне двадцать лет» она считает ярчайшим выразителем этих тенденций<sup>89</sup>.

Позднее в газете «Земнеделске новины» (1966) Копанева посвятит фильму отдельную рецензию, где после точной характеристики трех главных героев обратится к стилю картины, который, по ее мнению, «освобождается от традиционных приемов советской кинорежиссуры и пытается взглянуть на материал посредством своего рода “скрытой камеры”». Таким образом, мы видим в фильме прекрасные кадры московских улиц, которые никогда до этих самых пор не были сняты с такой непосредственностью и самобытной поэзией...»<sup>90</sup> После критического упрека в медленном течении действия автор оценивает множество деталей, которые превращают фильм в документальное свидетельство об образе мыслей, настроениях и атмосфере, господствовавших в год его возникновения.

Галина Копанева возвращается к фильму Хуциева на страницах журнала «Филм а доба» в 1967 году в объемной статье «Пятикратное иначе», в которой она останавливается на творчестве пяти художников: Андрея Михалкова-Кончаловского, Андрея Тарковского, Ларисы Шепитько, Марлена Хуциева и тандема Алов-Наумов<sup>91</sup>. Копанева находит интересную параллель в творчестве Хуциева с фильмом Шепитько «Крылья». С ее точки зрения, фильмы объединяет потребность в размышлении о современности,

благодаря чему, в сущности, возникли они оба. Копанева вновь вспоминает первенство Хуциева в попытке захватить реальность без формальных, поэтических метафор, которую он совершил еще раньше, чем в Чехословакии, где, в период съемок «Заставы Ильича», еще не заявили о себе Хитилова, Форман или Шорм. И если бы фильм Хуциева попал в прокат в то время, когда он был закончен, то его сопоставление с рождающейся чехословацкой «новой волной» было бы еще ценнее, поскольку, несмотря на всю выстроенную фабулу, он вынес на экран восприятие жизни одним поколением<sup>92</sup>. Другую, возможно, удивительную параллель Копанева проводит с «Андреем Рублевым». Как и эта средневековая история, так и фильм «Мне двадцать лет» (в особенности сцена вечеринки «золотой молодежи») предлагают новое определение понятия «родина», не отмеченное пустой риторикой сталинской эпохи.

Об этических качествах хуциевского фильма Копанева вспоминает год спустя в своем обзоре Всесоюзного фестиваля в Ленинграде, также написанном для журнала «Филм а доба» (1968)<sup>93</sup>. Она говорит о них в связи с фильмом Осепьяна «Три дня Виктора Чернышева», где через центрального героя—интеллигентного рабочего, взятого в качестве социологического образчика общества, дается негативное свидетельство о состоянии тогдашней молодежи, безразличной к тому, что ее окружает.

Другие упоминания о фильме «Мне двадцать лет» в чехословацкой кинопрессе в период 1955–1970 гг. были уже маргинального характера, тем не менее и они свидетельствуют о том, каким образом советское кино воспринималось и осмыслялось в Чехословакии. В опросе кинокритиков, составленном по инициативе газеты «Литерарни новины» в 1966 году, в который вошли ноябрьские премьеры, фильм Хуциева наряду с фильмами «Поезда особого назначения» Иржи Менцеля и «Папоротник и огонь» Александра Петровича стал одной из самых высоко оцененных картин месяца<sup>94</sup>. Журнал «Кино» (1966) сообщал об иностранных фильмах, которые оказались в чехословацком прокате. Многие из них вышли в широкий прокат после показа на проходившем осенью Кинофестивале трудящихся. Помимо советских фильмов «Война и мир» и «Женщины» Павла Любимова, там был и «Мне двадцать лет», охарактеризованный здесь одним словом—«знаменитый»<sup>95</sup>.

В том же издании четыре года спустя вышел занятный тест, посвященный советскому кино. Третий вопрос касался автора фильма «Мне двадцать лет», и в качестве ответа участникам предлагались три варианта: Я. Сегель, И. Таланкин и М. Хуциев<sup>96</sup>. Полагаю, что включение хуциевского фильма в развлекательную рубрику в среде научно-популярных изданий говорило о широкой осведомленности чешской публики о творчестве этого режиссера.

«Советский фильм режиссера Марлена Хуциева»—под этим слоганом «Июльский дождь» в рамках осенней части Кинофестиваля трудящихся 6 октября 1967 вышел в чехословацкий прокат<sup>97</sup>. Читатели могли узнать о фильме еще в период работы над ним. В журнале «Кино» в 1965 году в рубрике «Кино и мир» сообщалось о подготовке картины, для которой Хуциев в тот момент искал актрису на главную женскую роль. По замыслу режиссера, в стилистическом плане фильм должен был принципиально

отличаться от предыдущего. Он должен был приглашать зрителей к со-размышлению и благодаря этому в некотором роде превратить их в соавторов<sup>98</sup>.

Всего через несколько номеров здесь же рассказывалось об «Июльском дожде», с акцентом на то, что фильм должен стать не любовной историей, а психологическим исследованием женщины, чей духовный мир обогащает встреча с человеком интеллектуального склада. В заметке также упоминалось о необычном драматургическом строении фильма<sup>99</sup>. Не назвав имени сценариста Анатолия Гребнева, не забыли, однако, сказать даже о том, что место главной героини до сих пор вакантно.

В следующем, 1966-м, году «Кино» в этом отношении стало более конкретным. В рубрике «Кино и мир» в колонке «Что/ Где/ Кто снимает?» напечатано имя Евгении Ураловой, и сюжет фильма охарактеризован следующим образом: «тридцатилетняя оценивает свою жизнь, оказавшись на распутье...»<sup>100</sup>

Журнал «Филм а доба» в 1966 году писал о Хуциеве как о самом интересном советском художнике современности (наряду с представителем старшего поколения Михаилом Роммом), который «ставит в своих фильмах вопросы», находящиеся «вне сферы традиционной проблематики советской драматургии»<sup>101</sup>. Хуциев здесь назван тем, кто «стремится использовать как можно больше творческих приемов из мирового опыта, а не заикливается на том, что составляет советскую традицию»<sup>102</sup>. В качестве выражения этого стремления в тексте обозначен «антисюжет» «Июльского дождя». Здесь берется во внимание то, что фильм посвящен ранее игнорируемой области интимных отношений, что находит отражение в совместной жизни двух тридцатилетних людей, во время которой «женщина открывает в своем партнере склонность к жизненному минимализму, идущему вразрез с ее способом существования»<sup>103</sup>. В статье ошибочно сообщалось, что героиня «пересматривает свое решение, оглядываясь назад, на самые разнообразнейшие обстоятельства и аспекты прежней совместной жизни»<sup>104</sup>. Наоборот, верным было замечание, что, несмотря на все свою камерность, фильм наблюдает за социальным климатом, задающим рамки центральной паре героев<sup>105</sup>.

Более детально читатели могли познакомиться с «Июльским дождем» на страницах журнала «Филм а доба» (1966) через четыре номера, когда был напечатан сценарий фильма<sup>106</sup>. В предисловии к иностранному изданию Хуциев написал: «Мы рады, что наш сценарий перепечатывает “Филм а доба”, и что таким образом с ним познакомится чехословацкая публика, публика страны, чью кинематографическую культуру мы уважаем»<sup>107</sup>. Далее следовали размышления Хуциева об актерской профессии и его работе с актерами, которые также опубликовал и журнал «Кино»<sup>108</sup>.

На суть конфликта между главными героями все еще не готового фильма вновь попыталась взглянуть Галина Копанева в «Кино» (1966), закончив свою статью общей характеристикой художника. Она называет Хуциева «посланцем молодого поколения, оригинальным не только в выборе тематики своих фильмов, но и в современном стиле, которым режиссер выражает себя»<sup>109</sup>.

Рецензия на законченный фильм еще до его официального показа на чехословацких экранах появляется в том же издании, в первой половине 1967 года<sup>110</sup>. Уже в самом ее начале Олива говорит о содержательном и формальном родстве фильма с картиной «Мне двадцать лет», которую он, однако, критикует за тягучесть. «Июльский дождь» кажется ему более сбалансированным. Ценность Олива находит уже в сценарии, несмотря на то, что оба они—и фильм, и сценарий—скорее описывают настроения и состояния души, нежели рассказывают историю в прямом смысле этого слова. С формальной точки зрения, Олива высоко оценивает работу Хуциева на контрапункте звука и изображения в начальных кадрах картины, с точки зрения внутреннего напряжения—сцену встречи на поминках после смерти отца героини. Несмотря на определенную критичность, Олива заканчивает свою рецензию очень ободряюще: «Марлен Хуциев создал свое самое зрелое произведение, которое вносит яркий вклад в многоголосую беседу мирового кинематографа о людях нашего времени, об их внутренней жизни»<sup>111</sup>.

Исключительность фигуры Хуциева поддержало интервью, которое для журнала «Кино» в 1967 году взял автор, скрывающийся под псевдонимом (-ко-)<sup>112</sup>. Тогдашние супруги Анастасия Вертинская и Никита Михалков отвечали в нем на вопрос, кто их любимый режиссер. Среди отечественных режиссеров оба единодушно назвали Марлену Хуциева<sup>113</sup>.

Как уже упоминалось выше, «Июльский дождь» был представлен в рамках осенней части Кинофестиваля трудящихся. На страницах словацкоязычного журнала «Филм а дивадло» в 1967 году «Июльскому дождю» как одной из фестивальных картин посвятил статью Даниэл Тисовецкий<sup>114</sup>. Он назвал Хуциева оригинальным режиссером и рассматривал его творчество как уникальное в контексте советской кинематографии тех лет. Он отметил способность Хуциева тонко ощущать разрабатываемый материал, благодаря чему зрители без принуждения склонялись к эмоциональному соучастию в истории героини<sup>115</sup>. По мнению Тисовецкого, «Июльский дождь», бесспорно, раскрывает новые интонации в советском кино, здесь неповторимо удается работа с подтекстом. Итогом стал разносторонний образ молодого человека, доселе редкий в советских фильмах, и в этом сказалась большая заслуга Хуциева.

Милош Фиала кратко упоминает об «Июльском дожде» в журнале «Кино» 1967 года, однако большее внимание уделяет другой фестивальной картине—«Первому учителю» Андрея Михалкова-Кончаловского<sup>116</sup>. В своей статье он не забыл подчеркнуть разницу поколений обоих художников. Хуциева он относит к среднему поколению, Михалкова-Кончаловского—к младшему. Несмотря на различие, он находит между этими поколениями и точки соприкосновения, которые заключаются в преемственности по отношению к форме и содержанию кинематографа 20-х годов. Имя Хуциева звучит и в статье Яны Звоничковой об Андрее Михалкове-Кончаловском, который, будучи членом многочисленной делегации, принял участие в кинематографическом симпозиуме социалистических стран, проходившем с 24 по 30-е сентября 1967 года в Праге<sup>117</sup>. Хуциевский «Июльский дождь» в том же номере «Кино» (1967) упоминался в заметке Станислава Звони-

чека по поводу международной дискуссии в Репино о взаимосвязях Великой Октябрьской социалистической революции и мировой кинокультуры. Фильм был показан там в числе других советских картин как пример современной кинопродукции<sup>118</sup>.

В следующей картине «Был месяц май», снятой по сценарию Григория Бакланова, можно увидеть осуществление желания Хуциева, о котором он говорил во время своего визита в Прагу<sup>119</sup>. Фильм возник как двухсерийный телепроект в т/о «Экран»<sup>120</sup>. На чехословацкие киноэкраны он не выходил, но был показан по телевидению (премьерный эфир 11.12.1970).

Еще до демонстрации на VII Международном телефестивале в Праге в 1970 году о фильме на страницах журнала «Филм а доба» писала Божена Вацуликова (Галина Копанева). Ее заметка, опиравшаяся на цитаты из текста Д.Островского в «Литературной газете», носила чисто информационный характер. В общем вступлении она характеризует творчество Хуциева как немасштабное, однако включающее произведения, вокруг которых шли долгие дискуссии и которые в своей категории играют определенную роль.

Об итогах Пражского фестиваля телевизионных фильмов в журнале «Филм а дивадло» (1970) сообщал Йозеф Бобок<sup>121</sup>. Фильм Хуциева был награжден на нем дважды: призом за режиссуру и призом Интервидения за лучшее социалистическое произведение. Прежде всего Бобок оценивает фестиваль в целом. Программа в том году не принесла ни сенсаций, ни чего-то из ряда вон выходящего. Однако фестиваль проходил с сознанием того, что телевидение представляет собой крупное орудие власти, поскольку большинство телекомпаний находится под прямым или косвенным влиянием правительства той или иной страны. Вероятно, по этим причинам возникла необходимость звучать упомянутый «социалистический» приз. Фильм «Был месяц май» Бобок назвал «поэмой о первых днях по окончании Второй мировой войны» и видел в нем пример того, что на телевидении можно рассказать о чем угодно. Отличие фильма Хуциева особенно было заметно в сравнении с другими показанными фильмами, чьи постановщики руководствовались тезисом, что телевидение—вотчина камерных историй, пьес-диалогов с малым числом действующих лиц, лучший способ изображения которых—крупный план.

В журнале «Филм а доба» (1970) о фестивале подробнее рассказывает Эва Фридрихова<sup>122</sup>. В жанре телевизионных драм, по ее мнению, преобладал середняк, фильм Хуциева и Бакланова же воссоздавал прошлое, чтобы запустить в него психологический зонд. Для более детальной характеристики Фридрихова приводит слова профессора Антонина Дворжака, члена специального жюри Интервидения, который отметил, что броские формальные эффекты никогда не были критерием для социалистического искусства. Поэтому жюри не брало в расчет спорный ритм некоторых эпизодов хуциевского фильма и решило наградить его главным образом за отношение к прошлому. Это отношение не было сугубо историческим, оно содержало в себе универсальный призыв к целостному взгляду на мир, в котором многое может лишь казаться, не имея места в действительности. О фильме «Был месяц май» профессор Дворжак сказал, что в нем есть «страстное желание изменить мир»<sup>123</sup>.



Фрагмент, посвященный фильму Хуциева, Фридрихова завершает сообщением, что картина была также отмечена жюри ФИПРЕССИ. В общей оценке раздела теледрамы автор, без влияния своего словацкого коллеги Й.Бобока, соглашалась с его мнением об опасности перегрузки диалогами и театральности игры актеров и, кроме того, она затронула вопрос длительности телепостановок. Очевидно, на их фоне «Был месяц май» привлек жюри Пражского фестиваля телевизионных фильмов своей кинематографичностью, способом фиксации, решительно отличавшимся от телеэстетики.

Сообщение о том, что Марлен Хуциев размышляет над созданием фильма об А.С.Пушкине, в чехословацкой кинопечати впервые появилось в связи с его приездом в Прагу в 1965 году. В том же году Галина Копанева берет у режиссера интервью, которое публикует в ежедневной газете «Млада фронта»<sup>124</sup>. В желании Хуциева идти вразрез с традицией биографического фильма она находит некую параллель со снимаемой Тарковским картиной о гениальном иконописце Андрее Рублеве. На вопрос, касающийся актерского ансамбля, Марлен Хуциев тогда не дал конкретного ответа. Однако он отметил, что верный выбор актера означает для фильма половину успеха. Опустив краткое замечание Милоша Фиалы<sup>125</sup>, более точную информацию о режиссерском видении мы обнаружим в статье из журнала «Филм а доба» (1966), упомянутой нами в связи с фильмом «Июльский дождь»<sup>126</sup>. Хуциев был убежден, что главную роль может сыграть лишь такой актер, который сам был бы творцом—поэтом, писателем или композитором.

В том же, 1966, году в журнале «Магазин Кина» вышла «Малая галерея иностранных режиссеров». Советский кинематограф был там представлен Львом Кулиджановым, Андреем Тарковским и Марленом Хуциевым. В краткой справке, посвященной Хуциеву, сообщалось, что он готовит фильм о Пушкине<sup>127</sup>.

Три года спустя на страницах журнала «Филм а доба» (1969) появляется заметка о готовящихся фильмах, которые рассказывают не только о жизни партийных деятелей, но и о личностях творцов. Кроме замысла о Чайковском Игоря Таланкина там был представлен и хуциевский Пушкин с утрированным комментарием, что ради него режиссер «предал жгучую современность»<sup>128</sup>. Из представителей старшего поколения были упомянуты Сергей Юткевич с его фильмом о А.П.Чехове и Марк Донской с замыслом о Федоре Шляпине. В тексте выражалась уверенность в том, что эти картины не повторят ошибок биографических фильмов прошлых лет, когда по причине схематичности действия можно было из фильма в фильм заменять лишь имена творцов. Больше всего внимания здесь уделялось Шляпину Донского с замечанием, что режиссер до сих пор ищет исполнителя главной роли. В конце концов замысел ждала похожая судьба, как и проект Хуциева о Пушкине—он не был воплощен<sup>129</sup>.

После периода творческого взлета Марлена Хуциева (1956–1970) о режиссере вновь заметно стали писать уже в 80-е годы, главным образом в связи с фильмом «Послесловие» (1983), который вышел в чехословацкий прокат в сентябре 1985-го с рекомендацией для кинолюбков. Последний на

сегодняшний день фильм режиссера «Бесконечность» (1991) уже не был приобретен чехословацкими кинопрокатчиками, и мне неизвестно, показывали ли его на каких-либо наших фестивалях или киносмотрях.

Целью нашего исследования было напомнить, что творчество Хуциева для чехословацкой кинообщественности (создателей фильмов и критики) в течение выделенных пятнадцати лет имело неоценимое значение. Возможно, на фильмы некоторых других советских режиссеров ходило больше зрителей и о них больше писали, но никто из них так последовательно не рассматривал *современность* и ее *героев*, неважно, из рабочей или интеллектуальной среды. Хуциев сумел рассказать о них новаторски, более человечно, с меньшей долей пафоса, который обычно отталкивал чехословацких зрителей от советских фильмов. Поэтому за стиль, лишенный слишком ярких поэтических метафор, и работу с малоизвестными актерами и актерами-непрофессионалами некоторые критики, в частности Галина Копанева, сравнивали Хуциева с веристскими авторами чехословацкой «новой волны», с которыми, однако—принимая во внимание кремлевские события 1963 года—не могло быть больших перекличек.

Можно предположить, что чехословацким кинематографистам, в особенности тем, кто был связан с «новой волной», «оттепельные» фильмы давали своего рода благословение на то, чтобы они сами храбрее брались за различные темы, в том числе и за актуальные. В формальном отношении, однако, они скорее вдохновлялись фильмами западных режиссеров (главным образом из Франции, Италии, Великобритании), а в плане идей заходили в такие области, которые для советских коллег зачастую бывали неприемлемы<sup>130</sup>. Повторное проведение границ произошло во время августовской оккупации 1968 года, которая для художников, слишком отклонившихся от господствующей идеологии, подготовила интервал в несколько лет, а по необходимости и решительно наставляла их на «верный путь».

В начале статьи я написал, что творчество Марлена Хуциева стало едва ли не символом «оттепели» в советском кино. Несмотря на то, что режиссер избрал для себя один из самых сложных путей, каковым был показ современности, его фильмы надолго пережили время своего возникновения. Они превратились в вечные ценности, к которым станут возвращаться и будущие поколения, чтобы не только получить сильное эстетическое впечатление, но и лучше понять свое прошлое, своих предков, свою жизнь.

1. Лекцию, прошедшую 14 апреля 2010, подготовил руководитель научной группы «Иллюзиона» Владимир Стефанович Соловьев.

2. Кроме фильмов Хуциева «Весна на Заречной улице», «Два Федора» и «Мне двадцать лет» в рамках семинара были представлены картины «Красные дьяволята», «Неуловимые мстители», «Девушка с коробкой», «Последняя ночь», «Сорок первый», «Молодая гвардия», «Зоя», «Семеро смелых», «Журналист» и «Доживем до понедельника». Весели-над-Моравой, 11–13.11.2005.

3. В цикл вошли восемь фильмов: «Весна на Заречной улице», «Чистое небо», «Девять дней одного года», «Мне двадцать лет», «Председатель», «Никто не хотел умирать», «Крылья» и «Три дня Виктора Чернышева». Показы в «Понрепо» проходили с 15 по 30.06.2009.

4. «Филм а доба»—профессиональный ежемесячник, выходящий с 1955 года. В нем публиковались тексты, написанные на чешском и словацком языках. Выходит до сих пор.
5. «Филм а дивадло» выходил с 1957 по 1992, изначально с периодичностью раз в две недели, с 1990—раз в месяц. Журнал был на словацком, но и чешские авторы писали для него.
6. «Кино»—популярный журнал. Выходил в 1945–1993 раз в две недели.
7. «Диваделни а филмове новины»—периодическое издание Союза чехословацких работников театра и кино, выходило в 1964–1966 гг. раз в две недели.
8. Исключением станут тексты русских авторов, написанные непосредственно для журнала «Филм а доба» (Котенко, Варшавский). Добавлю, что мы не будем останавливаться на текстах, полученных из АПН (Агентство печати «Новости»), из-за их безличного пропагандистского характера.
9. Film a doba II. 1956. Č. 6. S. 430—рубрика «Filmový život v zahraničí» («Кинопроцесс за рубежом»).  
Kino XI. 1956. Č. 11. S. 162—рубрика «Kino se dívá po světě» («Кино шагает по миру»).  
В следующем номере журнала «Филм а доба» информация повторялась, см.: Film a doba II. 1956. Č. 7. S. 502.
10. Nové filmy uvedené v našich kinech (červenec–srpen 1959) // Film a doba III. 1957. Č. 8–9. S. 645. Другими советскими фильмами были «Призвание» (Мария Федорова), «Карнавальная ночь» (Эльдар Рязанов), «В добрый час» (Виктор Эйсымонт).
11. «Все больше советских фильмов мы видим на наших экранах, которые—несмотря на то, что их сюжеты как будто взяты из привычной среды и обычной жизни—увлекают нас проблематикой человеческих характеров и судеб, конфликтами людей в их любви и дружбе. <...> О хорошей работе режиссеров Ф.Миронера и М.Хуциева свидетельствует, к примеру, дельный, ничуть не избыточный показ рабочей среды молодого металлурга. Весь фильм говорит о том, что авторы точно знали, что они хотят высказать» // (-lp-). «Jaro v Zarečné ulici» // Film a doba III. 1957. Č. 11. S. 783.
12. Rozhovor s A.M.Brousilem o filmovém létě v Moskvě 1957 // Film a doba III. 1957. Č. 11. S. 740. «Весна на Заречной улице» получила этот приз вместе с немецким фильмом «Лисси» (Конрад Вольф) и греческой «Девушкой в черном» (Михалис Какоянис).
13. Автором статьи, вероятнее всего, был Рудольф Урц—публицист, режиссер анимационных фильмов и педагог братиславской ВШМУ.
14. Советская премьера «Весны на Заречной улице» прошла 26.11.1956, «Высоты»—29.04.1957.
15. На сыгранного Рыбниковым Пасечника ссылался в своей рецензии на «Весну на Заречной улице» публицист Зденек Форшт: (-zf-). Film, rozhlas, televise. Filmové premiéry // Zemědělské noviny XIII. 1957. 2.08. Č. 185. S. 2.
16. Fiala Miloš. Za správný vztah k sovětskému filmu // Film a doba III. 1957. Č. 10. S. 652–662.
17. Иржи Питтерман сегодня профессор постановочного факультета ДАМУ. Милош Фиала в настоящее время автор ряда публикаций, не только на кинематографические, но и на общесторические темы.
18. Pittermann Jiří. Poznámky o současném sovětském filmu // Film a doba V. 1959. Č. 8–9. S. 544–548.
19. К числу других удачных фильмов омолодившейся кинематографии Питтерман относил следующие: «Сорок первый», «Дом, в котором я живу», «Судьба человека», «Дело было в Пенькове», «Чужая родня», «Павел Корчагин», «Человек родился», «Город зажигает огни», «Карнавальная ночь». Автор не забыл отметить и вклад молодежи в успех фильмов старших режиссеров: «Летят журавли» (оператор Урусевский) и «Высота» (оператор Монахов).
20. Rostockij Stanislav. Dluh naší generace // Film a doba III. 1957. Č. 4. S. 258–261.  
Ростокский С. Долг поколения // Искусство кино. 1957. № 1. С. 120–124.
21. Pittermann Jiří—Pilát Jan. 2000 kilometrů se sovětskou delegací // Kino XIV. 1959. Č. 16. S. 246–247. В «Весне на Заречной улице» Юрий Белов играл Ищенко, друга главного героя Саши.

22. *Tillová Alena*. Nové filmy v kinech // Film a doba V. 1959. Č. 12. S. 852–855.

23. (-gk-). Seznamte se s mladými sovětskými tvůrci // Kino XIV. 1959. Č. 24. S. 372–373.

Галина Копанева, сегодня профессор ФАМУ, относилась к числу самых эрудированных киножурналистов. Русское происхождение во многом предопределило то, что она стала главным «вестником» советской кинематографии в Чехословакии. Это случилось во второй половине 60-х, когда Копанева пришла редактором в журнал «Филм а доба», а главным образом довершилось уже в 80-е. В период ранней «оттепели» эту роль исполняли вышеупомянутые Милош Фиала и Иржи Питтерман.

24. «В то время как их фильмы оставляют горечь растрченных талантов и разбазаренных сил, фильмы молодых советских авторов <...> выражают другую программу: неуклонно борются с чувством человеческой никчемности, обличать и бичевать все дурное, что закрадывается в жизнь, в которой может и должно однажды победить благородство человеческих отношений» // Ibid. S. 372.

25. «Молодая Одесская студия красиво заявила о себе фильмом Миронера и Хуциева “Весна на Заречной улице”, который наряду с “Чужой родней” (Ленфильм) относится к лучшим советским фильмам последних лет на современную тему» // *Bonko Ivan*. Nástup mladých v sovietskej kinematografii pokračuje // Film a doba VI. 1960. Č. 11. S. 726.

26. -Va -. Filmový styl mladé generace // Film a doba VII. 1961. Č. 5. S. 319–320.

Под сокращением (-Va-), вероятно, скрывался Отакар Ваня. Текст отталкивается от статьи: *Варшавский Я.* Потребность молодой души // Искусство кино. 1960. № 10. С. 29–39.

27. *Blech Richard*. Mení se sovietsky film? // Film a divadlo V. 1961. Č. 17. S. 16–17.

28. Здесь Блех ссылался на дискуссионный русский текст: *Ремез О.* Похожее и разное // Искусство кино. 1961. № 3. С. 110–121.

29. Наряду с Марленом Хуциевым Блех относил сюда Г.Чухрая, Л.Кулиджанова, Я.Сегеля, С.Ростоцкого, А.Алова, В.Наумова, М.Швейцера, М.Калика и других.

30. *Kotěňko Svjatoslav*. Svoboda je právo, svoboda je povinnost // Film a doba VIII. 1962. Č. 9–10. S. 529–530.

31. Bilance Oděského studia // Kino XIV. 1959. Č. 1. S. 14–15.

В том же тексте был упомянут и фильм «Улица молодости» (сценарий Ф.Миронер и М.Хуциев, режиссер Ф.Миронер), в котором рассказывалось о том, как молодежь включается в трудовой процесс.

32. Об оригинальном названии фильма напоминал лишь прокатный слоган: «История двух Федоров—солдата и мальчика». Чешский вариант названия представлял для некоторых публицистов сложности. Владимир Быстров и Иржи Питтерман позже писали о картине, используя название «Там, где не стоят поезда».

33. *Pittermannová Marcela*. Sovietsky film na prahu budúcnosti // Film a divadlo V. 1961. Č. 23. S. 3. В том же она упрекала и «Чужих детей» Т.Абуладзе, которых назвала в одном ряду с фильмом Хуциева.

34. Премьера «Судьбы человека» в Чехословакии состоялась 4.11.1959.

35. Vlaky se vracejí // Obrana lidu. 1960. 31.03. Автор статьи не указан.

36. «Достоинством фильма “Поезда возвращаются”, который с художественной точки зрения не выходит за рамки крепкого середняка, является его простота, несентиментальность, глубоко человеческая правдивость и оптимизм. Звучат в нем и суровые интонации времени, во многих местах он трогает и радует интересными наблюдениями из жизни советских людей» // *Hrbas Jiří*. Dvakrát o mladých lidech // Večerní Praha VI. 1960. 1.04. Č. 78.

37. «Хотя тема и не нова, история производит впечатление своей правдивостью, суровостью и особенно оптимизмом финала. Оптимизм этот ни в коей мере не навязанный, как иной раз бывает, он вырастает из всей драмы. И в этом произведении остался след трудной судьбы поколения, строящего на обломках новую жизнь» // *Hrbas Jiří*. Téma války v sovětském filmu // Film a doba VI. 1960. Č. 7. S. 444.

38. *Некрасов В.* Слова «великие» и простые // Искусство кино. 1959. № 5. С. 55–61; *Варшавский Я.* Надо разобраться // Искусство кино. 1959. № 5. С. 61–65.

39. Svět sovětů. 1960. 6.04. Č. 14. S. 14.
40. *Pittermann Jiří*. Sovětskými studii—zdaleka ne křížem krážem. I + II. + III // Kino XVI. 1961. Č. 2, 3, 4. В статье Питтермана внимание сосредоточивалось на трех киностудиях: «Мосфильме», Киностудии им. М.Горького и «Ленфильме». По ошибке в ней было указано, что фильм Хуциева «Поезда возвращаются» был снят на Киностудии им. М.Горького. Фильм снимался в Одессе.
41. Kino XVI. 1961. Č. 5. S. 79.
42. Kino XVII. 1962. Č. 10. S. 15.
43. 1-й Учредительный съезд Союза кинематографистов СССР в конце концов состоялся лишь 5.12.1965.
44. *Fiala Miloš*. Než se sejdou v Moskvě // Kino XVII. 1962. Č. 22. S. 2–3.
45. *Pilátová Agáta*. Generace, tvůrci, lidé. Z rozhovoru s režisérem Lvem Kulidžanovem // Kino XVII. 1962. Č. 24. S. 6.
46. В автомобиле, направляющемся из аэропорта в просмотровый зал пражского Киноклуба Питтерман и Юткевич обменивались информацией о современном кинопроцессе. После того как Юткевич рассказал о дискуссиях, вызванных картинами «Иваново детство» и «Человек идет за солнцем», Питтерман поинтересовался насчет нового фильма Хуциева, на что Юткевич дал несколько реплик о выдающихся качествах этой картины не только в отношении диапазона выразительных средств, но и как размышления над советской действительностью. Юткевич охарактеризовал Хуциева как «одного из тех, кто сумеет отказаться от съемок какого угодно фильма лишь затем, чтобы после многих лет подготовки снять картину, к которой по-настоящему лежит сердце...» // (-ann-). Se Sergejem Jutkevičem telegraficky... // Kino XVIII. 1963. Č. 4. S. 4.
47. *Hovofí Marlen Chucijev* // Kino XVIII. 1963. Č. 4. S. 14.
48. Kino XVIII. 1963. Č. 6. S. 14.
49. *Varšavskij Jakov*. Nástup začíná // Film a doba IX. 1963. Č. 6. S. 296–299. Год спустя в Чехословакии выходит книга Я.Варшавского «Встреча с фильмом» («Setkání s filmem»). Выпускает ее издательство «Орбис» в серии «Библиотека кинозрителя». В своей книге Варшавский отводит «Весне на Заречной улице» много места, подкрепляя свои мысли эстетическим анализом. Рецензия на книгу была написана для журнала «Фильм а доба» Яромиром Кучерой: Film a doba X. 1964. Č. 12. S. 670–671.
50. В некоторых чешских текстах название картины Хуциева давалось без перевода, в чешской транскрипции.
51. Затем Варшавский размышляет о картинах последнего времени, которые сумели активно повлиять на жизнь. Он находит их на республиканских киностудиях, с которыми связывает большие надежды, на что намекает и название его статьи. Речь идет о фильмах «Я, бабушка, Илико и Илларион» («Грузия-фильм»), «Ты не сирота» («Узбекфильм»), «Мы, двое мужчин» (Киностудия им. А.Довженко) и «Перекресток» («Казахфильм»).
52. Это было в связи с рассказом о дружеской компании, в которой молодая актриса проводила свободное время. В эту компанию входила и ее старшая сестра Марианна Вертинская, сыгравшая в фильме Хуциева главную женскую роль // *Kopaněvová Galina*. Když Ofélie není Ofélie // Kino XIX. 1964. Č. 17. S. 11.
53. *Oliva Ljubomir*: O pravdu života // Film a doba X. 1964. Č. 4. S. 179–183.
54. В Чехословакии информация об этом давалась, например, в газете «Руде право»: Film v diskuzi // Rudé právo 45. 1965. 11.02. Č. 41. S. 5.
55. *Pittermann Jiří*. V Moskvě—s filmy a za filmy // Kino XX. 1965. Č. 10, 11. S. 10; 2–3. Питтерман упоминает, что это был не первый симпозиум, две встречи похожего типа прошли уже в 1964 году. В РГАЛИ в Фонде Союза кинематографистов находятся материалы о подготовке симпозиума: РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Ед. хр. 2234, и стенограмма дискуссии между советскими и чехословацкими кинематографистами: РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 1. Ед. хр. 2235, 2236, 2237.
56. «Два года, прошедшие со времени первой версии, задержанной с выходом и исправленной на основании очень субъективной и необъяснимо суровой критики, ни в чем

не умерили силы и объективности фильма, с которыми один из самых талантливых советских режиссеров, тридцатидевятилетний Марлен Хуциев, сумел заглянуть в жизнь молодого советского человека этого времени, обозначить проблемы, с которыми тот живет, и раскрыть их с блестящим пафосом поиска правды, с пафосом, органично возрастающим не только из советской жизни как она есть, но и из самого фильма и его композиции. И вместе с тем обидно, очень обидно, что этот фильм не мог выйти еще два года назад, чтобы вдохновлять и рождать последователей с тех самых пор. «Мне двадцать лет» вместе с роммовскими «Девятью днями одного года», вне сомнения, относятся к самым волнующим и вдохновляющим достижениям современной советской кинематографии, способным мощно войти в любую дискуссию о путях развития современного кино. А финальная, непонятая и так сурово раскритикованная сцена ирреальной встречи двадцатитрехлетнего героя с его двадцатилетним отцом, убитым во время войны, это идейный пик, который возвышается, чтобы заразительным и покоряющим в своей простоте и безыскусности пафосом довершить высказывание о сегодняшней советской жизни» // *Pittermann Jiří. V Moskvě—s filmy a za filmy* // Kino XX. 1965. Č. 10. S. 10.

57. «<...> и вновь—теперь, пожалуй, еще сильнее—я восхищался композицией этого фильма, где как будто бы—в свете законов классической драматургии—никакой композиции нет. Он избегает той драматургической конструкции, в которой вначале идет завязка, потом развивается конфликт между героями, занимающими четкие позиции, и в финале происходит развязка; той драматургии, в которой так часто в сюжетостроении чувствуется конструкторский замысел, в которой так часто угадывается, что должно быть дальше и почему, как должны развиваться характеры, чтобы фильм оправдал себя. От всего этого Хуциев со сценаристом Шпаликовым даже с вызовом отказались. Истории трех своих юных героев они моделируют совершенно иначе: словно быстрыми мазками в привычных обстоятельствах, которые в обычной постановке “тормозили” бы» // *Fiala Miloš. Čtyři moskevské záznamy aneb V Moskvě bylo československo-sovětské filmové symposium* // *Divadelní a filmové noviny VIII*. 1965. Č. 21–22. S. 1.

58. По информации из книги Иржи Гавелки «Československé filmové hospodářství 1961–1965» (Praha: Československý filmový ústav, 1975. S. 12) Хуциев приехал в Прагу 25.06.1965. В том году это был уже второй гость из СССР, первым стал профессор из ВГИКа Николай Лебедев (в апреле). Наряду с ними в том же году столицу посетили и режиссеры из других государств: Пьер Паоло Пазолини (в январе), Александр Форд (в июле), Лайонел Рогозин (в сентябре).

59. См., например, *Rudé právo*. 1965. 2.06. S. 2; 1965. 27.06. S. 4 etc.

60. *Oliva Ljubomír. Směr Praha* // Kino XX. 1965. Č. 14. S. 3.

61. Согласно трактовке Оливой слов Хуциева, его фильм был на 600 метров длиннее, а потому в нынешнем виде действие стало более напряженным. В первоначальной версии каждому герою было уделено внимание в равной степени, после переработки сюжет сильнее сконцентрировался на одном из них. Но, несмотря на все переделки, Хуциев признался Оливе, что он полностью поддерживает итоговую версию фильма: «Мы сами изменили разные моменты, которые в сценарии смотрелись хорошо, но на экране уже не были бы такими же, как если ты о них читаешь. Это относится, например, к эпизоду в финале, когда сын встречается с отцом-солдатом, погибшим во время Великой Отечественной войны... Я не люблю открытый текст, как это называют радисты, но когда речь идет о широких массах зрителей, нужно яснее формулировать различные вещи. При этом слова в диалоге должны назреть, должна возникнуть необходимость их произнести. Поэтому я так долго показывал в фильме обычную жизнь: чтобы то, что будет сказано в финале, прозвучало убедительно, чтобы это вытекало из повседневности. Я люблю пафос, но неподдельный...» // *Ibid.*

62. *Ibid.*

63. *Bystrov Vladimír. Marlen filmový režisér* // *Mladý svět VII*. 1965. Č. 36. S. 12.

64. Вероятно, из этих же побуждений Быстров перевел название фильма как «Завет Ильича».

65. «Мне пришлось добавить текста,—говорит Марлен Хуциев,—удлинить фильм и больше объяснять. Но лучше добавить, чем изменить своей позиции. Лучше немного потерять в качестве, чем полностью лишиться ядра идеи» // *Ibid.*

66. -ann-. Marlen Chucijev v Praze // Rudé právo. 1965. 6.07. S. 2. Питтерман писал почти обо всем, что составляло визит Хуциева: заполненные пражские улочки, репетиция оркестра в одном из садов на Пражском граде, постановка «Ромео и Джульетты» в Национальном театре, пантомима Ладислава Фиалки в легендарном театре «На Забрадли», новый чешский фильм, стихийная дискуссия о Чехове и Пушкине и т.д.

В интервью с Марленом Хуциевым, которое я снял в Москве 26.03.2008, режиссер вспоминал о своем чешском коллеге Эвальде Шорме, с которым он встретился в Москве на январском симпозиуме 1965 года и где высоко оценил его фильм «Отвага на каждый день». Во время июньского посещения Праги Хуциев встретился с ним вновь. При их встрече присутствовал и исполнитель главной роли в картине Шорма Ян Качер.

67. «Сам я не сражался в годы войны и до сих пор ощущаю это как некий свой долг, хотя, конечно, в этом не было моей вины и хотя войну тяжело переживали и те, кто не был на самом фронте. Но, возможно, мне удастся снять фильм, который—несмотря на это или как раз поэтому—привнесет что-то новое в наше кино, посвященное этой теме» // Ibid.

68. «Фильм Хуциева—один из немногих современных советских фильмов, который снят в стиле, похожем на то, как работают наши молодые режиссеры» // (-gk-). S Marlenem Chucijevem na MFF v Moskvě // Mladá fronta. 1965. 18.07. S. 6.

69. *Fiala Miloš*. Festivalovou zkratkou // Kino XX. 1965. Č. 15. S. 5.

Другими членами воображаемого Клуба Фиалы стали: Лев Кулиджанов (в 1959 году в копродукции с Чехословакией он снял фильм «Потерянная фотография» и даже говорил по-чешски), Александр Алов и Владимир Наумов, критик Семен Фрейлих и проч.

70. Еще до того в печати прошла информация о выходе книги драматурга Леонида Нехорошева «Временем призванные», посвященной творчеству и личности Чухрая, Хуциева, Ростоцкого, Ордынского, Алова, Наумова и других // Kino XX. 1965. С. 16. S. 15.

71. «Там вообще творилось что-то странное. Вначале объявили, что призы ex aequo вручаться не будут, а затем жюри свой приз разделило. В четыре часа к нам пришли поздравить с наградой [Британская “Гардиан” также сообщала, что Форман получил приз. Очевидно, она руководствовалась первоначальной информацией и не стала ждать официального подтверждения], но вечером все вышло по-другому, и приз получил Марлен Хуциев за фильм “Мне двадцать лет”, который хорош, но хорош далеко не так, как Форман. И вообще я думаю, что два приза, которые из Венеции увезло советское кино, не отвечают ее современному уровню. И приз за лучший дебют, на который претендовал один лишь Тодоровский с картиной “Верность”, по-моему, не должен был вручаться» // *AJL*. Martin Frič v Benátkách // Literární noviny XIV. 1965. Č. 38. S. 9.

72. *Novotná Drahomíra*. Hvězdy nezářily... // Kino XX. 1965. Č. 19. S. 8–9.

73. Осенняя часть фестиваля была открыта 14.10.1966. См.: *Havelka Jiří*. Čs. filmové hospodářství 1966–70. Praha: ČSFÚ. 1976. S. 6.

74. (-Pv-). Pod tíhou poznání a pochybností // Film a doba XI. 1965. Č. 2. S. 113.

За сокращением (-Pv-), вероятно, стоял драматург Франтишек Павличек.

75. «Если они вновь объясняют ценность действующих идей, то поверяет их ценность не авторитетом традиции, а живыми человеческими мерками. Реальным значением этих идей в судьбе поколения, в борьбе за счастье, за утверждение новых норм в человеческих отношениях, отвечающих реальному жизненному опыту, т.е. и опыту борьбы с предрассудками прошлого» // Ibid.

76. «Фильм Хуциева—это честный и искренний диалог художника со зрительным залом» // Ibid.

77. Ibid.

78. В первой десятке оказался еще один советский фильм: третье место заняла «Война и мир» Сергея Бондарчука. В целом список был таким: 1) «Джульетта и духи» (Федерико Феллини), 2) «Симеон-столпник» (Луис Бунюэль), «Токийская олимпиада» (Кон Итикава), 3) «Война и мир» (Сергей Бондарчук), 4) «Счастье» (Аньес Варда), 5) «Туманные звезды Большой Медведицы» (Лукино Висконти), «Безумный Пьеро» (Жан-Люк Годар), 6) «Момент истины» (Франческо Роззи), 7) «Красная борода» (Акира Куросава), «Пепел» (Анджей Вайда), 8) «Альфавиль» (Жан-Люк Годар), «Холм» (Сидни Люмет), 9) «Мне двадцать лет», «Квайдан» (Масаки Кобаяси), 10) «Сноровка» (Ричард Лестер) // Film a doba XII. 1966. С. 2. S. 7.

79. *Panová K.* Pre dvadsaťročných aj tých druhých // *Film a divadlo IX.* 1965. Č. 14. S. 10–11.
80. К.Панова—один из псевдонимов Галины Копаневой. Позднее она писала также под именем Божена Вацуликова (см. комм. 89).
81. *Ibid.* S. 10.
82. *Kino XXI.* 1966. Č. 6. S. 15. Советско-итальянский симпозиум и Неделя итальянского кино в Москве и Ленинграде проходили 23–29.02.1966.
83. *Fiala Miloš.* Hledání... // *Divadelní a filmové noviny IX.* 1966. 23.02. Č. 14–15. S. 5. В заключении своего текста Фиала назвал замыслы, которые многое обещали. Кроме «Андрея Рублева» Тарковского здесь была «Степь» Бондарчука по Чехову, «Преступление и наказание» Кулиджанова и взгляд Хуциева на жизнь и творчество Пушкина.
84. *Zvoníčková Jana.* Květnová žeň sovětských filmů // *Kino XXI.* 1966. Č. 9. S. 2–3.
85. «И потому неудивительно, что в 1965 году, спустя более трех лет после окончания работы, этот необыкновенный фильм не вызвал у советских зрителей никакого особого интереса. Всегда жаль, когда о чем-то долго говорят, возникают легенды, полные догадок и предположений: само произведение затем часто разочаровывает. В этом фильме было важным и наличие в нем множества сцен, непосредственно связанных со временем, в которое он снимался. Тогда, например, много обсуждали проблемы творчества молодых советских поэтов, в особенности Евшенко и Вознесенского, говорили о выставках нереалистического изобразительного искусства, о квартирных вечеринках, на которых молодежь танцует “западные” танцы—и все это, а также многое другое в фильме есть».—*J.Z.* [*Jana Zvoníčková*]. *Je mi dvacet let* // *Kino XXI.* 1966. Č. 20. S. 2.
86. «Итак, это документ эпохи (как говорит сам Хуциев), и его ценность состоит в том, что и спустя годы он удивит нашего зрителя непосредственностью взгляда на жизнь трех двадцатилетних московских юношей и одной прелестной девушки» // *Ibid.* S. 6.
87. *Kopaněvová Galina.* Několik tendencí v sovětském filmu // *Film a doba XII.* 1966. Č. 7. S. 387–388. Статья была посвящена фильмам «Обыкновенный фашизм», «Председатель», «Отец солдата» и «Верность».
88. «Тодоровский, так же, как и Окуджава, тяготеет к некоей группе, чьи смутные и слишком широкие очертания можно ограничить именами Вознесенского, Ахмадулиной, Евшенко в поэзии, Неизвестного в живописи, Аксенова, Конечного и многих других в литературе, Тарковского и Хуциева в кино. В основном речь идет о художниках молодого поколения, которые дебютировали после XX съезда, они не придавлены махиной “культа”, они стремятся увидеть проблемы современности по-своему и реализм понимают шире, чем предшествующее им поколение» // *Ibid.* S. 388.
89. Четыре года спустя Галина Копанева под другим псевдонимом Божена Вацуликова пишет о съемках фильма Ларисы Шепитько «Ты и я». В той же статье она называет фильм Хуциева программным произведением тех художников, которые «в повседневном быте открывают новые нравственные и этические грани отношения к жизни молодого поколения, ищут свои убеждения среди наследия прошлого, идеалов будущего и реальности, корректирующей слишком честолюбивые притязания» // *Film a doba XVI.* 1970. Č. 10. S. 508.
90. (-*gk-*). O dvacetiletých Moskvanech // *Zemědělské noviny.* 1966. 17.11.
91. *Kopaněvová Galina.* Pětkrát jinak // *Film a doba XIII.* 1967. Č. 1. S. 35–47.
92. К примеру, Вера Хитилова сняла свои «Потолок» и «Мешок блох» в 1962 году, фильм «О чем-то ином»—в 1963.
93. *Kopaněvová Galina.* Leningradské konfrontace // *Film a doba XII.* 1968. Č. 9. S. 478–483.
94. *Literární noviny XV.* 1966. Č. 45. S. 2. 1966. 5.11.
95. *Karel uvažuje* // *Kino XXI.* 1966. Č. 23. S. 5.
96. *Test: Sovětský film* // *Kino XXV.* 1970. Č. 22. S. 5.
- Кроме фильма «Мне двадцать лет» в тест были включены картины разных периодов и имена режиссеров немого и звукового кино (Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, братья Васильевы, Эрмлер, Калатозов, Бондарчук, Тарковский и др.).



97. *Havelka Jiří*. Československé filmové hospodářství 1966–70. Praha: ČS filmový ústav, 1976. S. 50.

98. Kino XX. 1965. Č. 22. S. 14.

99. «"Июльский дождь" должен быть снят как эссе, без традиционных сюжетных шаблонов, с эпизодами и сюжетными линиями, которые, с виду отклоняясь от центральной истории героини, идейно будут тесно с ней связаны» // Kino XX. 1965. Č. 26. S. 15.

100. Kino XXI. 1966. Č. 7. S. 15.

101. Film a doba XII. 1966. Č. 4. S. 171.

102. Ibid.

103. Ibid.

104. Ibid.

105. Автором статьи, по-видимому, была Галина Копанева (статья не подписана, однако ее имя появляется под целым блоком заметок), и, по всей вероятности, она писала текст не на основе собственного впечатления, а опираясь на отзывы в иностранной печати. Определение «антисюжет» автор использует в той же статье и по отношению к фильму «Мне двадцать лет», который она считает зеркалом процессов, идущих в советском кино, и определенным художественным рубежом, где нашли свое отражение новые тенденции общественного анализа, произведенного за счет этого «антисюжета».

106. *Chucijev Marlen*. Červencový déšť // Film a doba XII. 1966. Č. 8. S. 398–417.

107. Ibid. S. 398.

108. Kino XXI. 1966. Č. 12. S. 15.

109. *Kopaněvová Galina*. Červencový déšť // Kino XXI. 1966. Č. 18. S. 4–5.

110. *Oliva Ljubomir*. Červencový déšť režiséra Marlena Chucijeva // Kino XXII. 1967. Č. 10. S. 6–7.

111. Ibid. S. 7.

112. (-ko-). Manželé Vertinská a Michalkov odpovídají // Kino XXII. 1967. Č. 18. S. 5.

113. У Хуциева они не снимались, однако их родственники сыграли вместе в фильме «Мне двадцать лет». Кроме Хуциева Вертинская упомянула еще Бондарчука и Тарковского, Михалков же—своего брата, Кончаловского.

114. *Tisovecký Daniel*. Viac jako nekonvenčný film // Film a divadlo XI. 1967. Č. 22. S. 8–9.

115. «...Следовало бы ожидать, что в этот момент возникнет психологизация, жесткое столкновение реальности и иллюзорного образа. Однако создатели фильма тонко и, вместе с тем, подчеркивая общий строй картины, продолжают иметь дело с той субстанцией, которая рассыпчата и мягка, как свежевыпавший снег. Лена, в сущности, ничего не переживает, никакого перелома в ее жизни не происходит. <...> Никакого хэппи-энда, никакого морализаторства, никакой дидактики. В результате—лишь способность зрителя найти точки соприкосновения со своим собственным переживанием, собственным опытом, собственным взглядом на мир молодых, которые тебя окружают» // Ibid. S. 9.

116. *Fiala Miloš*. Proč nás První učitel zaujme... // Kino XXII. 1967. Č. 22. S. 4.

117. *Zvoníčková Jana*. Dva z jedenácti // Kino XXII. 1967. Č. 22. S. 5.

Известно, что Михалков-Кончаловский во время своего визита в Прагу смотрел в кинотеатрах фильмы с Ж.-П.Бельмондо. В связи с этим в тексте говорилось, что единственный советский актер, который, как и французская «звезда», сочетает в себе спортивную подготовку и актерское дарование, это Николай Губенко, сыгравший в хуциевском фильме «Мне двадцать лет». Кончаловский хотел снять Губенко в своем фильме-вестерне, который он задумывал в то время. В итоге актер сыграл в его экранизации «Дворянского гнезда» (1969).

В связи с Губенко хуциевский фильм упоминался в журнале «Фильм а дивадло», см.: *S.R. Riaditel* // Film a divadlo XIV. 1970. Č. 16. S. 13.

118. *Zvoníček Stanislav*. V Řepínu o tradicích. 22–28.VII.1967 // Kino XXII. 1967. Č. 22. S. 7–11. Другие показанные фильмы: «Тени забытых предков», «Последний месяц осени», «Крылья» и «Председатель».

Звоничек об этом написал (S. 11): «Показ продемонстрировал рост уровня фильмов, снятых на среднеазиатских студиях, за Кавказом, в прибалтийских республиках. Выразительные средства полностью современны. Философия соотносится с достижениями мирового киноискусства. Пока что не хватает более широкой жанровой палитры. Некоторые фильмы отмечены профессиональной незрелостью авторов. Но все они подтверждают, что гуманизм—это родовая черта советского киноискусства».

119. См. комментарий 67.

120. Согласно каталогу NFA, название фильма в Чехословакии было переведено как «Это случилось в мае». Под этим названием в 1950 году Мартин Фрич снял производственную картину с популярным комиком Ярославом Марваном в главной роли. Позднее название хуциевского фильма в чехословацкой кинопечати закрепилось за оригинальным «Был месяц май».

121. *Dr. Bobok Jozef. Ceny z Valdštejnského paláce // Film a divadlo XIV. 1970. Č. 15. S. 18–19.*

122. *Friedrichová Eva. VII. MTF Praha // Film a doba XVI. 1970. Č. 11. S. 611–613.*

123. *Ibid. S. 612.*

124. *(-gk-). S Marlenem Chucijevem na MFF v Moskvě // Mladá fronta. 1965. 18.07. S. 6.*

125. См. комментарий 83.

126. См. комментарий 100.

127. *Magazín Kina. Praha: Orbis, 1966. S. 182.*

128. *Film a doba XIV. 1969. Č. 1. S. 6.* Автором высказывания была Божена Вацуликова (Галина Копанева).

129. Напротив, фильм Таланкина «Чайковский» был закончен в том же году, 1969-м, как и «Сюжет для небольшого рассказа» Юткевича.

130. См. воспоминания Иржи Питтермана о полемике с Хуциевым на тему ленинизма во время его июньского визита в Прагу в 1965 году. Когда чехословацкие друзья стали критически высказываться в адрес В.И.Ленина, Хуциев решительно выразил свое несогласие. Хранится в отделении звуковой истории NFA, собрание звуковых документов: *Osobnosti české kinematografie, 317 OS (5/18).*

Перевод с чешского **Виктории Левитовой**

---