

- 7 ГИМ. Син. 149.
- 8 *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965. С. 320.
- 9 БАН. 31. 7. 30-2. 2-й «Остермановский» том. Л. 89 об.
- 10 РНБ. Ф. IV. 225. «Голицынский» том. Л. 625об. (См. указанные иллюстрации в монографии: *Martyniouk A.* Die Mongolen im Bild. Hamburg, 2002. Иллюстрации 33, 38).
- 11 *Арциховский А. В.* Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944. С. 19–20.
- 12 Там же. С. 61–63.
- 13 Там же. С. 62–63.
- 14 Там же. С. 28–30, 111–112; *Подобедова О. И.* Указ. соч. С. 276–286.
- 15 См., например, анализ иконографии византийских правителей в классической работе А. Грабара: *Грабар А.* Император в византийском искусстве. М., 2000.
- 16 *Подобедова О. И.* Указ. соч. С. 319.
- 17 *Арциховский А. В.* Указ. соч. С. 28–31, 111–118.
- 18 Там же. С. 112–114.
- 19 *Оболенский Д.* Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов. М., 1998. С. 276–283, 543–544.
- 20 *Горский А. А.* Москва и Орда. М., 2001. С. 87–89.
- 21 Там же. С. 88.
- 22 О роли церковной дипломатии в Восточной Европе того времени см.: *Прохоров Г. М.* Повесть о Митяе. Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. Л., 1978; *Мейендорф И.* Византия и Московская Русь. Очерки по истории церковных и культурных связей в XIV в. Париж, 1990.
- 23 *Горский А. А.* Указ. соч. С. 87–89, 149–152.
- 24 *Арциховский А. В.* Указ. соч. С. 116–118.
- 25 См., например: *Martyniouk A.* Op. cit. Иллюстрации 32, 36.
- 26 Там же. Иллюстрация 33.
- 27 БАН. 31. 7. 30-2. 2-й «Остермановский» том. Л. 784 об. (См.: *Martyniouk A.* Op. cit. S. 179–182, иллюстрация 37).
- 28 *Подобедова О. И.* Указ. соч. С. 116–117.
- 29 *Бенцигсен А.* Экуменизм Ивана Грозного // Русский альманах. Париж, 1981. С. 268–276. См. также: *Трепавлов В. В.* «Белый царь»: образ монарха и представления о подданстве у народов России XV–XVIII вв. М., 2007.
- 30 *Арциховский А. В.* Указ. соч. С. 118; *Kämpfer F.* Das russische Herrscherbild. Recklinghausen. 1978. S. 186–188.
- 31 *Клосс Б. М.* Указ. соч. С. 265.
- 32 *Арциховский А. В.* Указ. соч. С. 4.
- 33 *Martyniouk A.* Op. cit. S. 160–163. Иллюстрация 28.

В. А. Токарев
Магнитогорск

Гуманистическая версия антипольской пропаганды в фильме «Мечта»*

Исторически сложившиеся этностереотипы и внешнеполитические образы во многом формируются и воспроизводятся посредством искусства. В этом смысле оправдано обращение к нетрадиционным историческим источникам, например, к художественным фильмам. XX столетие по праву можно назвать веком кинематографа. Способность обольщать зрителя и диктовать ему определенные ценности

* Автор признателен А. С. Дерябину и Н. М. Зоркой за важные замечания и консультации по теме статьи.

превратили кинематограф, наряду с прессой и радио, в инструмент манипулирования общественным сознанием. В Советском Союзе одной из функций киноискусства становится задача пропагандистского обеспечения советского внешнеполитического курса. Посредством экрана зрителям предлагался запоминающийся враждебный образ капиталистического окружения, в котором находился Советский Союз, а также образы его зарубежных классовых союзников.

Длительное время советские историки игнорировали проблему взаимных предубеждений и внешнеполитических стереотипов, тем более такой ее нестандартный аспект, как образы Польши и поляков в советском кинематографе. В-первых, союзнические отношения между Москвой и Варшавой в послевоенный период обернулись непреодолимым табу на разработку ряда «конфликтных» сюжетов из истории русско/советско-польских отношений. Во-вторых, академическая наука, оперировавшая преимущественно категориями социально-экономической истории, с запозданием и малоохотно обращалась к изучению субъективной реальности. Подобная специализация вкупе с методологическими ограничениями превращали художественные фильмы в источник с сомнительной репутацией, который, конечно, позволял более глубоко вникнуть во многие явления общественной жизни, однако, как думалось, игровые фильмы являлись источниками по истории культуры, киноискусства и актерского мастерства. Из-за такого узкого подхода к кинодокументам отечественный художественный кинематограф не сразу превратился в объект изучения профессиональными историками, хотя движение в этом направлении началось, как ни странно, в самые ортодоксальные времена. Одним из первых курс истории кино внедрил в учебный процесс декан исторического факультета Ленинградского университета В. В. Мавродин. Произошло это в 1940-е годы, после чего процесс приобщения историков к кинодокументам уже не приостанавливался.

Отметим, что польский элемент среди остальных «инонациональных» тем советского кинематографа доминировал лишь дважды – в ходе советско-польской войны 1920 г., и после советско-германского раздела Польши (сентябрь 1939 – июнь 1941 гг.). С осени 39-го года, то есть в самый благоприятный период развития кинематографической инфраструктуры, когда в межвоенном СССР достигли максимума просмотровых залов и киноустановок, кинематограф разрабатывал негативный страноведческий образ Польши. Тогдашние художественные фильмы антипольской направленности смогли просмотреть и принять как достоверные свидетельства миллионы советских зрителей. Обойму «польских» фильмов должна была пополнить кинокартина «Мечта», которой посвящено настоящее исследование.

* * *

1 сентября 1939 г. нацистская Германия напала на Польшу. В соответствии с условиями секретного дополнительного протокола от 23 августа 1939 г. в Кремле было принято решение о подготовке военной акции против Польши, которая началась 17 сентября. В этот день под Майкопом мосфильмовская группа «Первой Конной» снимала эпизод перехода буденновцев в 20-м году через польскую границу. Режиссёр Ефим Дзиган чуть позже вспоминал: «В разгар работы радио при-

несло нам весть об историческом решении советского правительства. <...>. Это принятое с восторгом сообщение придало нашей работе особый смысл. Командиры, политработники, тысячи бойцов, местные жители, колхозники, актёры – все участники съёмки с особенным подъёмом продолжали работу. Люди видели знаменательные исторические параллели между прошлым и сегодняшней действительностью. У людей возникали ассоциации, полные глубочайшего смысла. Совпадение ситуации сплетало воедино прошлое и настоящее, реальность и художественный образ, искусство и жизнь!»¹.

На митинге 17 сентября 1939 г. на студии «Ленфильм» кинорежиссер Леонид Трауберг оптимистически уверял коллег, что Красная Армия, если понадобится, не в месяц, а в считанные дни, в считанные часы раздавит любую враждебную страну, любую армию². Киевский режиссер Игорь Савченко, будущий постановщик фильма «Богдан Хмельницкий», с беспощадностью комментировал польский поход Красной Армии: «Суд истории совершен, приговор выполнен. Меч народа опустился на головы ясновельможного панства шляхетского»³.

Накануне польской кампании, в расчёте на важные события на западной границе, руководство союзной кинохроника согласовало с начальником Главупра Красной Армии Л. З. Мехлисом список кинооператоров, которым предстояло выполнить некое «особое» задание. Начиная с 10–11 сентября они «должны были сидеть на чемоданах»⁴. Речь шла об *оперативном* и *тенденциозном* освещении событий на западной границе, в буквальном осуществлении принципа, некогда сформулированного известным кинодокументалистом Н. Кармазинским: «Только факты, которые занимают внимание Советского Союза, только факты, которые агитируют за дело социализма, должны быть материалом киножурнала». Тем не менее, начало польской кампании именно для столичных кинодокументалистов стало неожиданностью, что помешало им в полной мере выполнить свои агитационно-информационные функции. Накануне вторжения из Москвы в войска отбыл Мехлис, нарушив тем самым договорённость с кинематографистами. Когда радио сообщило о переходе Красной Армией советско-польской границы, для столичных кинооператоров началась гонка за событиями.

Председатель Комитета по делам кинематографии при Совнаркомом СССР И. Г. Большаков связался с наркомом обороны К. Е. Ворошиловым и получил от того разрешение делегировать на фронт своих сотрудников. Уже в ночь на 18 сентября в Польшу отбыли первые московские операторы⁵. Решением Комитета по делам кинематографии 20 сентября в Западную Белоруссию была отправлена еще одна фронтовая бригада из семнадцати человек⁶ под руководством Я. Блюха и его заместителя В. Брянцева. В бригаду были включены кинодраматург А. Каплер, известные постановщики игровых и документальных фильмов А. Медведкин и Я. Посельский, сценарист А. Каплер, режиссер-оператор М. Кауфман, операторы М. Трояновский, М. Ошурков, А. Шеленков, Б. Монастырский, второй оператор В. Переяславцев, ассистенты оператора Е. Мухин, Н. Теплухин, А. Пырченко, звукооператор Р. Халушаков и администратор А. Кобрин. Среди кинодокументалистов обретался именитый кинорежиссер Михаил Ильич Ромм (1901–1971), человек неравнодушный и наблюдательный, когда-то покоривший Ромена Роллана своим фильмом «Пышка» и снискавший особое расположение кремлевских зрителей своими культовыми картинами «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». В полном составе бригада Блюха вылетела

из Москвы на «Дугласе» начальника Главного управления Воздушного флота, Героя Советского Союза В. С. Молокова. В Минске произошла непредусмотренная заминка. Киноаппаратура была отправлена к границе поездом, и её прибытия пришлось ожидать в течение трёх дней, т. к. железнодорожные пути были забиты воинскими эшелонами. Только 25 сентября бригада выехала из Минска в восточные воеводства, разместив свой штаб в здании Белостокского воеводства.

Именно в Белостоке произошла случайная встреча Михаила Ромма с московским писателем Евгением Иосифовичем Габриловичем (1899–1993).

В кинематографических кругах Габриловича ценили за сценарий к фильму о революции «Последняя ночь» (1937). Читающая публика знала его как очеркиста и автора рассказов, всегда деликатных и лишенных фальшивого пафоса. В сентябре 39-го, когда комплектовалась группа писателей для сопровождения войск Украинского и Белорусского фронтов, в Политуправлении Красной Армии даже не вспомнили о Габриловиче. С началом польской кампании десятки советских литераторов обратились в Союз писателей и военные инстанции с просьбой направить их в Западную Белоруссию и Западную Украину. Габриловича выручило удостоверение корреспондента газеты «Известий», с которым он проследовал мимо сброшенного на обочину пограничного столба с табличкой «Жечь Посполита Польша, № 177». Пасмурной осенью 39-го кроме него в Польше побывали «известинцы» И. Бачелис, В. Беликов, Б. Борисов, З. Златопольский, И. Константинов, К. Михайлов, Д. Рудь, И. Филиппенко и такие признанные мэтры журналистики, как Евгений Кригер, въехавший во Львов на первом танке, Петр Белявский, нагнавший войска с парашютом за спиной, и Эзра Виленский, возглавлявший когорту информационного отдела «Известий». Вскоре коллеги выделяют Габриловича как одного из самых оперативных журналистов польской кампании⁷.

В восточных воеводствах Михаил Ромм и Евгений Габрилович находились около двух месяцев (в октябре Ромму пришлось на несколько дней выезжать в Москву, чтобы сдать отснятый кинобригадой материал и чтобы проститься с умершим артистом Б. Щукиным). Пока попутчики Красной Армии объездили опаленные войной восточные воеводства, им пришлось сменить не один отель или случайный приют. Провинциальные гостиницы, наподобие той, что в Столбцах – в «полтора подслеповатых этажа», их разочаровали.

«Вообразите базарную площадь, мощенную булыжником. – свидетельство Габрилович из Волковыска. – Клочки соломы и сена, застрявшие между камней. Справа “Гранд-отель” – одноэтажное здание с десятью номерами, с красоткой, лихо изображенной на вывеске, с седоусым швейцаром возле дверей. Слева конкурирующий с “Гранд-отелем” отель “Метрополь” – два этажа, семь номеров, справки о кредитоспособности всех купцов Вильно и Белостока...»⁸.

Другой характерной особенностью гостиничного мирка являлись так называемые «комнаты с пансионом», постояльцы которых произвели на Ромма неизгладимое впечатление: «Внизу находилась лавка, сверху огромная комната с длинным столом, за которым всегда сидело пять – шесть человек. За столом, у огромного самовара, играли в карты. Рядом стояли свертки с подошвенной кожей. Я хотел остановиться в номерах, но все комнаты оказались занятыми. Попытки найти общий язык с обитателями номеров, коммивояжерами, представителями мелкой и мельчайшей буржуазии, ничего не дали: увидев нас, они перепугались»⁹.

Ромм и Габрилович были переполнены польскими впечатлениями. Осенью 39-го советские люди попали на европейские задворки – «в глубину польского захолустья, находившегося в состоянии краха». Вдоль изрытой ухабами грунтовой дороги, грязной, как то предписывалось сезоном, а не санацией, о чем советские путешественники предпочитали не договаривать, раскинулись разграфленные поля скудных крестьянских наделов. Узкие полосы земли напоминали лоскутное одеяло. По свидетельству Ромма, кое-где земля обрабатывалась самодельной бороной и архаичными деревянными сохами. В руках крестьян можно было увидеть деревянный цеп для молотбы. По наблюдению Ромма, нищие белорусские деревни состояли из вросших в землю, крытых почерневшей соломой хат¹⁰. В некоторых избах, перегороженных жердочками, жило по две–три семьи. Когда Михаил Ромм подарил местной крестьянке спички, она, к его удивлению, тут же стала ножом разрезать каждую спичку вдоль пополам. Поведение крестьян казалось почти подобострастным. Проходя мимо каменного дома осадника, они, не жалея спины, кланялись старику – бывшему улану. Трое сынов осадника ушли на «империалистическую» войну – защищать «панскую» Польшу от Гитлера. Советский комендант распорядился разделить тридцать коров осадника между нуждавшимися односельчанами.

Местечки и города выглядели как странный «мир бакалейных лавчонок, сараев, канав, белья, развевающегося по ветру»¹¹. Под сенью многочисленных церквей и костелов тянулись привилегированные и непривилегированные улицы. Последние были иногда неопишуемой кривизны. Там напозлали друг на друга лачуги и убогие хибарки, изнутри приукрашенные олеографиями на библейские сюжеты, фотографиями с видами Парижа или постерами мотоциклетных и пароходных компаний с неперемными пальмами и морем. Кругом теснились многочисленные магазинчики с причудливыми вывесками «Христианская бакалея» или «Иудейская лавка». Между уличной рекламой машин Зингера и бульонов Магги попадались плакаты с изображением палестинской экзотики, которыми сионистские агентства завлекали единоверцев. «Это было скопище мелочных лавчонок и крошечных мастерских, продававших, тачавших, шивших, чинивших. – вспоминал Габрилович, – Их норы шли по маленьким, порченным улицам, где жалко и жадно охотились за клиентами все, кто там жил»¹².

Из небытия вдруг воскресло слово «хозяин», за давностью лет выпавшее из советского лексикона.

Другой вещественный мир и достаток сохранили дома с пышными гербами, принадлежавшие преуспевавшим или знатным особам. Туда советские люди, включая Габриловича, вступали незванными визитерами. Пять часов Габрилович ходил по замку графа Любецкого, удивляясь многочисленным коллекциям и отменному вкусу владельца, арестованного за попытку укрыть у себя польских офицеров. В Новогрудке Габрилович ночевал в доме воеводы. Домашний порядок был нарушен поспешным отъездом хозяев. Шкафы стояли настежь, кругом валялись одежда, банки из-под помады, фотоальбомы, охотничьи сапоги и шпоры. В детской комнате Габрилович увидел плюшевых медведей, кубики, кукол, брошенные детские штанишки и платица. «Пахло домом и детством», – признавался Габрилович. Воевода покинул свой домашний очаг чинно, не перенося горечь бегства на собственное имущество. Зато граф Болеслав Сивловский, напротив, приказал гайдукам измордовать свое имение, как провинившегося хло-

па. Следы безжалостного погрома Габрилович застал, приехав в Беловежскую Пущу. Изящная мебель была разбита, кубки старинной чеканки расплющены, холсты Камиля Коро и Клода Моне изодраны, книги с автографами Франса и Мицкевича залиты чернилами, портьеры и гобелены искромсаны, шубы вспороты, ферма сожжена, а лошади зарезаны... Представители привилегированной среды, посмевавшие не посчитаться с восточными претендентами на собственность или же огрызнуться на Красную Армию, были обозначены Роммом как «весьма подозрительные, явно переодетые личности польско-офицерского вида»¹³ (режиссер тогда не предполагал, что среди пленных офицеров обнаружится его племянник по виленской линии, за которого придется замолвить слово, чтобы, как потом выяснится, спасти от катынского финала).

Польские впечатления за обоих подытожил Михаил Ромм: «...мы знали, что такое панская Польша. И все-таки, пересекая линию границы, тянущуюся в глухом, мертвом лесу, мы предполагали, что там, по ту сторону, нас ждало что-то совсем новое, необычное, — какой-то “запад”. И в первые же часы испытываешь странное ощущение: попадаешь в какие-то хорошо тебе известные, но давно забытые места. Сначала не понимаешь, что это такое. Потом догадываешься: это царская Россия. Ты попал в прошлое, в “двадцать лет назад”. Как будто автомобиль движется не в пространстве, а во времени»¹⁴.

Взгляд Михаила Ромма и Евгения Габриловича на Польшу был избирательным, что вытекало из политической культуры эпохи. Независимо от своего благосостояния и образовательного ценза многие советские люди были заложниками комплекса социалистического превосходства, который культивировался властью. По завершению польской кампании Габрилович вспоминал о минском шофере Константине Зарá, который обслуживал журналистов в восточных воеводствах:

«Все не нравилось ему в Польше, в этом мире, куда он попал впервые. Дороги он называл прескверными, магазины – жульническими, товары – гнилыми, города – отвратительными, нравы – жестокими. Особняки с картинами Корро, Делакруа, Менцеля, с бюстами Родена он именовал не иначе, как норами пауков. Он обожал свою родину, свою великую и прекрасную Советскую страну, обожал пламенно, всей душой, и все то, с чем он соприкасался здесь, на ином берегу, внушало ему искреннее омерзение. Он обижался, когда хвалили архитектуру костелов, выходил из себя, когда одобрительно отзывались о чистоте улиц. И готов был побить человека, который сказал бы, что “Шевроле” не уступит ни в чем нашей родной “М-1”. Он ругал нас мещанами, когда мы одобряли качество кофе, приготовленного на машинке “Экспресс”, и однажды не разговаривал с нами неделю за то, что мы удивились вместительности и комфортабельности здешних автобусов»¹⁵.

В отличие от минского шофера, актриса Елена Кузьмина, кстати, супруга режиссера Ромма, принадлежала к тому узкому кругу творческой интеллигенции, который отличал завидный кругозор, утонченный вкус и – самое главное – наличие денежных сумм, чтобы удовлетворить свои разновеликие потребности непосредственно в Советском Союзе. Оказавшись в 1940 г. на Львовщине, где снимались отдельные сцены фильма «Мечта», она с доброжелательной *сдержанностью* ознакомилась с галицийской столицей:

«Город Львов не поразил нашего воображения так, как мы ожидали. Чуждый уклад жизни нас не тронул. Даже просто так продающиеся легковые машины,

стоящие в витрине магазина со сценой на носу! Не поразило нас кружевное бельё, которое можно было купить в любом магазине без очереди, были бы только деньги. Маленькие частные лавчонки, где продавалась всякая снедь, приготовленная не заводами, а просто хозяйками. Это было вкусно, но не поразительно»¹⁶.

По существу перед нами вполне *искренние* впечатления обеспеченного человека. В то же время дистанция, отделявшая материально благополучную Кузьмину от многих тысяч красноармейцев и командиров, прошагавших дорогами Польши осенью 1939 г., зачастую не отменяла их духовную солидарность.

Единомышленники Елены Кузьминой и Константина Зарá были увлечены коммунистическим грядущим, которое было для них реальней настоящего. Внешний мир сопоставлялся не с текущей советской повседневностью, а с абстрактной коммунистической будущностью. Такое сравнение, конечно, было не в пользу польской действительности. «Всё делалось во имя великого будущего, — вспоминала Е. Кузьмина, — Во имя этого будущего мы гордились своими обносками, казенной баландой, коммунальными квартирами и презирали весь мир, кроме тех, кого считали своими»¹⁷. Пафос эгалитаризма и вера в лучшее будущее порождали крайнюю селективность восприятия иной, несоветской реальности. Часть красноармейцев и командиров приняла польскую действительность в согласии с комплексом социалистического превосходства¹⁸. «Сколько не встречалось нам советских людей, — уверял смоленских земляков журналист Н. Карельский, — все они испытывают род духовного удущья от частной торговли с её темными и грязными “склепами” (магазинами), от ресторанов и столовых, похожих на дрянные кабаки, от всей так называемой “культуры” Запада, убогой и лживой»¹⁹. Именно поэтому, бегло упоминая об уютных на вид одноэтажных коттеджах в польских городках, Габрилович сосредоточился на живописании трущоб. Нахваливая вкусную яичницу с вареньем, которую стряпали в ресторациях, Габрилович жаловался, что скатерти в польских ресторанах грязные, салфетки засаленные, а стаканы мутные. Даже привлекательные стороны польской действительности оттенялись или выдавались за фальшивый фасад, скрывающий общую запущенность и язвы капиталистического общества.

Поэтому появление Красной Армии на землях, обезображенных классовым неравенством, выглядело в глазах московских культуртрегеров оправданным и социально и даже с национальной точки зрения. «Ни одного поляка в этих полунных деревнях! — отмечал Ромм, обзвывая восточные воеводства. — За два дня мы проехали десятки селений и ни разу не слышали польского слова».

Красная Армия и её спутники воспринимались как миротворческий фактор и не иначе как залог завтрашнего процветания белорусов и украинцев. В Белостоке Габрилович стал очевидцем того, как большая толпа из местных жителей смотрела через витрину ресторана, как обедают советские командиры и штатские: «Ресторанов было повсюду много, но толпа стояла именно тут. Через стекло было видно, что все, кто сидел за столами, были веселы и спокойны, и это успокаивало толпу»²⁰.

Даже праздное любопытство обывателей воспринималась как само собой разумеющаяся тяга к советскому. В те дни политическая будущность окрестных территорий не вызвала сомнений. На заданный кем-то вопрос, правда ли, что здесь будет советская власть, политкорректный Ромм про себя ответил: «Да, правда! Здесь будет советская власть, и ничто, никогда эту власть не поколеблет»²¹.

* * *

Еще не завершилась польская кампания, как кинематографисты поспешили приступить к разработке новой темы. Например, на «Ленфильме» намеревались побыстрее поставить короткую киноновеллу о приходе Красной Армии в Западную Украину и Западную Белоруссию. В ноябре 1939 г. режиссер Фридрих Эрмлер выехал в Москву для поиска сценария, по которому следовало снять картину. Затея осталась не осуществленной, так как, по признанию Эрмлера, в искусстве «нельзя заниматься вещами, которые далеки от искусства»²². Добротные сценарии попросту отсутствовали. На заседании сценарного совета Комитета по делам кинематографии 11 ноября 1939 г. констатировалось:

«Сейчас намечается тенденция превратить Западную Украину и Западную Белоруссию в крючок, на который все вешают (это чувствуется у нас в сценарном отделе). Какой бы случай не произошёл, всё переносится в Польшу. Германию брать нельзя, в какой-нибудь другой стране, что будет не известно, давайте валить всё на Польшу. Всё многообразие явлений, связанных с проблемами интервенции переносят на маленькую Польшу. По настоящему же о Западной Белоруссии и Западной Украине ещё ничего не сказано, а имеющиеся произведения находятся на очень мелком идейно-художественном уровне. Пока ещё больше работают второстепенные авторы, и тему это может опошлить»²³.

Опасения подобной тенденции были небезосновательными. Режиссер Л. З. Трауберг, прочитавший многочисленные сценарные заявки, писал об одной из них: «Сценарий об освобождении западных областей Украины и Белоруссии написан в манере лубков 14-го года. Пан Михась бежит от русских в дамской нижней юбке»²⁴.

Нужда заставила кинематографистов задуматься над экранизацией произведений польских писателей. Внимание к себе привлекли повесть Я. Курека «Грипп свирепствует в Неправе» и роман Т. Доленги-Мостовича «Карьера Никодима Дызмы». Проза восходящей литературной величины Ванды Василевской легла в основу сценариев «Вербы и мостовая» и «Повесть о калине». Вскоре оригинальные сценарии были предложены советскими участниками и очевидцами польской кампании: В. Беляевым («Голос Тараса»), М. Большинцовым («Тарас Дудко»), К. Василенко и Е. Помещиковым («Семья Януш»), Б. Горбатовым («Три дня»), А. Дубровским и В. Кучером («Ветер с Востока»), Ф. Кравченко («Польская рапсодия»), М. Лыньковым и С. Таубе («В сентябрьские дни»), И. Прутом («Две ночи»), Б. Рискиндом («Берчик»), Е. Романевич («Наста Верас»), Максимом Танком («Буря над Нарочью») и др.

По возвращению в Москву Ромм и Габрилович также приступили к работе над сценарием на тему: «*Польша тридцатых годов, ее политическая безысходность, социальный тупик и полная необходимость в коренных переменах и переустройства всей ее жизни*». Иногда сцену наговаривал Ромм, а Габрилович придавал ей литературную огранку. Порою, они уединялись, а потом сводили написанные эпизоды в целое. Поначалу соавторы послушно размышляли о помещичьем гнете и драме белорусского крестьянства, к чему их побуждала рабочая аннотация. «Мы даже думали – вспоминал Габрилович, – показать в одной линии сюжета тяжбу крестьянина с землевладельцем, обнажив этим механику действий классового суда и власти шляхетского государства». Однако пред-

писанный социологический анализ лишал сюжет витальной убедительности. В Польше на Ромма большее впечатление произвел не захудалый капитализм, а люди «с иным отношением к жизни, иными целями, иной психологией»²⁵. Тогда соавторы обратились к человеческим судьбам, с которыми они столкнулись в Бресте, Вильно, Белостоке и Гродно.

В Новогрудках Габриловичу запомнилась болезненного вида хозяйка крохотной бакалеи Роза Скороход, озабоченная будущим своего двадцатипятилетнего сына Лазаря, увы, иждивенца: «Вместо того, чтобы заниматься мелочной торговлей, как его брат, он пошел по ученой части, попал в университет. Перебиваясь с хлеба на воду, блестяще кончил университетский курс, несмотря на преследования и даже на побои студентов – паньчей. Теперь он адвокат. Нужно же было случиться такому несчастью!».

В течение двух лет её сыну никак не удавалось найти работу по специальности²⁶. В первом же польском городишке, куда попал Ромм, режиссер познакомился с детским врачом. В модном, правда, потрепанном плаще и шляпе тот продавал с лотка яблоки, позабыв о своем предназначении. Подобно адвокату Лазарю и безмянному врачу, множество способных людей – одаренных музыкантов или математиков, – занимались чужим ремеслом²⁷. Доктор мог работать официантом в запущенном ресторане «Атлантический океан», дантист – продавать хомуты в лавке «Париж», юрист – торговать в закутке под вывеской «Бар Аргентина». Безработица скучивала на дому родственников под вывеской коммерческой «кампании», предлагавшей покупателям яблоки или газированную воду. Кого-то безработица вербовала в коммивояжеры «третьей руки». За пятнадцать злотых в неделю пан Слянский и легион его собратьев ходили по местечкам и деревням, нагруженные чемоданами с образцами товаров: «Они бродили стаями, хозяева магазинов гнали их, как нищих. Но надо было кормить семью. Прогнанный из одной лавки, Слянский плелся в другую, раскрывал чемоданы, расхваливал товары...».

Проезд, гостиница и скидки с товара производились за счет Слянского. Другие, как тринадцатилетняя девочка Соня Лазик из Барановичей, вынуждены были батрачить за разовый обед из супа и макарон.

Среди «униженных и оскорбленных» обреталось много иудеев – пасынков «панской» Польши. Интернационалиста Габриловича, называвшего самого себя евреем «как бы сбоку», особенно поразила трагическая развязка недолгой жизни Розы Вельц из Бреста. Девушка замечательных математических способностей поступила на металлургическое отделение в политехникум. До поры она терпела все унижения со стороны антисемитов и просто мужланов. После блестящих экзаменов на третьем курсе Розу жестоко избили в переулке, пришив к платью листок с угрозой: «Ты будешь убита, если вернешься в политехникум». Спустя два дня Роза повесилась, оставив посмертную записку, адресованную директору: «Будьте прокляты».

В Польше внимание Габриловича привлекли люди, заслуживающие, по его мнению, в лучшем случае, снисхождения, а в другом разе – неприятя. Запомнилась странная категория «людей воздуха», например, деликатных до вкрадчивости сватов, облагавших процентами человеческое одиночество и неустроенность²⁸. Их клиентуру составляли засидевшиеся в невестках пани, а между ними – тридцатидвухлетняя Ванда, мерившая свою жизнь «свадебным меркан-

тилизмом». Годы изнурительного труда были потрачены ею, чтобы скопить себе на приданное. «Приданное становилось в сознании дочери мелкого ремесленника, мелкого торговца той путевкой в жизнь, без которой было немислимо мало-мальски сноное существование».

Клиентами поднаторевших свах и журнала «Брак и знакомство» были франтоватые женихи с гвардейской выправкой, знавшие все великосветские новости при пустом кошельке, носившие габардиновые пальто и начищенные штилеты, однако хранившие свой драгоценный гардероб в утлых меблированных комнатах. Бездельники со снисходительно вежливостью богачей надеялись поправить свое положение удачной женитьбой. Корыстные сердцееды ценили в своих избранницах, прежде всего, капитал, а не человеческие достоинства. Свадьба могла расстроиться, если за невестой числилось не тысяча злотых, а только половина суммы, затребованной расчетливым женихом.

...От первоначального замысла сохранилась украинская крестьянка Анна Колечко, ушедшая пасмурной осенью в город в «поисках работы и счастья». В подлинные человеческие истории Розы Скороход и ее сына Лазаря, коммивояжера Слянского и вечной невестки Ванды, Сони Лазик и Розы Вельц были ассоциативно задрапированы остальные вымышленные персонажи. «Их разнострой и есть человечество с его провалами и попытками вспорхнуть», — подытожит их биографии Габрилович²⁹. Нередко зная в лицо прототипов своих героев, Габрилович и Ромм писали сценарий, иронизируя и сострадая, совершенно «не помышляя о том, кто кого представляет — сколько тут либералов и консерваторов, интеллигентов в слоновой башне и фабрикантов, есть ли тут социал-предатели и отражен ли милитаризм, — вспоминал Е. Габрилович, — мы работали, освободив себя от подсчетов, прикидок и оправдательных документов, выраженных в репликах или немими средствами, но предъявив себе требование, тоже, конечно, достаточно древнее, однако существенно важное по тем временам: человечнее и вглубь!»³⁰ (поэтому на бумаге и на целлулоидной пленке герои получились отнюдь не «картонными», как их привередливо оценил один авторитетный кинокритик³¹).

Сценарий «Мечта» содержал фразу: «*Прошло несколько лет и панская Польша лопнула, как мыльный пузырь*». Ни в сценарии, ни в фильме почти не афишировалась военная катастрофа, настигшая Польшу (при восстановлении фильма в 1972 г. из «Мечты»³² удалили сцену возвращения с войны извозчика Янека, ничуть не обескураженного последними событиями). Значит, страну разорвала внутренняя ущербность. Не случайно кинопанораму Львова постановщики сопроводили социально-порочным статистическим перечнем: «В этом городе было пять костёлов, две тюрьмы, четыре фабрики, тридцать девять публичных домов, двести сорок торговых лавок...»³³.

По замечанию Сергея Юткевича, изображенные в фильме улицы и комнаты, дансинги и пейзажи были характерны для провинции, мнящей себя «Европой»³⁴. Среди городских заведений числилась затрапезная гостиница «Мечта». Именно там нашла себе место для ночлега крестьянка Анна Колечко (актриса Е. Кузьмина). Глубокой ночью, возвращаясь в «Мечту» из кафе, где она за чаевые трудилась привратницей, Анна, пересилив усталость, мыла полы и чистила обувь обитателей меблированных комнат. Полуночницу выручала малочисленность жильцов, чьи туфли и ботинки были выставлены под дверь-

ми. В «Мечте» обитал бывший художник Зигмунд Домбек (артист М. Болдунман), чью руку когда-то пожимал сам Ренуар. Теперь этот едкий и как-то по неловкому участливый старик «чинил примусы на задворках Европы». Его противоположностью был добродушный, временами восторженный извозчик Янек (артист Р. Плятт), озадаченный тем, почему при таком красивом коне и исправном фаэтоне ему не везло на седоков. Между мужскими ботинками выделялись дамские туфли «пикантной шатенки» Ванды Ландовской (актриса Ада Войцик). Житейский горизонт этой обветшавшей красотой и туалетом дамы был ограничен брачными объявлениями. Самое последнее объявление ей с суровой прямоотой продиктовала сама хозяйка гостиницы: «Девушка с приданным очень хочет выйти замуж, согласна на любой возраст и наружность, кроме прокаженных и сумасшедших...».

Грош за грошом Анна Колечко копила свой тщедушный «капитал», рассчитывая по примеру Ванды когда-нибудь выйти замуж. Единственным утешением для неё становится родной брат Василь (артист В. Соловьев), внешне чем-то напоминавший известного польского революционера Сергея Притыцкого. Однажды окровавленного Василя, избитого в забастовочном пикете полицейскими, приводят приятели (как известно, польская компартия была распущена Коминтерном, поэтому Василь и его товарищи ни разу не были в «Мечте» названы коммунистами). Брат расспрашивает сестру о том, как на днях ей довелось угодить полиции поимкой незнакомого человека. По описанию выясняется, что задержанным оказался рабочий Томаш Крутицкий. Гнев сменяется на милость, когда появляется сам Томаш (артист В. Щеглов), видимо, бежавший из-под ареста. По требованию брата сконфуженная Анна провожает Томаша через город. Заметив полицейских, тот крепко целует Анну, чтобы скрыть свое лицо. Странная прогулка и неожиданный поцелуй, наказанный для приличия пощечиной, будоражат воображение девушки и чуть-чуть скрашивают неудачно сложившийся день.

Гостиница «Мечта», где за койку мыкалась Анна, принадлежала Розе Скороход (актриса Фаина Раневская), ворчливой лавочнице, готовой продать душу за лишний грош (подсунутое покупателю гнилое яблоко — самый невинный прием из её коммерческого арсенала). Хозяйка была скопищем пороков: злая, скучная, завистливая. И при всем том Роза Скороход исподволь жалела людей, но страшилась потерпеть убыток от своей жалости. Она не могла сдавать комнаты безработным, однако не торопилась прогнать извозчика Янека, задолжавшего деньги за три месяца. «Каждый раз меня губит моя доброта...» — говорит она голодной Анне, разрешая доесть прислуге вчерашний суп, но — не прикасаться к котлетам. Ей не безразлична судьба Ванды, однако Роза Скороход никогда не позволит своему великовозрастному сыну Лазарю связать жизнь с бесприданницей. У неё есть оправдание, — всю свою жизнь она посвятила сыну. Она была прачкой, мыла полы в уборных, по месяцам не ела хлеба, зато у её мальчика всегда был хлеб. Она мечтала, чтобы её сын учился, чтобы он стал инженером, чтобы Лазарь «был умный, чистый, богатый»³⁵. Тем не менее, могучий материнский инстинкт не делает Лазаря счастливым. Пятнадцать лет дипломированный инженер Лазарь Скороход (артист А. Кисляков) живет на иждивении матери. Обитатели «Мечты», занятые по вечерам игрой в лото, отказывают Лазарю в участии за его «некредитоспособность» — отсутствие карманных денег. Язвительный Зигмунд

говорит Лазарю: «Вы даже подштанников себе купить не можете». Слышать такое было нестерпимо, к тому же среди игроков находилась пани Ванда, которой Лазарь слегка симпатизировал. Днем Лазарю приходилось торговать яблоками и фруктовой водой в «дрянной дыре», как он называл лавку своей матери. А по ночам Лазарь просиживал над чертежами. На второй год ночных бдений Лазарь завершает проект завода, от которого зависит его профессиональное и личное будущее. Даже Роза Скороход, наконец-то, преисполнилась гордостью за своего отпрыска, когда Лазарь в модном пальто и в шляпе идет на встречу с представителями фирмы, заинтересованной в проекте.

Некоторые персонажи фильма — Станислав Комаровский (артист М. Астангов) — подтверждали фальшивое благополучие западного соседа. Впервые Комаровский возникал в кафе, смахивая перед зеркалом пылинку со своего пиджака. Объектом вожделиний обладателя ухоженных усиков являлись «добропорядочные пани» с банковским счетом и ценными бумагами. За внешней стильностью и преувеличенно элегантными манерами «злого манекена, на которого надет единственный франтовской костюм»³⁶, скрывалась нищета, что не мешало ему высказывать пренебрежение, если не презрение к людям своего достатка. Именно в Комаровском, по вечерам стирающем на чердаке свои единственные носки, по мысли сценаристов, заключалась самая сущность шляхетской Польши, чванной и нищей, грозной и пустой. Двойная жизнь, светская и чердачная — это привычный режим существования Комаровских. Хищный и корыстный, брезгливый и надменный — Комаровский преподносился как мещанское подспорье санации, как зеркальное отражение Польши времен Пилсудского³⁷.

Цепляние людей за иную жизнь, чем они отстаивали свое человеческое достоинство, постановщики снисходительно воспринимали как безнадежный самообман и лукавство друг перед другом. На поверку сценаристов опрятный или регламентированный быт обитателей европейских «задворок» являлся мнимостью. В одночасье жизнь обитателей «Мечты» расплывается по швам. В кафе убегавшая Анна опрокидывает кофе на Станислава Комаровского. С капризным клиентом случилась истерика, а оплошавшую официантку гонят с работы. Следующим днем Комаровский появляется в «Мечте», откликнувшись на брачное объявление Ванды. Инженер Лазарь Скороход, перед деловым визитом приревновавший к Ванде, терпит фиаско со своим проектом, — заказчики не хотят тратиться на такой совершенный с инженерной точки зрения завод. Дома Лазарь не смеет признаться матери и жильцам, вновь занятым ненавистным лото, что его проект отвергнут. Он утверждает обратное: «...мой проект... Что так смотрите?! ...Мой проект принят». В подтверждение своих слов он приглашает Ванду в ресторан «Атлантический океан». Не без терзаний Ванда соглашается, поступившись «решительным» разговором со Станиславом Комаровским. Пока Роза Скороход отсутствует в гостинице, одержимый Лазарь взламывает комод и отсчитывает деньги, накопленные матерью. В ресторане замечтавшуюся пару караулит Комаровский. Ему нужно отомстить этому «нищему босяку», торгующему «гнилыми яблоками у синагоги», который посягнул на его добычу. Когда захмелевший Лазарь не может расплатиться за дорогое шампанское и ананасы, Комаровский поднимает его на смех: «Мошенник! Шарлатан!». Из ресторана Лазарь бежит домой за недостающими сорока злотыми, оставив в качестве залога пиджак, шляпу и... плачущую Ванду.

Тем временем Роза Скороход обнаруживает пропажу денег и обвиняет в краже прислугу Анну. С возвращением потрепанного Лазаря, хозяйка понимает, кто взломщик. В негодовании старуха кричит Лазарю: «Ты обокрал родную мать! Ты мне не сын, негодяй!». Внезапно в сопровождении галантных приятелей появляется Станислав Комаровский. Дамские угодники сообщая «освободили из плена» оскорбленную Ванду и любезно сопроводили её до пристанища. Обозвав Лазаря прощельгой, визитеры церемонно удаляются. В довершение обнаружилось, что Лазарь растратил на чертежи деньги, которые ему доверяла хранить Анна. Неблагодарный сын. Несостоявшийся инженер. Несостоятельный кавалер. Неблагонадежный человек. За один вечер репутация Лазаря была изодрана в клочья. Вместо того чтобы возместить Анне потерю, хозяйка требует, чтобы прислуга, чей брат Василь арестован полицией, убиралась прочь. Перед тем как уйти обозленная Анна клеймит всех обитателей «Мечты»: «Все вы тут хороши. Озверели, как волки. Только называется людьми. Из-за грошей глотки друг другу перегрызете. Нет и не будет вам счастья!». Извозчик Янек увозит Анну на своем фаэтоне и высаживает припозднившуюся пассажирку посреди безлюдной ночной улицы. Три года назад Анна ушла из родной деревни в поиске лучшей доли. Слезы матери и причитания старого отца, молившего Бога пожалеть дочь, были ей тогда родительским напутствием. Мольбы остались не услышанными — под безразличной иллюминацией «Polonia» застыла заживо похороненная Анна.

...Той же ночью экзальтированная пани Ванда пытается вернуть себе расположение Станислава Комаровского. Неожиданно для себя она находит «такого благородного, такого богатого» кавалера на чердаке. Кругом водопроводные трубы, не заправленная металлическая кровать. На стене вместо распятия — лакированные туфли. За корытом — взлохмаченный Комаровский с поникшими по бокам подтяжками... Тот эlegantный пан из ресторана оказался всего лишь миражом. Вернувшись в «Мечту», обезумевшая Ванда надрывно наговаривает новые объявления в «Брачную газету». «Все не то... Все это было», — с ужасом восклицает она... Вечная невеста Ванда предпочитает смерть.

Последний акт трагедии разворачивается за пределами гостиницы. Опозоренный Лазарь и отчаявшаяся Анна, чуть было не угодившая на панель, пытаются дойти до России, где, по словам инженера, строили много заводов. Голодных и усталых странников задерживает полиция. Лазаря и Анну обвиняют в бродяжничестве. У блюстителей порядка Роза Скороход выкупает драгоценного сына. «Когда ты очень захочешь кушать, вернешься домой, — говорит опечаленная мать упорствующему Лазарю, — Я тебя знаю». Как сестре политического преступника, Анне предстоит провести в тюрьме целый год. Презрев свое прошлое, она перестает почитать ту власть, которая ничего, кроме прошлого, предложить ей не может. Полицейские чины слышат от неё неприязненное: «Чтобы вы околели, проклятые!». На допросе у следователя Анна в последний раз видит арестованного Томаша Крутицкого. Девушка отказывается признать в нем единомышленника брата Василя, правда, её стоицизм, как выяснится позже, не спасает революционера от эшафота. Потом, полуживая от побоев, Анна думает в камере о Томаше...

Увиденное в Польше больно задело и поразило Ромма, а потому фильм режиссер ставил с полной убежденностью в том, что такая страна и ее «социально-

чуждые» подданные не заслуживали никакого снисхождения. И хотя «Мечта» рождалась с претензией на *политическую* истину, фильм вышел за рамки реликтовой аннотации. В сценарии были соблюдены все предписанные революционные, социальные и бытовые пропорции. Киновоплотившись, они дали не вполне предвиденный результат, уподобив акт художественного творчества эксперименту алхимика. В центре киноповествования оказалась вечная тема человеческого одиночества и погранных надежд. Получился фильм, где, по словам Н. М. Зоркой, люди «страдали из-за горестей глубоко личных и частных, любили, изнемогали от отсутствия любви, стыдились бедности, старились, надеялись, ждали — словом, испытывали те простые и вечные человеческие чувства, которые с конца 30-х годов уже с трудом проникали на экран»³⁸. Вопреки замыслу постановщиков именно вокруг ворчливой Розы Скороход вращались по заданным орбитам прочие персонажи, включая крестьянку Анну, а революционная тема (рабочие Василь и Томаш) сместилась на периферию сюжета³⁹. Американский писатель Теодор Драйзер, смотревший «Мечту» вместе с президентом Франклином Рузвельтом, был так увлечен образом Розы Скороход, что собирался написать статью об актрисе Фаине Раневской.

Фильм не навязывал готовый обвинительный вердикт, а предлагал зрителю самому задуматься над жизнью постояльцев «Мечты»⁴⁰. Один и тот же герой мог вызвать противоречивую гамму переживаний: от презрения до сочувствия и наоборот. Инженер Лазарь Скороход, торгующий яблоками и фруктовой водой, потому что его знания не востребованы капиталистической системой, обвинял не только среду обитания, но к тому же был укором самому себе, своей инертности и непоследовательности. В черствой и жадной Розе Скороход вдруг обнаруживался мудрец, взлетающий к пониманию самого сложного в человеке⁴¹. В буквально выстраданной артистами сцене тюремного свидания Лазаря со своей любящей матерью, зритель готов был милосердно отпустить Розе её прегрешения. Такая индульгенция подтачивала устои мировоззрения, которое формировала власть. Не случайно председатель Государственного комитета по кинематографии И. Г. Большаков, находивший излишним сострадание к Розе Скороход, потребовал от Ромма удалить сцену тюремного свидания: «Это не нужно, не нужно. Это уводит, уводит зрителя...». Когда об этом узнала Фаина Раневская, жалевшая свою героиню, она в переизбытке чувств пригрозила Большакову: «Если вы, Иван Григорьевич, не восстановите эту сцену, я убью вас». То, что казалось Большакову криминалом — сочувствие каждому персонажу, привлекательному или самому отвратному, Раневская, наоборот, считала достоинством картины.

Действие «Мечты» можно было вполне перенести в любую другую страну. Эту особенность фильма уловил кинокритик М. Зак: «Город, пансион и люди в фильме располагались на территории, которую лишь условно можно было назвать “Польша”»⁴². И, наверно, не случайно в пору премьеры «Мечты» режиссер Сергей Юткевич в своей рецензии на фильм особо не настаивал, что действие разворачивается именно в довоенной Польше⁴³. Разумеется, постановщики добивались, чтобы фильм был пронизан польским колоритом. Чистоплотных львовских улиц, залитых солнцем, и принаряженных горожан-статистов, конечно, было недостаточно. При подборе ведущих артистов Ромм исходил из собственных представлений, как должны выглядеть поляки. Например, на роль Комаровского, чью

национальную принадлежность следовало обозначить непременно, Ромм сначала пригласил артиста Василия Ванина, однако, тот, по словам режиссера, никак не мог «сойти» за поляка: «Ванин превосходно исполнил все заданные этюды и ужасно хотел сыграть эту роль. Но это было решительно невозможно: никто не поверил бы, что он поляк. Что бы ни делал Ванин, он оставался русским»⁴⁴. Тогда выбор пал на уроженца Варшавы Михаила Астангова, длительное время жившего среди поляков. Созданный им образ расчетливого жениха имел узнаваемую этническую нагрузку и отчасти унаследовал «классический» дореволюционный стандарт. Как подметил В. Кисунько, в образе Станислава Комаровского многое заставляло вспомнить двух нищих и самодовольных панов-шулеров, зло обрисованных в сцене в Мокром в «Братьях Карамазовых» Достоевского⁴⁵. Польский колорит ярче всего проявлялся в гротесковом Станиславе Комаровском, затем в образах Розы Скороход (Фаина Раневская), невесты Ванды (Ада Войцик), извозчика Янека (Ростислав Плят). Актеры, исполнявшие эти роли, близко знали не только социальную, но и национальную природу картины «Мечта». Другие актеры также тщательно изучали непривычный быт и присматривались к людям непосредственно во Львове. Актриса Елена Кузьмина (Анна) что-то подметила для своей героини от гостиничной прислуги Ядвиги, тоже крестьянской девушки, искавшей в городе полнокровную жизнь. Вместо того, чтобы отсылать деньги нуждавшимся родным в деревню, Ядвига тратилась на модные шляпку с вуалеткой и дамскую сумочку, да дорогие перчатки и темный костюм, чтобы угодить капризам работодателя. От случайной элегантно одетой знакомой, оказавшейся, к разочарованию Кузьминой, проституткой, и, кстати, не находившей ничего зазорного в своем занятии, пришло ощущение той бездны, в которую могла сорваться её отчаявшаяся героиня.

Такая строгая судья, как Фаина Раневская, считала «Мечту» прекрасным фильмом. По независящим от постановщиков причинам, «Мечта», запущенная в производство в июле 40-го, была с запозданием завершена к 15 июня 1941 г., а ровно через неделю — в день нападения Германии на Советский Союз, — на киностудию поступил первый отпечатанный экземпляр фильма. «Мечта» не успела появиться на предвоенном экране. О своеобразном фильме вспомнят через два года — после разрыва отношений СССР с польским правительством в Лондоне. В СССР развернулась кампания по дискредитации «клеветнических измышлений» эмигрантского польского правительства о виновниках убийства польских офицеров под Смоленском. Разумеется, советские кинематографисты не могли остаться в стороне⁴⁶. В сентябре 43-го, когда советские войска освобождали Смоленщину и, кстати, взяли под свой контроль Катынский лес, «Мечта» получила прокатное удостоверение, и 13 сентября 1943 г. вышла на экраны страны.

Чуть позже несколько копий фильма были приобретены для Войска Польского. Наверно, польские солдаты, имевшие свой набор претензий к эпохе, смогли многое припомнить и опознать в «Мечте», даже, может быть, испытать ностальгию по мирной жизни. Другой вопрос, смогла ли та, польская, аудитория согласиться с мнением постановщиков, будто такой безутешной и обреченной была её родина? Сам Габрилович как-то оговорился, что в польском мире, как и во всяком ином, были свои радости, свои трагедии, свои воспоминания⁴⁷. В человеческом опыте Габрилович и Ромм выхватили преимущественно одни трагедии,

в сумме своей намекавшие на безбудущность «панской» Польши. Как массовая безработица в США, расовая дискриминация в Южной Родезии и лагерные бараки в СССР не отражали все перипетии человеческого общежития в этих странах, так и беспросветный быт героев «Мечты», зауженный до чувства безысходности и едва тлеющего протеста, не раскрывал всего многообразия польской действительности межвоенной поры.

Тема «Польши тридцатых годов» была расписана в «Мечте» неожиданно и, можно сказать, изящными мазками, однако наносились эти мазки кистью страстной. Вместо светотени — пускай трогательная, но все-таки тень. Прощальную сентенцию извозчика Янека: «Эх, подлая жизнь...», дополнительно усугублял, как выразился сам Габрилович, наскоро сметанный и грубо подшитый финал. Даже в советские времена заключительные кадры фильма называли не иначе как «официальной отпиской»⁴⁸. Под занавес в «Мечте» появляются хроникальные кадры Красной Армии, вступившей во Львов. Спустя пять лет в город возвращается Анна Колечко. При встрече с Лазарем, который, по его собственным словам, наловчился торговать и разучился мечтать, она показывает фотографию советского завода, где она трудится. Изумленный Лазарь догадывается, что бывшая прислуга Анна, необразованная и наивная девушка, не покорила обстоятельствам и сама переписала свою жизнь: «Так, значит, ты все-таки ушла туда». А та, кажется, была смущена тем, что именно ей удалось обрести счастье на востоке, тогда как остальным обитателям «Мечты» пришлось смириться со своим убогим существованием. Как вестник грядущих перемен, связанных с новой властью, Анна обозначает завтрашний день её земляков⁴⁹.

* * *

Видный российский полонист Л. Е. Горизонтов справедливо пишет о необходимости изучения этностереотипов: «Они не только отражают, пусть в преломленном виде, реалии, но и формируют убеждения, управляют поступками людей, вплоть до принятия ими политических решений, способных действительно изменять. Сам феномен преломления несет в себе уникальную информацию о менталитете эпохи»⁵⁰. Исторически сложившиеся этностереотипы во многом шлифуются и воспроизводятся средствами массовой информации. XX столетие по праву можно назвать веком кинематографа. В течение 1939–1941 гг. советские кинематографисты дополнили *враждебно-сатирический* стереотип, как тогда думалось, «бывшей» Польши. Гонор, лицемерие, алчность, национальная спесь и колониальная этика на Кресах Восточных, склонность к паразитизму и стяжательству преподносились как центральные грани страноведческого образа и польского этностереотипа. Для поверженной Польши и польским персонажам были подобраны порицаемые качества и ситуации, в которых им предстояло проявиться.

Основная задача художественного фильма «Мечта» была незамысловатой — обосновать закономерность сентябрьской агонии Польши Пилсудского и его наследников, а глубина и, скажем, *этическое измерение* польской драмы — необычным. Причина заключалась в намеченном ракурсе темы. Создатели «Мечты» сосредоточились на *человеческих судьбах* в той будничной среде и на

том житейском перекрестке, на котором советские миссионеры застали своих героев, вернее их прототипов, в Польше. Разумеется, «Мечта», задуманная как поминальная по «бывшей» Польше, не была и не могла быть эталоном непредвзятости. Тем не менее, гуманизм «Мечты», чьи авторы хлопотали за униженного человека, до известной степени смягчил тенденциозность фильма и обеспечил картине завидное долголетие. При этом антропософию Михаила Ромма и Евгения Габриловича отличало не инакомыслие, а инакодушие с изрядной примесью идеализма. Они верили скорее не в государственный промысел и целомудренность официальной доктрины, а в *бескорыстие* и *справедливость* советского человека, который, как им грезились, приподнимал до себя обиженных и оскорбленных.

Примечания

- 1 *Дзиган Е.* Искусство и жизнь // Кино. 1939. 7 ноября.
- 2 Кадр. 1939. 22 сентября.
- 3 *Савченко И.* Родная земля // Кино. 1939. 5 декабря. Позднее режиссёр Сергей Эйзенштейн восторженно писал: «*Осень 1939 года — это подлинно Болдинская осень нашей страны, если в этой плодovitейшей странице биографии Пушкина видеть символ всякого творческого подъема, всякого творческого размаха, всякого творческого плодородия. Осень 1939 года — это непрерывная цепь побед нашей страны. <...>. Это победа на пути освобождения от рабства наших зарубежных угнетенных братьев, победа, влившая в семью наших народов тринадцать миллионов страдальцев Западной Белоруссии и Западной Украины*» (Эйзенштейн С. М. Двадцать // Двадцать лет советской кинематографии. Сборник статей. М., 1940. С. 30).
- 4 РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 450. Л. 19.
- 5 Видимо, с первыми московскими кинооператорами, опоясанными фэдами и револьверами, довелось повстречаться корреспонденту «Известий» Е. Габриловичу в минской гостинице «Советская Беларусь» (Габрилович Е. И. На Запад! // Знамя. 1940. № 9. С. 90).
- 6 По другим данным, бригада состояла из двадцати человек. (РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 450. Л. 1).
- 7 *Белогорский Б.* В новой и сложной обстановке. Наши специальные корреспонденты в Западной Украине и Западной Белоруссии // Известиец. 1939. 23 октября.
- 8 *Габрилович Е. И.* Городок // Известия. 1939. 26 сентября; *Он же.* На запад!. С. 98. Ленинградский писатель Виссарий Саянов описал «тишайшую гродненскую гостиницу» на Доминиканской улице, в которой ему пришлось остановиться: «*Гостиница была построена давно, хотя и не очень добротно. Зато на каждом шагу — воспоминанья о временах давно минувших и на изразцовой невысокой печи старомодные украшения той поры, когда останавливались здесь подгулявшие помещики из тех, которых так проникновенно описал Мицкевич в “Пане Тадеуше”. От прадедовских времен и остались здесь, должно быть, изображения оленя, ружья, охотничьего рога и позднего зимнего рассвета над пущей*». О прежнем постояльце номера, занятого Саяновым, напомнили обнаруженные в ящике письменного стола нераспечатанные письма, надушенные записки и поздравительные телеграммы для пана Костковского. (Саянов В. М. Беглец. Повесть // Звезда. 1940. № 1. С. 15).
- 9 *Ромм М. И.* «Мечта» // Экран 1968—1969. Сборник. М., 1969. С. 46.
- 10 *Ромм М. И.* Первый день // Кино. 1939. 7 ноября.
- 11 *Габрилович Е. И.* На запад! С. 94.
- 12 *Габрилович Е. И.* Избранные сочинения. Т. 1. М., 1982. С. 277.
- 13 *Ромм М. И.* Первый день...
- 14 Там же.
- 15 *Габрилович Е. И.* На Запад! С. 90, 101–102.
- 16 *Кузьмина Е. А.* О том, что помню. М., 1989. С. 442.
- 17 Там же. С. 533.
- 18 *Барулин В. С.* Российский человек в XX веке. Потери и обретения себя. СПб., 2000. С. 278.
- 19 *Карельский Н.* Машина идёт на Белосток // Рабочий путь (Смоленск). 1939. 24 ноября.
- 20 *Габрилович Е. И.* Все началось с мечты // Мой режиссер Ромм. М., 1993. С. 90–91.

- 21 Ромм М. И. Первый день...
- 22 РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Д. 432. Л. 16.
- 23 Там же. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 445. Л. 8.
- 24 Трауберг Л. Серьезно о комедии // Известия. 1940. 22 сентября.
- 25 Ромм М. И. «Мечта». С. 46.
- 26 Габрилович Е. И. Из путевого блокнота // Известия. 1939. 22 сентября. В своем рабочем блокноте Габрилович немногословно обрисовал инженера, торгующего фруктовой водой, и его мать: «Не глупа, толста, астма...» (Габрилович Е. И. О том, что помню. М., 1967. С. 52). С дипломированным адвокатом была связана другая история: безработный адвокат Владек Бростянский страстно и безответно любил дочь галантерейщика Зося. Бедность Бростянского оказалась препятствием для свадьбы. Отец выдал дочку за владельца аптекарского магазина. Зося устроила своего милого в магазин мужа, однако Владек оказался расточительным продавцом. Прошли годы. Принимая от Бростянского дневную выручку, Зося проверяла каждый грош. Теперь она ненавидела невнимательного Бростянского. Он же ненавидел разбужшую и притирчивую Зося (Габрилович Е. И. На запад! С. 106–107; Он же. О том, что помню. С. 52).
- 27 Коллега Габриловича по «Известиям» журналист Евгений Кригер познакомился в гостинице «Варшавской» с дипломированным инженером-химиком, вынужденным следить за состоянием уборных во львовских отелях. (Кригер Е. Дела житейские // Известия. 1939. 17 октября).
- 28 По описанию Елены Кузьминой, это были благообразные люди с заискивающими манерами, державшие при себе толстые альбомы с фотографиями женщин на все вкусы: «Под каждым портретом стояло имя и семейное положение. Обычно они выдавались за жен адвокатов, инженеров и даже политических деятелей. Вероятно, так дорожке платили за сводничество» (Кузьмина Е. А. О том, что помню. Кн. 2. М., 1979. С. 124).
- 29 Габрилович Е. И. Последняя книга. М., 1995. С. 273.
- 30 Габрилович Е. И. Избранные сочинения... С. 127.
- 31 Черненко М. М. Красная звезда, желтая звезда: Кинематографическая история еврейства в России, 1919–1999. М., 2006. С. 122.
- 32 Художественный фильм «Мечта» (1941). Мосфильм. Режиссер М. И. Ромм, сценарий М. И. Ромма и Е. И. Габриловича, оператор Б. И. Волчек.
- 33 Благодаря киноочерку «Советский Львов» (Киевская студия хроникально-документальных фильмов, 1940) сохранились кадры о съемках фильма «Мечта» во Львове, куда была командирована постановочная группа. Задолго до кристаллизации замысла «Мечты» советские журналисты уточнили «паспортные данные» галицийской столицы: в «панском» Львове насчитывалось 18 банков, 36 костелов, 13 церквей, 4 синагоги, 10 библиотек, 14 государственных гимназий, из них 2 украинских, 4 высших учебных заведения (Советская Украина. 1939. 5 октября.). Подредактированный перечень Ромма — Габриловича выглядел, таким образом, более предвзятым.
- 34 Юткевич С. И. «Мечта» // Литература и искусство. 1943. 9 октября.
- 35 Одновременно свою вариацию буржуазных грез предложил Константин Федин в романе «Санаторий Арктур» (Новый мир. 1940. № 4–5). Якобы владелец швейцарского санатория доктор Клебе идет на любые ухищрения, чтобы сохранить свой «ковчег» на плаву. Даже в минуту расстерянности Клебе навещает неудержимая мечта о чудесном воскрешении бизнеса благодаря новому постояльцу — некому голландскому миллионеру, который одаривает Клебе своей дружбой и достатком. Будто бы на вилле миллионера Клебе знакомится с Муссолини, и дуче назначает доктора министром здравоохранения. И тогда доктор Клебе жертвует «Арктур» в пользу врачей, больных туберкулезом. Благодарные жители Давоса избирают его своим почетным гражданином... Но мечты — не лекарство, и доктор Клебе, увязший в безнадежных долгах и сам страдающий туберкулезом, находит естественный для себя выход — самоубийство.
- 36 Тэсс Т. «Мечта» // Известия. 1943. 23 сентября.
- 37 Козлинский В. Костюм в фильме // Мосфильм. Статьи. Публикации. Изобразительные материалы. Вып. 2. М., 1961. С. 49.
- 38 Зоркая Н. М. Портреты. М., 1965. С. 233.
- 39 Зак М. Е. Михаил Ромм и его фильмы. М., 1988. С. 137.
- 40 Соловьева И. Н. Беспокойная зрелость (заметки о творчестве Евгения Габриловича) // Мосфильм. Статьи, публикации, изобразительные материалы. Вып. 2. М., 1961. С. 302.
- 41 Габрилович Е. И. Последняя книга... С. 273.
- 42 Зак М. Е. Михаил Ромм... С. 139.
- 43 Юткевич С. И. «Мечта»...
- 44 Ромм М. И. Ванин в роли Матвеева // Василий Васильевич Ванин. М., 1955. С. 169–170.

- 45 *Кисунько В. Г.* Михаил Астангов // Актёры советского кино. Вып. 5. М., 1969. С. 60–61.
- 46 *Довженко А. П.* Гитлеровские палачи и польское правительство // Красная звезда. 1943. 29 апреля. В феврале 1944 г. на экраны выпускается документальный фильм «Трагедия в Катинском лесу».
- 47 *Габрилович Е. И.* На запад! С. 105.
- 48 *Гольденберг М. Е.* Мир героев Евгения Габриловича. М., 1981. С. 54.
- 49 Привычная версия «Мечты», известная современному телезрителю, имеет усеченный метраж. По словам С. Чертока, в конце 1950-х гг. М. Ромм вырезал из фильма финал, в котором инженер Лазарь Скороход шел по огромному заводскому цеху «навстречу овеществленной мечте — портрету Сталина» (*Черток С.* Стоп-кадры. Очерки о советском кино. London, 1988. С. 111).
- 50 *Горизонтов Л. Е.* «Польская цивилизованность» и «русское варварство»: основания для стереотипов и автостереотипов // Славяноведение. 2004. № 1. С. 39.