

С. Н. Дединский
Независимый исследователь,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1396-8251

Ранние теоретические взгляды Марлена Хуциева и его последующая режиссерская практика

АННОТАЦИЯ

В статье представлены материалы из объяснительной записки Марлена Хуциева к несохранившемуся совместному дипломному фильму Хуциева и Феликса Миронера «Градостроители» (1950). Теоретическая часть дипломной работы из фондов Российского государственного архива литературы и искусства содержит подробный рассказ начинающего кинематографиста об обстоятельствах разработки режиссерского сценария, съемок, монтажа и использования музыки в «Градостроителях», а также его ранние взгляды на теорию и практику киноискусства. Благодаря этому тексту можно понять, как в общих чертах сложились основополагающие принципы работы будущего классика советского кино, какая связь существует между его дипломным фильмом и лентами «Весна на Заречной улице», «Застава Ильича», «Июльский дождь» и «Был месяц май» и почему впоследствии Хуциев не создал теоретических трудов, даже начав преподавать во ВГИКе. Статья содержит ранее не публиковавшиеся отрывки из различных текстов о творчестве Марлена Хуциева (незавершенной книги Виктора Демина «Хуциев», незавершенного интервью Леонида Козлова с Хуциевым по теме «Язык кино» и т. д.).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Марлен Хуциев, Феликс Миронер, «Градостроители», «Весна на Заречной улице», «Застава Ильича», «Мне двадцать лет», «Был месяц май», «Пушкин», ВГИК, Виктор Демин, Леонид Козлов, Борис Венгерровский.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-116-139
EDN MGYATG
УДК 791.43.01+791.44.071.1

Stanislav N. Dedinskiy
Independent Researcher,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1396-8251

Marlen Khutsiev's Early Theoretical Views and His Subsequent Directorial Practice

ABSTRACT

The article presents materials from Marlen Khutsiev's explanatory note to the lost joint graduation film of Khutsiev and Feliks Mironer *Town Planners* (1950). The theoretical part of the graduation film from the collection of the Russian State Archive of Literature and Art contains the aspiring filmmaker's detailed account about the circumstances of the development of the shooting script, filming, editing, and the use of music in *Town Planners*, as well as his early views on the theory and practice of cinema. Due to this text, we can understand how the fundamental work principles of the future classic of Soviet cinema were formed in their general parameters, what connection exists between his graduation project and the films *Spring on Zarechnaya Street*, *Ilyich's Gate*, *July Rain*, and *It Was in May*, and why Khutsiev did not write theoretical works subsequently, even after starting to teach at VGIK. The article contains previously unpublished excerpts from various texts about the work of Marlen Khutsiev (Victor Demin's unfinished book *Khutsiev*, Leonid Kozlov's unfinished interview with Khutsiev on the topic of "the language of cinema", etc.).

KEYWORDS

Marlen Khutsiev, Feliks Mironer, *Town Planners*, *Spring on Zarechnaya Street*, *Ilyich's Gate*, *I am Twenty*, *It Was in May*, *Pushkin*, VGIK, Victor Demin, Leonid Kozlov, Boris Vengerovsky.

Несмотря на обширную библиографию [1], посвященную творчеству Марлена Мартыновича Хуциева (1925–2019), среди сотен публикаций по теме сложно найти такие, в которых этот режиссер не обрывочно, а подробно излагал бы от первого лица свои взгляды на теорию и практику киноискусства. «Я не человек пера», — как-то раз признался он [2, с. 101]. И действительно, в отличие от старших коллег и учителей, признанных классиками советского кино: С. Эйзенштейна, Г. Козинцева, М. Ромма и многих других, — Хуциев не оставил ни теоретических работ, ни многотомных собраний сочинений или лекций. Неоднократные попытки записать его устную речь и превратить ее не в чисто биографический, а в более обстоятельный рассказ о ремесле и профессии за редкими исключениями [2] ни к чему не привели: по свидетельству кинокритика С. Хохряковой, которая взяла у Хуциева множество интервью для периодической печати, после первого же подобного сеанса режиссер потерял интерес к процессу и более не соглашался на такие эксперименты¹ (фото 1).

Неудачей закончились, судя по всему, и другие похожие попытки, которые предпринимали в 1970–1990-е киноведы — ровесники Хуциева. Так, в бумажном архиве Госфильмофонда РФ хранится рукопись незавершенной книги Виктора Демина «Хуциев» [3, л. 5–9], от которой остались лишь несколько не связанных между собой главок. Оперируя цитатами из бесед со своим героем, Демин описывает не столько его методы работы, сколько парадоксальные особенности мышления этого режиссера. Так, рассказывая о фотогеничной памяти Марлена Мартыновича, который был способен вспомнить лицо человека, встреченного несколько недель назад, Демин попутно берет на себя труд объяснить читателю смысл «странного» чувства юмора режиссера. Во время командировки в ГДР Хуциев увидел во дворце Цвингер пейзажи голландцев и рассмеялся при взгляде на самое обычное полотно с привычным набором атрибутов: снег, окраина города, замерзшая речка, ребятишки на коньках... «Тут можно было бы за кадром, — пояснил Хуциев, — пустить [репортаж спортивного комментатора] Николая Озерова: “Внимание, внимание, говорит и показывает Амстердам...”» [3, л. 6]. Демин приводит несколько похожих случаев и называет своего героя «скрытым сюрреалистом». По его мнению, в основе придумок Хуциева лежит «щель между смыслом и выражением»: когда ритуалы превращаются в условность, режиссер, чтобы эта условность стала заметна невооруженным глазом, доводит ее до абсурда. «Для него смотреть на мир это и значит — постоянно преобразовывать его в своей голове, выявляя связи, которые не бросаются в глаза, а иногда и просто забавляясь мнимыми ассоциациями. Только этими последними он и делится с собеседником. Серьезная работа мысли идет рядом, но к ней не добраться», — резюмирует Демин [3, л. 6].

Другую попытку предпринял в конце 1980-х — начале 1990-х киновед Леонид Козлов, который начал готовить на основе интервью с Марленом Хуциевым материал

¹ Телефонное интервью автору статьи. Март 2024 года.



Фото 1. Здание ВГИК в конце 1940-х — начале 1950-х. Из архива Лаборатории истории отечественного кино ВГИК / The building of the All-Soviet State Institute of Cinema (VGIK) in the late 1940s — early 1950s. From the archive of the Laboratory for the History of Russian Cinema, VGIK

по теме «Язык кино», но так и не завершил его. Основной тезис Хуциева — «модная форма очень быстро стареет» [4, с. 196] — не раз звучал в том или ином варианте в других его интервью. «Острота киноязыка сама по себе ничего не значит, все зависит от сути и смысла того, что этот язык должен передать, от мысли, которую приемы “оформляют”, — рассказывал Хуциев Козлову. — Ведь возможных приемов практически безграничное множество, никаких правил не существует, кроме правил элементарной грамотности, так сказать, грамматики: законов монтажа, грамотной съемки и прочих, без которых не может вообще существовать профессионально созданное произведение. Но и в произведениях искусства нас интересуют не правила грамматики, а своеобразная мысль, идея и соответствующее ей выражение» [5, л. 16].

Даже когда Хуциев сам стал педагогом и начал набирать режиссерские мастерские во ВГИКе, это не заставило его систематизировать собственные теоретические взгляды и превратить их в стройную концепцию для последующей передачи этих знаний ученикам. Свидетельства бывших студентов Хуциева это подтверждают: «Быть студентом Хуциева, — вспоминал Олег Дорман, — дело для смелых духом. <...> Скажу наконец искренне: профессор он никакой. На первом занятии он располагает к себе дружеским признанием, что читать лекций не будет и, собственно, учить не станет. Очарованные студенты предвкушают какие-то иные способы, которыми он передаст способность делать такие фильмы, как делает сам. Но он сказал чистую правду. Системы преподавания у него нет, и учить он как скромный человек не любит. Однако горе тому, кто в этом его заподозрит. “Вы будете делать свои работы, мы будем



Фото 2. М. Хуциев на занятиях по фотокомпозиции. Середина 1940-х. Из семейного архива Хуциевых / Marlen Khutsiev during a class on photo composition. The middle of the 1940s. From the Khutsievs family archive

их обсуждать и вместе искать лучшие решения. Это наша методика <...> Она себя оправдала» [6, с. 14].

Осмысливая свой опыт учебы и преподавания во ВГИКе в начале XXI века, накануне 85-летия вуза, Хуциев искренне удивлялся: «Как можно учить какой-то единой режиссуре? Нет никаких единых приемов. Есть, конечно, технические — и их можно по пальцам пересчитать: допустим, крупный план, средний план, панорама и прочее — не буду перечислять. Студенту надо помогать раскрыться. <...> Бывают моменты, когда еще не все освоено в технологии, мизансцена может не получаться, тогда надо помочь советом, а подчинить определенным вкусам, считаю, нельзя. Допустим, в знаменитом пушкинском лицее обучали приемам стихосложения, но не натаскивали творить в чьей-то манере» [7, с. 16].

Тем интереснее в контексте творческой биографии смотрятся первые шаги Хуциева в профессии, которые требовали от будущего режиссера четкого понимания собственных методов работы и их изложения на бумаге. Речь идет о теоретической части дипломной работы М. Хуциева — объяснительной записке к их общему с Феликсом Миронером дипломному фильму «Градостроители» [8]. Поскольку сам фильм, к сожалению, не сохранился, описание процесса работы над ним приобретает дополнительный вес исторического документа (фото 2).

Как вспоминал Хуциев, совместная работа с однокурсником Феликсом Миронером над сценарием под названием «Градостроители» началась в конце 1940-х годов: «Мы были уже студентами пятого курса, дипломниками. Бродили по Москве, искали темы, приглядывались. Забрели однажды на стройку и вдруг придумали написать о рабочих-строителях. Почему-то решили писать повесть, а потом из повести сделали сценарий, который при массе недостатков неожиданно понравился [Игорю] Савченко. Студия тоже хорошо отнеслась к сценарию и заключила с нами договор. Мы стали героями дня: во ВГИКе тогда еще не практиковалось, чтобы со студентами заключали настоящий договор» [9, с. 420–426].

Этот сценарий, который в дальнейшем получил нелестную оценку от режиссера и еще одного руководителя мастерской во ВГИКе Михаила Ромма, прозвавшего его «Кирпичи» [9, с. 422], с одной стороны, содержит в себе приметы своего времени и штампы той эпохи, с другой стороны, вызывает сейчас в памяти героев будущих лент Хуциева и Миронера «Весна на Заречной улице» (1956), «Улица молодости» (1958), «Застава Ильича» (1964) ...

«Героём фрагментов, выбранных мною для дипломных съёмок, является плотник Самсон Лубенцов <...>, — писал Хуциев в объяснительной записке к фильму «Градостроители». — Герои сценария — молодые строители, люди, начинающие свой трудовой путь. Самсон Лубенцов не стоит в числе главных героев сценария, но именно в нём особенно четко выступает тема начала трудового пути, являясь основным мотивом образа. Самсон — 18-летний плотник (в поздних вариантах такелажник. — Прим. М. Хуциева). Здесь на стройке начинается его биография, так, прежде всего, считает сам Самсон, говоря, что у него нет еще биографии, но что она у него обязательно будет. Этот основной мотив образа — начинающаяся биография — является линией, смыслово объединяющей фрагменты. Мы имеем как бы несколько фактов биографии героя. В то же время события, которые являются фактами этой биографии, несут в себе другую важнейшую тему сценария — тему мира. Товарищ Сталин, рисуя образ нашего народа, говорит: «Представьте себе каменщика, который одной рукой строит дом, другой рукой его защищает». И плотник Самсон Лубенцов, выполняя свой священный долг перед Родиной, идет в армию, чтобы отстоять свою вахту на страже мирного труда своего народа. Таким образом, тема мира, готовность защищать его — важнейшая внутренняя тема сценария — является второй темой фрагментов, выбранных мною для съёмок. Обе эти темы, идущие все время рядом и сливающиеся в конце, объединяют между собой сцены единым содержанием» [8, л. 2–4].

Совместная работа с одногруппником и соседом по комнате в общежитии ВГИКа Феликсом Миронером, ставшим первым соавтором Хуциева, наложила отпечаток не только на сценарий «Градостроители», но и на его постановку, которая была разделена пополам: «Феликс выбрал игровые сцены, а я — такие, более настроенческие» [2, с. 101]. Очевидно, это было следствием уже устоявшихся привычек, сложившихся за несколько лет до этого: «Весь второй курс мы



Фото 3. Студенты режиссерской мастерской И. Савченко вместе с его помощником С. Скворцовым (в центре). Слева от него — М. Хуциев. Из архива О. Дормана / The students of Igor Savchenko's directing class together with his assistant Sergei Skvortsov (in the middle). Marlen Khutsiev is on his left. From the personal collection of Oleg Dorman

просто писали сценарии полнометражные, и я не смог с этим справиться, — вспоминал Хуциев. — Я какие-то атмосферные вещи писал, но получил пятерку. А драматургию — нет» [2, с. 101].

Тенденции, которые наметились во время учебы, подтвердились позднее: «Миронер был силен, и ему важна была драматургия, крепкий сюжет, тогда как для Хуциева всегда важна была атмосфера фильма, интонация, короче говоря — воздух, — утверждает ученик Марлена Мартыновича Аким Салбиев. — Бытует история последнего разговора двух молодых режиссеров. Говорят, вопрос задал Хуциев: “Тебе важно, куда идет человек?”. Феликс ответил: “Да, конечно. Обязательно!”. “А мне не важно”, — сказал Хуциев. Так разошлись творческие дороги однокурсников” <...> [10] (фото 3).

Ключевое слово в этом свидетельстве — «атмосфера». О стремлении и умении Хуциева создать на площадке и в кадре некую необходимую «атмосферу» говорят многие его коллеги, друзья, единомышленники. Об этом пишет оператор фильма «Весна на Заречной улице» Петр Тодоровский: «Есть еще мироощущение Хуциева, присущее только ему и никому больше, есть герой Хуциева, всегда живой, беспокойный, думающий наш современник, есть хуциевская атмосфера, настроение его фильмов, в котором само течение жизни, есть, наконец, хуциевский юмор и грусть, как бы растворенные в героях его фильмов»². Об этом вспоминает актриса

2 Тодоровский П. Весна на его улице // Советская культура. 1985. 10 октября. № 122 (6066). С. 4.

Марианна Вертинская, исполнительница главной роли в фильме «Застава Ильича»: «Марлен умел создавать атмосферу. Марлен был мастером этого дела — он создавал какую-то атмосферу, при которой ты не могла вести себя по-другому. Там есть такой эпизод, где полки книжные, — Марлен велел — вот так вот глаза в глаза с партнером, как бы мы друг на друга смотрим неотрывно, Рита так это сняла. Такая сцена любви» [10]. Это подчеркивает актер Владимир Гостюхин, сыгравший в фильме «Был месяц май»: «Хуциев всегда опаздывал. А все потому, что он не собирался просто снять кадры: Марлен Мартынович искал атмосферу, чтобы создать точное погружение в то время, найти актерское состояние» [10].

Даже на сцене театра «Современник», во время постановки в 1967 году спектакля «Случай в Виши» по одноименной пьесе Артура Миллера (редкий пример «полочного спектакля», созданного кинематографистом!) Хуциев смог добиться того же эффекта, к которому стремился в кино, на съемочной площадке. «Весь спектакль он поставил в несвойственной нам стилистике, — вспоминал актер Игорь Кваша, сыгравший роль врача Ледюка. — Он шел в предельно замедленных ритмах. Главное в нем — атмосфера, а не действие. Декорация предельно скупая, с использованием особенностей сцены на Маяковке. Там, глубже портала, располагались мощные серые быки, поддерживающие свод. Они всегда нам мешали, и мы старались закрыть их декорацией, а здесь мы их обнажили, и они стали частью оформления. Они были настоящие, и между ними поставили настоящую решетку. Возникла неуволимая, не поддающаяся объяснению, подлинность. Страшный получился спектакль, очень страшный!» [11, с. 213–214]. Эта «замедленность», определявшая стилистику постановки, вызвала недовольство главного режиссера театра Олега Ефремова, который, по словам Кваши, считал, что «все не так, все слишком медленно», и требовал больше действия, больше энергии на сцене [11, с. 214].

Возможно, именно из-за этого перфекционистского стремления Хуциева к воссозданию аутентичной атмосферы обернулась неудачей постановка фильма «Пушкин», который режиссер считал одним из главных проектов своей жизни (фото 4а, б, в). Перечитывая риторические вопросы, которые Хуциев задает сам себе накануне запуска картины в производство, невольно ловишь себя на мысли, что режиссер зашел в тупик, потому что так и не нашел правильных ответов: «Как показать Неву той поры? Я имею в виду не новые набережные, фонари и т. д. А как уловить бег ее волн, облаков, пролетающих над нею, белые паруса кораблей, чтобы они сразу же отозвались пушкинскими строфами? Или как показать Пушкина за работой, не только следуя букве воспоминаний? Как проникнуться таинством творчества и воссоздать его процесс убедительно?»³.

Как видно из объяснительной записки к дипломной работе Хуциева, «Градостроители» стали его первым опытом в преодолении трудностей кинопроизводства и борьбы за ту самую атмосферу:

3 Мишина Н. Над чем вы работаете. Постичь таинство поэзии // Правда. 1981. 27 июля. № 208 (23004). С. 7.



a



б



в

Фото 4. Пробы С. Арцибашева (а), С. Колтакова (б), Д. Харатьяна (в) на роль А. С. Пушкина для нереализованного фильма «Пушкин». Из архива А. Хржановского / Sergei Artsibashev's (a), Sergei Koltakov's (б), and Dmitriy Kharatian's (в) acting test for the role of Alexander Pushkin for the unmade film "Pushkin". From the personal collection of Andrey Khrzhanovskiy

«Действие нашего сценария большей частью развивается на натуре. Натура (стройка, Москва) является неотъемлемой частью его содержания, без достаточного ее количества не может быть полного представления о вещи. Несмотря на это, основные съемки я провел в павильоне.

Отсутствие (или — почти отсутствие) съемок на натуре явилось результатом целого ряда производственных причин, основная из которых — позднее начало съемок (октябрь месяц). Это произошло оттого, что нашу мастерскую, многочисленную по своему составу, трудно было обеспечить операторами. По этой причине наши работы начали сниматься позднее других, и натура быстро “ушла”. Натурное вступление к фрагментам пришлось заменить впоследствии фильмотечным материалом, в который вошло несколько снятых мною кадров.

Следующая часть фрагментов — сцена собрания — снималась в павильоне. По мере возможности мы с художником и операторами пытались создать ощущение природы, но в конечном счете одинакового результата во всей сцене нам добиться не удалось. Да это и понятно: в маленьком павильоне соорудить верхнюю площадку строящегося дома было невозможно.

Замысел этой сцены предполагал, что живым фоном ее все время должен служить город, Москва. Это вытекало из содержания сцены, не говоря о том, что это сообщило бы ей большую убедительность. Однако павильон не давал такой возможности, и мне в этой сцене пришлось отказаться от передачи, как я это для себя называл, атмосферы места действия и основное внимание перенести на передачу правильного человеческого поведения и взаимодействия героев — создания живой человеческой атмосферы.

Правда, на короткое время пришла мысль перебить сцену кое-где планами природы (соответствующим образом, конечно, решив съемки), но была отброшена — нарушалось единство. Город, как фон, решено было ввести только в звуке, используя его драматургически (пауза после радио)» [8, л. 10–11].

Особенно дипломник гордился сценой, в которой было воссоздано общежитие главных героев и передана его «реальная атмосфера»:

«Следующие за собранием сцены в общежитии я считаю в общем удавшимися. Здесь я имел все возможности осуществить поставленные перед собой задачи и если что не сделал, то это следует отнести только на мой счет. Правда, было одно затрудняющее обстоятельство — экспромтная работа с актерами непосредственно перед аппаратом ([причина —] занятость актеров своими учебными работами и отсутствие у мастерской своих актеров). Но это обстоятельство является общим для всех сцен, поэтому оно в счет не идет.

В этой сцене, добиваясь правильного человеческого поведения, я старался и имел возможность окунуть его в живую и реальную атмосферу места действия и времени. Я хотел, чтобы зритель ощутил комнату, в которой живут герои, я старался найти детали и передать ощущение спокойного вечера, дать почувствовать за пределами этой комнаты другие комнаты, коридоры, других людей, населяющих рабочее общежитие. Мне кажется, что мне удалось найти

в сцене верные детали и правильный внутренний ритм, соответствующие содержанию сцены. В отличие от “собраний” в “общезитии” я мог свободно строить мизансцену и использовать движение аппарата» [8, л. 12–13].

Вероятно, именно тогда сложился главенствующий принцип работы Хуциева — сочетание «абсолютной документальности» и вымысла, дававшее неожиданный результат. Так было и во время работы над студийным дебютом Миронера и Хуциева «Весна на Заречной улице», снятом не в декорациях, а на натуре запорожского металлургического завода, который был подан на экране с тем самым «скрытым сюрреализмом». По мнению киноведа Олега Ковалова, озорное обыгрывание в кадре «чувственных смыслов, что неизбежно возникают при изображении действий <...> механизмов» [10] завода, «живой машины» в духе кино 1920-х годов, наполняло фильм Хуциева и Миронера удивительным «чувственным содержанием»: «Задушевные и какие-то интимные разговоры о “домне”, которые ведет Саша Савченко, окрашены такими интонациями, что сразу и не поймешь, о доменной печи они или же о его любимой Татьяне. В монтаже эти “объекты” как бы сливаются воедино: кадры пылающей домны, у которой уверенно орудует Саша, перебиваются изображением восторженной Тани» [10]. Апофеоз сочетания «абсолютной документальности» и вымысла — струя расплавленного металла в заводских кадрах «Весны...», появление которой, по мнению Ковалова, «выражает чувственный и буквально физиологический экстаз» [10] (фото 5).

Использование в «Заставе Ильича» скрытой камеры — киноаппарата «Конвас», спрятанного оператором Маргаритой Пилихиной в спортивной сумке, — создало совершенно новый, непривычный для отечественного кино образ советского общества. «Документальность» возникала на съемочной площадке по взмаху руки Хуциева: «Режиссер, когда нужно было дать актерам знак начала съемки, — вспоминала Пилихина, — быстро снимал с головы кепочку, и актеры начинали сцену, отыгрывая ее среди обгоняющих их, спешащих по своим делам москвичей» [12, с. 28]. Поставленная и снятая за один съемочный день сцена демонстрации, специально организованная Хуциевым, позволила показать на экране, согласно наблюдению критика Юрия Богомолова, страну, где «формальный коллективизм начал уступать место неформальной общности» [10]. Богомолов отмечает, что «на экране мы видим первомайскую демонстрацию совсем не такой, какой по советским праздникам приучились наблюдать в хроникальных репортажах с улиц Москвы, и не такой, как марш вымуштрованных физкультурников в фильме “Весна” Григория Александрова. У Хуциева на экране — вольная тусовка свободных граждан, наслаждающихся своей молодостью...» [10].

В «Градостроителях» также присутствовал эпизод, который Хуциев называл в «какой-то степени документальным» и который, возможно, предвосхитил его будущий метод подбора исполнителей второстепенных ролей, — «Присяга»: «Начинал ее герой фрагментов, а кончали настоящие солдаты. Это решение исходило из желания придать этому важному эпизоду — финалу фрагментов и всего сценария — наибольшую убедительность. Зритель нашего института



Фото 5. Кадр из фильма М. Хуциева и Ф. Миронера «Весна на Заречной улице», 1956. 1 ч, 18 мин., 36 сек. Скриншот автора / A still from Marlen Khutsiev's and Feliks Mironer's film "Spring on Zarechnaya Street" [Film, 01:18:36]. 1956

не должен был узнать в солдатах своих товарищей, а, если говорить о большом фильме, зритель не должен был узнать лица, примелькавшиеся ему на вторых планах многих фильмов. Это должны были быть лица, не знакомые зрителю, и пусть только несколько человек из зрительного зала узнали бы в них своих сыновей, братьев, мужей, стоящих сегодня на страже мирного труда своих родных, своей Родины <...>.

Большое место во фрагментах занимают проходные персонажи. В каждом из них я старался отраженно (потому что полнее сделать это не позволяли рамки и конструкция фрагментов) дать образ коллектива, в котором живут и работают герои нашего сценария. О работе с ними говорить я не буду, скажу только, что их часто играли люди, не имеющие отношения к актерской специальности — оператор, гример и даже сценарист» [8, л. 21–22].

«ПРОСТЫЕ И ЯСНЫЕ ИСТИНЫ»

Основным условием, которое поставила кафедра режиссуры ВГИКа перед двумя соавторами, было выбрать из сценария куски и сцены так, чтобы главные действующие лица фрагментов Хуциева «не сталкивались» с главными

действующими лицами фрагментов Миронера, но при этом на монтаже материала все эти отдельно отснятые линии сценария органично сливались бы в единое целое. «Надо было выбрать для фрагментов таких героев, между которыми можно было бы наиболее безболезненно, без ущерба для содержания, нарушить сюжетные связи, — писал Хуциев в объяснительной записке. — Это представляло немалые затруднения, так как все герои нашего сценария (как и всякого другого художественного произведения) тесно связаны между собой. Другой, не менее сложной задачей, была задача так выбрать из сценария куски для своей дипломной работы, чтобы они, сохраняя за собой наименование фрагментов, тем не менее вместе представляли бы определенное целое. Кроме этого, мы (Ф. Миронер и я) ставили целью каждый своими фрагментами отразить одну из сторон сценария, чтобы вместе наши работы на пленке, не будучи связаны между собой сюжетно, тем не менее давали бы, если не исчерпывающее, то довольно ясное представление о нашей общей работе. <...> При выборе из сценария материала для наших работ, мы пришли к единственному варианту, который отвечал всем требованиям сразу: сделать две работы на пленке можно только на материале отношений Ивана и Клавды, с одной стороны, и на материале Самсона Лубенцова — с другой. Придя к этому решению, каждый из нас сделал дальнейший выбор по собственному желанию» [8, л. 1–2].

Свою основную режиссерскую задачу, которая вытекала из особенностей выбранных фрагментов, Хуциев сформулировал для себя так: «Найти нужные подробности в поведении людей и изображении их быта, чтобы придать событиям естественность, убедительность, достоверность. Пафосное звучание отдельных мест не должно было находить внешнее выражение, а являлось только содержанием излагаемых фактов. Это являлось отправным пунктом во всей моей дальнейшей работе» [8, л. 8].

Трудно сказать, была ли следующая далее самокритика Хуциева фигурой речи, необходимой для жанра дипломной работы, но сцену собрания, где зритель в первый раз по-настоящему знакомился с Самсоном и где заявлялась основная тема фрагмента, формулировались отдельные конкретные мотивы фильма, намечались лица, сопутствующие герою в дальнейшем, начинающий режиссер считал неудачной: «Сцена эта представляла для меня наибольшую трудность, и несмотря на то, что она не снималась первой, справиться с ней до конца мне не удалось» [8, л. 12–13]. Судя по всему, до той филигранности, с которой в дальнейшем будут сняты похожие по сложности своих мизансцен вечеринки, школьные уроки и пикники, ставшие ключевыми эпизодами «Весны на Заречной улице», «Заставы Ильича», «Июльского дождя» и «Был месяц май», было еще далеко.

«В основном “сидячая” мизансцена собрания диктовала и монтажное построение сцены, — писал Хуциев в теоретической части дипломной работы. — Сцена снималась больше статичными планами и короткими кусками. Большое количество планов в сцене (что обычно, мне кажется, следует избегать во имя стройности течения сцены и актерского поведения) было продиктовано



Фото 6. Кадр из фильма М. Хуциева и Ф. Миронера «Весна на Заречной улице», 1956. 0 ч, 19 мин., 17 сек. Скриншот автора / A still from Marlen Khutsiev's and Feliks Mironer's film "Spring on Zarechnaya Street" [Film, 00:19:17]. 1956

желанием показать собрание не просто большим количеством людей, а более подробно, останавливая внимание на отдельных его участниках (фото 6).

Съемка в основном статичными планами была продиктована также и тем, что фон декорации был составной. Нам приходилось все время закрывать стык деталью декорации, и движение камеры (вернее, многообразие движения) нарушило бы эту маскировку. Движение аппарата по прямой (наезд, отъезд) там, где мне это было нужно, я осуществил, но старался не злоупотреблять этим, так как частое повторение его или небольших панорамных движений, которыми я также пользовался осторожно, выглядели бы довольно монотонно» [8, л. 12].

Любопытно, что спустя несколько десятков лет Хуциев объяснял Леониду Козлову, что сначала «осуществляется замысел, а потом теоретически обосновывается сделанное», и как будто ссылаясь на собственный опыт подготовки теоретической части «Градостроителей» с оглядкой на свою фильмографию: «Теория появляется как обоснование принципов съемки картины. <...> Я исхожу из драматургической основы, из мысли, которую должно выразить все произведение и каждая его часть, каждый эпизод. Можно поэтому сказать, что я работаю, как подсказывает ощущение, "предчувствие" целого образа фильма. Поэтому не люблю отвлеченных разговоров о способах внешней

выразительности. И студентам не преподаю по линии “как”, каким способом работать: всегда нужно отправляться от “что” надлежит сказать, выразить, а отсюда следует “как”, “каким образом”. Отвлеченную систему приемов, языка преподавать бессмысленно» [5, л. 1–2].

Хуциев подчеркивал в теоретической части дипломной работы, что «все или большая часть» из того, о чем он должен сказать, является «простыми и ясными истинами» [8, л. 1]. От каких же базовых представлений отталкивался Хуциев, например, при работе над мизансценами своего дипломного фильма?

«Мизансценой в кино, по-моему, нельзя считать только передвижение актера в кадре. Мизансцена неотделима от монтажного построения сцены, точек съемки, крупности и композиции кадра, движения аппарата. Все это, взятое вместе, можно, как мне кажется, в известном смысле считать кино-мизансценой.

В отличие от театральной, мизансцена в кино может служить не только задачам раскрытия действия, она, по-моему, может решать также и задачи показа места действия, обстановки, в которой происходит это действие.

Попробую сказать об этом конкретнее.

В театре действие начинается “общим планом”. Открывается занавес, мы видим декорацию, потом начинают говорить и действовать актеры.

В кино сцена может начинаться не с показа обстановки, а прямо с действия — допустим, с действующего лица, с его реплик. Это бывает нужно для того, чтобы не нарушалась композиция вещи, течение действия в целом. Обстановка входит позже, в следующих кадрах. Как раз в подобном случае мизансцена и может, по-моему, служить для ввода в обстановку действия.

Так, вечерняя сцена в общежитии начинается с Самсона (ср[едний] пл[ан]), его реплик. Он вешает в шкаф костюм и одновременно ведет разговор с людьми, находящимися за кадром (в кадре только Самсон и часть шкафа). Устроив на вешалке платье, Самсон направляется к кровати, стягивая на ходу верхнюю рубашку и продолжая разговаривать. Аппарат, одновременно с тем как Самсон двинулся от шкафа, начинает свое движение (мне кажется, что, в основном, движение аппарата должно определяться движением актера, следить за ним. Тогда движение аппарата, как таковое, ощущаться не будет). Двигаясь за Самсоном, аппарат вводит в кадр с первого плана кровать и двух ребят, играющих в шахматы, с которыми ведет свой разговор Самсон, в глубине открывается вся комната. Самсон подходит к своей кровати, садится. Аппарат останавливается, беря в кадр Самсона и часть кровати.

Таким образом, эта мизансцена позволила мне, начав прямо с действия, по ходу его ввести зрителя в место действия. Вместе с тем мизансцена не вступает в противоречие с материалом сцены.

Показ места действия в динамическом плане, через движение актера и аппарата, удобен, по-моему, также и потому, что дает возможность зрителю лучше ориентироваться в планировке места, где происходит действие. Это на первый взгляд может показаться очень простой вещью, мелочью, но, по-моему, это очень важная мелочь, потому что когда зритель не понимает, как человек,

стоящий у двери, попал к окну, и где вообще находится это окно, то это сбивает его и мешает хорошо воспринимать происходящее. Я, конечно, не имею в виду короткие, проходные сцены, состоящие всего из одного-двух небольших планов.

Вечерняя сцена в общежитии в первоначальном замысле целиком шла в темноте. Но потом я это изменил. В большом фильме комнату эту мы видели бы несколько раз, и один из эпизодов можно было бы делать в темноте. В моих же фрагментах зритель видит домашнюю обстановку жизни героев в первый и единственный раз, и представить ее нужно по возможности полнее. Кроме того, сперва освещенная комната, потом погашенный свет как-то лучше дают течение вечернего времени.

В этой сцене появился парень с баяном. Его присутствие вносило дополнительную подробность, расширяло пределы комнаты — парень “посторонний”, из другой комнаты. Мизансцена его ухода, освещающаяся в глубине кадра дверь в коридор служили той же цели. <...>

Следующий эпизод — “Проводы” — задумывался как проход по утренней столице. Была выбрана специально натура: фоном прохода все время должны были служить этажи строек и застывшие в ожидании начала рабочего дня башенные краны. В итоге (по тем же причинам) проход пришлось заменить межсценными кадрами Москвы, а всю сцену перенести на леса. Сцена снималась в декорации собрания, поэтому я не ставил своей задачей передать место действия, а старался раскрыть содержание сцены в правильном человеческом поведении» [8, л. 14–18].

Для сравнения: вот как спустя десяток с лишним лет выглядела со стороны работа режиссера во время съемок сцены вечеринки в «Заставе Ильича» глазами сценариста Павла Финна, сыгравшего в фильме одну из эпизодических ролей: «Помните, конечно, такую игрушку в детстве? Калейдоскоп. Картонная трубка, внутри цветные стеклышки, осколки. При каждом повороте ее каждый раз новые сочетания, новые неожиданные узоры. В невидимую трубку-калейдоскоп смотрит сейчас Марлен. Поворот — новый узор. Пошептавшись с Ритой, всех нас отправляет по новым местам. Снова поворот, и еще раз, и еще. На площадке, наконец, возникает нужный ему ритмический порядок беспорядочной молодой вечеринки. Пластический образный смысл, казалось бы, бессмысленных сочетаний и перемещений. Можно снимать! Дирижировать незаметно — вот оно, волшебство! — живой подвижной динамикой мизансцен. Для того времени, а по-моему, и для нашего, совершенно новаторской» [10] (фото 7).

МОНТАЖ И МУЗЫКА

«Огромное значение имеет монтаж, соответствующий мысли, — описывал Хуциев свой подход к монтажу в интервью Козлову. — Порою у студента бывает удачный материал, задуманный в определенном настроении и временном ритме, и соответственно сняты эпизоды. Монтажница все “подравнивает”, подгоняет



Фото 7. Кадр из фильма М. Хуциева «Мне двадцать лет». 1964. 2 серия. 1 ч, 13 мин., 47 сек. Скриншот автора / A still from Marlen Khutsiev's film "I am Twenty". Part two. [Film, 01:13:47]. 1964

под единый привычный шаблон, удаляя какие-то необходимые замедления, ненужные, по ее мнению, "протяжные" куски, и в результате ничего не получается, исчезает своеобразие замысла. <...> Для меня основа монтажа — актерская сцена. Все направлено к тому, чтобы выявить подробности самочувствия, поведения внутренней жизни героев, тонкости взаимоотношений, развития характеров. Всегда придаю значение самому появлению персонажа на экране, созданию обстановки, определенной среды, ее подробностей» [5, л. 3].

Это не сильно отличается от того, что писал о монтаже Хуциев в теоретической части своей дипломной работы в начале 1950-х:

«Говорить о монтаже отдельно я не представляю для себя возможным, потому что монтажное решение определяется замыслом и содержанием каждой отдельной сцены, ее мизансценным решением, движением аппарата и другими элементами, о которых я уже говорил выше. Поэтому здесь я буду говорить только о монтажном периоде, о работе за монтажным столом.

Все сцены я снимал по возможности монтажно, как это было задумано в режиссерском сценарии. При изменении и уточнении в процессе съемок я старался от этого не отходить. Тем не менее, когда отснятый материал попал на монтажный стол, он повел себя "неожиданно", всячески сопротивляясь — подобранные в последовательном порядке кадры, при всей их очевидной монтажности, не желали органично соединяться друг с другом. Возникали ненужные паузы, нарушался ритм, появлялся разнобой, и сцена, которая должна была

представлять единое целое, распадалась на отдельные куски. Никак не получался тот результат, когда кадры так точно переходят один в другой, что не замечается моментов их смены, и сцена представляется единым потоком действия. Секрет состоял в том, что для кадров, снятых, как я того добивался, в правильном ритмическом соотношении, нужно было еще найти свой, единый монтажный ритм.

Вот, например, случай смены кадров на паузе с захлестом реплик.

Во время съемок, конечно, нельзя точно определить, где пройдут ножницы, и съемка с захлестом дает возможность уточнения и более правильного выбора перехода из кадра в кадр при монтаже. В случае монтажа двух кадров на паузе от первой реплики до второй, которая идет вздохом, существует определенная пауза. При монтаже вторая реплика должна звучать в следующем кадре. Казалось бы, что пауза, на которую приходится склейка, должна соответствовать паузе между репликой, звучащей в кадре, и репликой, уходящей в захлест. На деле же оказывается, что эта пауза или слишком длинна, или, наоборот, коротка. Это нарушает ритм между кадрами, что сразу же ведет к нарушению ритма всей сцены. И происходит это оттого, что смена кадров является сама по себе ритмическим моментом в монтажном построении сцены, и механический расчет, как бы он ни казался верным, не дает и не может дать нужных результатов. Этих результатов можно добиться только путем многократных поисков и кропотливой работы ножницами и клеем. То же самое можно сказать и о более сложных случаях монтажа» [8, л. 22–24].

Согласно свидетельству звукооператора Бориса Венгеровского, на фильме «Июльский дождь» Марлен Хуциев «был удивительно музыкален» [10]. Конечно, так можно было бы сказать о практически любом режиссере советского кино, однако парадокс в том, что у Хуциева (в отличие, например, от Эльдара Рязанова, Георгия Данелии, Андрея Тарковского или Глеба Панфилова) не сложился творческий тандем ни с одним маститым отечественным композитором. Мало того, он сознательно избегал подобного сотрудничества. Как вспоминает Венгеровский, еще до начала съемок «Июльского дождя» они с Хуциевым решили, что в фильме «не будет специально сочиненной музыки. Ведь в советском кинематографе <...> в основном музыка была абсолютно иллюстративна. Тема разлуки, тема любви, тема любви к Родине, расставание, прощание. То есть она выполняла в большинстве своем роль тапера. И вот Марлен сказал мне: “Я это ненавижу”» [13, с. 156].

Судя по «Градостроителям», Хуциев пытался не следовать, как он сам выразился, «общему положению» [8, л. 26] даже в ситуации крайне ограниченных ресурсов учебного заведения:

«Условия института не дают возможность иметь для каждой работы собственную музыку. Работы “приходится” класть на музыку, имеющуюся в распоряжении фонотеки. Конечно, каждый из нас старается выбрать из имеющейся музыки наиболее подходящую и подобрать ее так, чтобы присутствовало развитие определенных музыкальных тем, близких эмоциональному содержанию работы.



Фото 8. М. Хуциев в 1950-е. Из семейного архива Хуциевых / Marlen Khutsiev in the 1950s. From the Khutsievs family archive

Мои фрагменты позволили мне в какой-то степени не следовать этому общему положению. Мне удалось осуществить то музыкальное решение и использовать именно ту музыку, которую я заранее себе наметил» [8, л. 25 – 26] (фото 8).

Как мы увидим в дальнейшем, в основу звукового ряда картин Хуциева ложились не только музыка и песни, но и самые разнообразные шумы: звуки радио, выпуски новостей, спортивные трансляции — в общем, все, что, по выражению режиссера-аниматора Юрия Норштейна, составляло «знаки времени» [10]. Согласно концепции Хуциева, современная музыка и песни должны были отражать атмосферу своей эпохи, а классическая — создавать необходимую глубину визуальному ряду. Вот, например, воспоминания Хуциева, касающиеся работы над телевизионным фильмом «Был месяц май» и над его звуковым решением в частности: «Большая роль в картине отво-

дидлась музыке, хотя музыка для фильма специально не писалась. Музыкальная ткань фильма состоит из народных песен, известных военных маршей и песен того времени. Эти популярные когда-то музыкальные мелодии должны были, на наш взгляд, более точно и эмоционально передать дух и атмосферу той эпохи. В хроникальном прологе я считал возможным использовать трагическую музыку симфонии Чайковского “Манфред”. Возникая в вершинной точке последнего боя войны, когда красное знамя мелькает уже на лестницах Рейхстага, эта открыто трагедийная и патетическая музыка должна была передать невероятное напряжение последнего штурма, величие солдатского подвига, она должна была поведать о той большой цене, заплаченной за победу, и в то же время как бы предсказать те трагические потрясения, которые ждут героев фильма уже после того, как отгремят последние залпы орудий» [14, с. 102 – 103].

Впрочем, в картине «Был месяц май», которую Андрей Тарковский считал лучшей работой Хуциева [10], зрителей впечатляло не столько мастерское использование музыки, сколько неожиданный режиссерский ход — «звнящая мирная тишина, сменившая апокалиптические звуки сражений» [10]. Киновед Наум Клейман так вспоминает свои впечатления от просмотра фильма в московском Доме кино: «После лихо смонтированной увертюры из документальных кадров войны на территории Германии и взятия Рейхстага грохот

выстрелов и взрывов прервался, и на экране возникли спящие на сеновале солдаты. <...> Выходим [после сеанса] на Васильевскую улицу. Не очень старый ветеран просит сигаретку <...>, говорит: “Здорово он все это вспомнил! Я тоже помню, как в первые дни мира от тишины уши закладывало: мы к шуму приноровились, спали под канонаду”» [10]. С ним солидарен и режиссер Алексей Симонов: «Я бы выдал патент режиссеру, открывшему, что главный внутренний звук Победы — тишина, когда никто ни в кого не стреляет. И выдал бы его Хуциеву — последнему на “Х” в адресном справочнике Союза кинематографистов» [15, с. 410].

При работе над «Градостроителями» Хуциев еще только вырабатывает свой подход к использованию музыки на экране, но его характерные черты проступают уже тогда:

«Основной музыкальный замысел фрагментов в какой-то степени отражает замысел музыкального решения всего сценария в целом. Это широкая песенная тема, проходящая через весь фильм и достигающая кульминации в финале — тема молодости, труда, мира. Тема новой Москвы, которую строят герои.

Основным музыкальным материалом в моих фрагментах является песня строителей о Москве композитора Серафима Туликова. Выбрал я ее потому, что она полностью отвечала содержанию фрагментов, неся в себе тему труда и Москвы. Кроме того, я знал, что в фонотеке студии имеется запись этой песни в оркестре, и поэтому мог рассчитывать использовать ее в финале.

Песня о Москве проходит музыкальной темой через весь фрагмент. Начинает она в качестве запева на титрах (хор). Возникая из далекого перезвона Кремлевских курантов, она звучит издали, постепенно приближаясь и вводя нас в содержание фрагментов. (В то время как фон титров — постепенно приближающаяся панорама по Москве и стройкам — проводит нас к месту действия.) Хор звучит на всем натурном вступлении (стройка) до эпизода собрания.

Второй раз песня появляется в эпизоде проводов и звучит уже в меньшем числе голосов, потом кратко в баяне и в конце этого эпизода звучит в малом количестве (4) женских голосов уже в другом темпе, передавая ощущение утра, наступающего знаменательного дня и сдержанного волнения. Такое звучание, по-моему, хорошо подготавливает (по контрасту) переход в оркестр с началом эпизода Вахты Мира. Оркестр переходит с Вахты на присягу, объединяя, таким образом, оба эти эпизода и помогая выражению той мысли, что присяга тоже является Вахтой Мира.

В эпизоде собрания я сознательно использую Первый концерт Чайковского. Мне нужна была музыка, эмоционально соответствующая финалу сцены, а следовательно, углубляющая его. В то же время эта музыка должна была отвечать и другому требованию — необходимо именно фортепьяно, которое указывало бы на источник музыки, — концертный зал, транслирующийся по радио, — а не производило бы впечатление экранной (называю так условно) музыки. Этим двум условиям больше всего отвечал Первый концерт для фортепьяно с оркестром П. И. Чайковского.

Мне кажется, что не нужно дополнительно пояснять, почему мне хотелось, чтобы в финале собрания, где читают резолюцию о Вахте Мира, зритель

все время ощущал источник звучания музыки — Концертный зал имени Чайковского — и не нужно отдельно говорить о том, что Первый концерт не является, по-моему, вставным номером, потому что несет в себе жизнеутверждающую тему, в данном контексте тему мира и Москвы.

Кроме того, в моих фрагментах присутствуют небольшие проходные куски баянного исполнения известных песенных мелодий советских композиторов. Звучат они намеренно проходно и служат задаче передачи атмосферы действия. В одном же случае («Соловьи» в разговоре Самсона и Назарова на кровати) служат также и для углубления эмоционального звучания сцены» [8, л. 26–28].

Режиссер Вадим Абдрашитов вспоминал, что как-то раз видел, как Хуциев работает с музыкой: «Мастер решает проблемы сдвига магнитной фонограммы относительно оптической на один, на два кадра. Он каким-то невероятным поэтическим чутьем чувствует сочетание изображения и музыки» [8, л. 24–25]. Теоретическая часть «Градостроителей» — пожалуй, единственный письменный источник, в котором Хуциев так подобно описывает свои открытия в технике режиссуры, монтажа и работы с музыкой, анализируя результаты собственной работы, например особенности ритмического сочетания в одном кадре музыки и изображения:

«Совершенно неожиданно вели себя и те планы, в которых впоследствии звучала музыка. Казавшиеся верными по длине, с появлением музыки они вдруг делались короче (что чаще) или же длиннее. Так, в вечерней смене в общежитии после ухода баяниста есть пауза, предшествующая разговору Самсона с Назаровым. При съемке этих планов музыка не была целиком записана. Пауза была смонтирована по тому ощущению, какое давал немой материал. Я старался добиться необходимой в этой сцене протяженности паузы и, как мне казалось, достиг этого. После же того, как была записана недостающая музыка и положена под уже смонтированные кадры, эта спокойная пауза нарушилась. Получилось, что кадр, в котором Назаров отворачивался к стене и некоторое время лежал спокойно, с появлением музыки выглядел настолько коротким, что сразу нарушалась иллюзия протяженности во времени. Я, конечно, мог предполагать такой эффект, но точно заранее не знал. Произошло же все это потому, что пауза, протяженность которой при полной тишине нельзя было ни с чем сравнить, сейчас приходилась на одну даже не оконченную строчку песни. Другими словами, музыка переводила ее (паузу) из условного времени в реальное, давая этим другое представление ее протяженности» [8, л. 24–25] (фото 9).

ВЫВОДЫ

«Выводы я могу сделать единственные и очень короткие, — писал Хуциев в заключении к теоретической части «Градостроителей». — Дипломные съемки я рассматриваю как режиссерские эскизы на пленке, как поиски стиля и языка будущего фильма» [8, л. 28].

Этот ранний и — оставшийся наиболее полным — теоретический отчет Марлена Хуциева о своих режиссерских принципах и предпочтениях в сравнении с его последующей практикой позволяет говорить о том, что его поэтика сложилась очень рано, уже на дипломной работе — и в дальнейшем лишь развивалась, но не видоизменялось радикально. Возможно, это объясняет и то, как неохотно он говорил о своих принципах: он уже определился с ними, сказал о них один раз — и повторяться не считал необходимым или достойным траты времени, даже ради обучения студентов.

Пожалуй, главный вывод начинающего режиссера прозвучит сегодня банально, но для второй половины 1940-х годов, когда учителя Хуциева еще хорошо помнили о понятии «железный сценарий» (заимствованная из Голливуда практика кинопроизводства, при которой каждая сцена сценария должна точно соответствовать кадру будущей постановки), его заявление, возможно, смотрится несколько вызывающе и предвосхищает будущую вольницу оттепельного кино: «В процессе постановки фильма режиссеру часто приходится менять свой замысел, вернее, отдельные конкретные выражения замысла. Этого требуют условия производства. Часто во имя главного надо уметь отойти от первоначального найденного решения и уметь найти другое воплощение своего замысла. В этом отношении моя дипломная работа тоже явилась для меня очень полезной школой» [8, л. 29].

Особой благодарности Хуциева в теоретической части «Градостроителей» удостоились двое его педагогов: «В заключение я хочу сердечно поблагодарить руководителя моей дипломной работы Сергея Константиновича Скворцова за все то, без чего осуществление моей работы не представляется мне возможным. <...> Во все время работы над дипломом мне всегда помогал человек, с которым связаны годы жизни и учебы в Институте и в Мастерской — Игорь Андреевич Савченко» [8, л. 29].

К сожалению, та часть биографии Хуциева (равно как и его однокурсников, среди которых были Сергей Параджанов, Владимир Наумов, Александр Алов, Генрих Габай, Вениамин Дорман и т. д.), которая касается истории влияния на начинающего режиссера педагогов ВГИКа, учебных заданий, его личного зрительского опыта, изучена еще недостаточно глубоко и заслуживает отдельного внимания исследователей. Так, одно из первых заданий, данных им



Фото 9. М. Хуциев на съемках фильма «Застава Ильича». Из архива «Киноартели 1895» / Marlen Khutsiev on the set of "Ilyich's Gate". From the collection of "Film Cooperative 1895"

Игорем Савченко на первом курсе ВГИКа, как вспоминал Хуциев, был «режиссерский сценарий по “Моцарту и Сальери” и литературный сценарий новеллы о Пушкине и Керн» [16, с. 186]. По всей видимости, именно здесь нужно искать истоки главного неосуществленного проекта Хуциева — фильма о Пушкине, но это уже тема для отдельной работы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Отечественное кино в лицах. Марлен Хуциев [библиография] // Кинограф. Журнал прикладного киноведения. 2001. № 10. С. 18–47.
2. Хуциев. Мотор идет! Материалы/публикация А. Колодизнер и П. Шепотинника // Киноведческие записки. 2019–2020. № 112/113. С. 95–118.
3. Демин В. Хуциев. Книга о режиссере // Архив Госфильмофонда РФ. Ед. хр. № 1446. Персональная папка Марлена Хуциева.
4. Марлен Хуциев: «Я никогда не делал полемичных фильмов»/записала И. Изволова // Кинематограф оттепели. Книга первая. М.: Материк, 1996. С. 190–196.
5. Козлов Л. Материал по теме «Язык кино»: интервью с Марленом Хуциевым // Государственный центральный музей кино. Ф. 169. Оп. 1. Ед. хр. 283.
6. Дорман О. После уроков // Экран и сцена. 1999. Апрель. № 15. С. 14–15.
7. ВГИК: размышления. Марлен Хуциев, Алексей Баталов, Наталья Рязанцева, Виктор Лисакович, Борис Криштул, Владимир Утилов // Киноведческие записки. 2004. № 68. С. 14–25.
8. «Градостроители». Объяснительная записка к дипломной работе М. Хуциева // РГАЛПИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 965. 29 л.
9. Хуциев М. Закон обратной перспективы // Мой режиссер Ромм. М.: Искусство, 1993. С. 420–426.
10. Марлен. Марлен Хуциев в воспоминаниях друзей и коллег, документах и фотографиях/сост. А. Ю. Хржановский. М., 2024. [В печати].
11. Кваша И. Точка возврата. М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 454 с.
12. Пилихина М. Я — кинооператор (литературная запись А. Коноплевой). М.: Союз кинематографистов СССР; Бюро пропаганды советского киноискусства, 1976. — 46 с.
13. Дединский С., Рябчикова Н. Июльский дождь. Путеводитель. Коллекционное издание. М.: Киноведческая артель 1895, 2024. — 354 с.
14. Хуциев М. Сбывшееся ожидание // Бакланов Г. Был месяц май. М.: Искусство, 1971. С. 97–110.
15. Симонов А. Частная коллекция. М: АСТ: ОГИЗ, 2023. — 448 с.
16. Хуциев М. Несколько слов о новой работе // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 186–191.

REFERENCES

1. *Otechestvennoe kino v litsakh. Marlen Khutsiev [bibliografija]* [Russian Cinema Through Personalities. Marlen Khutsiev. Bibliography]. *Kinograf. Zhurnal prikladnogo kinovedenija*. 2001, no. 10, pp. 18–47.
2. *Khutsiev. Motor idet! Materialy (Publikatsija Asi Kolodizhner i Petra Shepotinnika)* [Khutsiev. The Camera Is Rolling! Materials (Publication by Asia Kolodizhner and Petr Shepotinnik)]. *Kinovedcheskie zapiski*. 2019–2020, no. 112/113, pp. 95–118.
3. *Demin V. Khutsiev. Kniga o rezhissere* [Khutsiev. A Book About the Director]. In: *Arkhiv Gosfilmofonda RF* [Archive of the State Film Archive of the Russian Federation]. Unit of Storage no. 1446. Marlen Khutsiev's Personal Folder.
4. *Marlen Khutsiev: "Ja nikogda ne delal polemichnykh fil'mov"*. *Zapisala I. Izvolova* [Marlen Khutsiev: "I Have Never Made Polemical Films". Recorded by I. Izvolova]. In: *Kinematograf ottepeli. Kniga pervaja* [Cinema of the Thaw. Book One]. Moscow: Materik, 1996, pp. 190–196.
5. *Kozlov L. Material po teme "Jazyk kino": interv'ju s Marlenom Khutsievym* [Material on the Topic "The Language of Cinema": Interview with Marlen Khutsiev]. In: *Gosudarsvennyy Tsentralnyy Musiy Kino* [State Central Museum of Cinema]. F. 169. Inv. 1. Unit of Storage no. 283.
6. *Dorman O. Posle urokov* [After Class]. *Ekran i stsena*. 1999. April, no. 15, pp. 14–15.

7. VGIK: Razmyshlenija. Marlen Khutsiev, Aleksei Batalov, Natal'ia Riazantseva, Viktor Lisakovich, Boris Krishtul, Vladimir Utilov [VGIK: Reflections. Marlen Khutsiev, Aleksei Batalov, Natal'ia Riazantseva, Viktor Lisakovich, Boris Krishtul, Vladimir Utilov]. *Kinovedcheskie zapiski*. 2004, no. 68, pp. 14–25.
8. "Gradostroiteli". *Objasnitel'naja zapiska k diplomnoj rabote M. Khutsieva* [Town Planners. Explanatory Note to M. Khutsiev's Graduation Project]. In: *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 2900. Inv. 2. Unit of Storage no. 965.
9. Khutsiev M. *Zakon obratnoj perspektivy* [The Law of Reverse Perspective]. In: *Moi rezhisser Romm* [My Director Romm]. Moscow: Iskusstvo, 1993, pp. 420–426.
10. Marlen. *Marlen Khutsiev v vospominaniyakh druzei i kolleg, dokumentakh i fotografijakh* [Marlen. Marlen Khutsiev in Reminiscences of Friends and Colleagues, Documents and Photographs]. Edited by A. lu. Khrzhanovskii. Moscow, 2024. In print.
11. Kvasha I. *Tochka vozvrata* [The Point of Return]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. 454 p.
12. Pilikhina M. *Ja — kinooperator (literaturnaja zapis' A. Konoplevoi)* [I Am a Cinematographer (written down by A. Konopleva)]. Moscow: Sojuz kinematografistov SSSR; Byuro propagandy sovetskogo kinoiskusstva, 1976. 46 p.
13. Dedinskii S., Riabchikova N. *Ijul'skij dozhd'. Putevoditel'*. *Kollekcionnoe izdanie* [July Rain. A Guide. Collector's Edition]. Moscow: Kinovedcheskaja artel' 1895, 2024. 354 p.
14. Khutsiev M. *Sbyvsheesja ozhidanie* [Expectation Come True]. In: Baklanov G. *Byl mesjats mai* [It Was in May]. Moscow: Iskusstvo, 1971, pp. 97–110.
15. Simonov A. *Chastnaja kolleksija* [A Private Collection]. Moscow: AST: OGIZ, 2023. 448 p.
16. Khutsiev M. *Neskol'ko slov o novoi rabote* [A Few Words About My New Work]. In: *Ekran 1964* [The Screen of 1964]. Moscow: Iskusstvo, 1965, pp. 186–191.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дединский Станислав Николаевич — магистр истории искусств, главный редактор Киноведческой артели 1895.io (АНО «Киноартель 1895»).

E-mail: 1895@1895.io

ORCID: 0000-0002-1396-8251

ABOUT THE AUTHOR

Stanislav N. Dedinskij — Master of Arts, Editor-in-chief of the Film Scholars Cooperative 1895.io (ANCO "Film Cooperative 1895").

E-mail: 1895@1895.io

ORCID: 0000-0002-1396-8251

Статья поступила в редакцию: 16.04.2024

Отредактирована: 6.05.2024

Принята к публикации: 14.05.2024

Received: 16.04.2024

Revised: 6.05.2024

Accepted: 14.05.2024

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Дединский С. Н. Ранние теоретические взгляды Марлена Хуциева и его последующая режиссерская практика // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 2. С. 116–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-116-139

EDN MGYATG

FOR CITATION

Dedinskij S. N. Marlen Khutsiev's Early Theoretical Views and His Subsequent Directorial Practice. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2024, no. 2, pp. 116–139.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-116-139

EDN MGYATG