

Биография Александра Гавриловича Иванова (1898-1984) могла бы стать материалом для остросюжетного фильма. Во всяком случае, в той ее части, которая охватывает годы Первой мировой, революции и Гражданской войны. Будучи выходцем из рабочей семьи (отец – слесарь железнодорожных мастерских в Петербурге), он, после окончания торговой школы, попадает на германский фронт, в 1918 году становится членом Коммунистической партии, принимает участие в Гражданской войне и в 1921 году возвращается в город на Неве уже орденоносным комиссаром полка.

Его кинокарьера началась с курсов «Кино-Север», куда он поступил в 1923 году. А в 1925-м он уже работник студии «Севзапкино» (будущий «Ленфильм»), где и пробует себя, фактически, как постановщик в картине «На рельсах» (1927), хотя в титрах его фамилия не указывается, поскольку он тогда занимает должность ассистента режиссера. Официальный режиссерский дебют Александра Иванова состоялся в фильме «Косая линия» (1928, совм. с О. Галлаем). Вполне же самостоятельной работой режиссера можно считать, вероятно, лирическую комедию на материале Гражданской войны «Луна слева» (1929), поставленную по мотивам пьесы В.Н. Билль-Белоцерковского. В фильме дебютируют молодые Борис Чирков и Николай Черкасов. Уже здесь А. Иванов показал себя уверенным режиссером-традиционалистом, способным построить крепкий сюжет, разработать характеры персонажей и продемонстрировать умение работать с актерами. Эти качества он сохранит, разовьет и укрепит на протяжении своего творческого пути.

В 1935 году Александр Иванов заканчивает аспирантуру по разделу истории кино в ленинградской Академии искусствознания и получает звание доцента.

А тремя годами позднее ставит по собственному сценарию фильм «На границе», повествующий о борьбе советских пограничников и колхозников с японскими нарушителями границ на Дальнем Востоке в 30-е годы. Основой ленты стала повесть П. Павленко «На Дальнем Востоке». Героико-революционная картина, с участием Николая Крючкова в роли командира пограничной заставы Тарасова,

имела большой зрительский успех, и сам режиссер считал ее едва ли не главным событием в своей творческой биографии.

Пожалуй, с этого момента определилась магистраль его кинематографа: нравственная высота негромкого воинского подвига простого солдата, своей человеческой сутью противостоящего войне.

В 1940-е материалом его картин станет Отечественная война («Подводная лодка Т-9», «Сыновья», «Возвращение с победой»). А настоящим творческим взлетом - два фильма той же темы – «Звезда» (1949) и «Солдаты» (1956), поставленные, соответственно, по одноименной повести Э. Казакевича (1947) и повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946). И то и другое произведения создавались по горячим следам недавней войны и на личном опыте их авторов, а поэтому имели отчасти и документально-дневниковый характер. Они стали первыми ласточками того направления в нашей литературе, которое уже в оттепельные годы именовалось «прозой младших лейтенантов» или «окопной правдой».

Именно эту содержательно-этическую сторону литературного материала воспринял режиссер, потому, может быть, что у него у самого за плечами был опыт участия, по крайней мере, в двух войнах. Его внешне довольно скромные картины определили, как и их литературный источник, новый взгляд на Отечественную войну, на место и роль в ней простого солдата. Ведь уже после «Звезды» и «Солдат» появились «военные» картины С. Бондарчука, Г. Чухрая, А. Столпера, А. Смирнова и Б. Яшина, А. Эфроса, взглянувшие на поля сражений не из генеральских штабов, а из окопов.

Война в упомянутых картинах Иванова, ставшая привычной как повседневная, бытовая работа, есть, на самом деле, противоестественное, в толстовском смысле, для человека состояние. Об этом, кстати говоря, режиссер смог сказать уже в «оборонном» фильме «На границе», показав, как война врывается в идиллический мир героев во время свадебного праздника. И свадьба оборачивается своей печальной обрядовой стороной – похоронами мира.

В «Звезде» живое противостояние войне - хрупкая радистка Катя Симакова, роль которой исполнила неповторимая Ирина Радченко, фактически продолжившая тему своей Вари из фильма Б. Барнета «Однажды ночью» (1944). Вся ее пластика, ее смешливое, почти детское лицо, ее робкая любовь к командиру разведчиков Травкину - страстное сопротивление уродливой противоестественности войны, вечная неготовность человека к смерти. Радченко, сопровождаемая чуткой рукой и внимательным глазом режиссера, блистательно развивает свою тему на протяжении фильма.

Совсем не случайно картина произвела на Сталина «тяжелое впечатление», и ее финал – гибель разведчиков – приказали переделать так, чтобы погибшие ожили и шли в наступление вместе со всеми. Против своей воли режиссер пошел на это, тем не менее, картина смогла появиться на экранах уже только в 1953 году, уже после смерти вождя. Но и в изуродованном виде она сохраняет пафос человечности, который как эстафету принимают «Солдаты».

Живое человеческое лицо – вот что становится лейтмотивом и этого фильма, буквально, с самого его начала. Крупный план старухи-крестьянки, следящей из-под руки за отступлением наших солдатиков по обожженной солнцем Украине. И здесь, как и в «Звезде», тему духовно-нравственного сопротивления войне ведет самый невоенный (а точнее бы сказать, антивоенный) среди военных человек лейтенант Фарбер. И. Смоктуновский развивает тот же лейтмотив ленты, что и Радченко в «Звезде», подтверждая режиссерскую способность Иванова тонко чувствовать тему актера, его возможности, открывая им самый широкий простор.

Следующая работа Александра Иванова – экранизация романа М. Шолохова «Поднятая целина» (1959-1961) – опять-таки оказалась не просто творческой удачей постановщика: и в смысле верности первоисточнику, и в смысле объемности и человеческой убедительности характеров, и в смысле воздействия на зрителя. Она, как и предшествующие две картины режиссера, явилась в зачатке тенденции. Это был, по сути, первый фильм в нашем кино, попытавшийся взглянуть на эпоху «великого перелома» (создание колхозов) человеческим оком. Напомним, что первая

экранизация 1939 года книги Шолохова принадлежала Ю. Райзману. Но - только первой части романа! Вторая появилась уже после XX съезда КПСС, и на поверхность произведения неожиданно вынырнула трагедия классовой слепоты героев. Иначе как можно понимать финал вещи, когда Нагульнов поднимает Давыдова и Разметнова на «веселое дело» - самим «повязать» классовых врагов Половцева и Лятевского?

Именно этот финал бросает тень трагедии на все киноповествование - еще и благодаря режиссерской и актерской трактовке фигуры Макара Нагульнова, роль которого с потрясающей достоверностью исполнил Е. Матвеев. И это была едва ли не самая крупная и самая сложная работа актера в его довольно большом послужном списке. Мы видим, как фанатичная преданность героя утопическому безумию «мировой революции» приводит его не только к катастрофе саморазрушения, но и к разрушению всего вокруг. В фильме не столько Давыдов, сколько Нагульнов становится главным действующим лицом. Подчеркнут не только его слепой фанатизм, но и совершенно детская беззащитность и перед собственной большевистской ограниченностью, и перед накатывающей на него машиной советской бюрократии.

Во второй половине 60-х, на излете «оттепели», Александр Иванов ввязывается в совершенно, кажется, для него сомнительное, чуждое дело – постановку фильма «Первороссияне» (1968) по мотивам одноименной поэмы Ольги Берггольц. Речь идет о группе большевиков, с благословления Ленина, отправляющихся на Алтай для создания первой в стране коммуны, что для них оборачивается нешуточными жертвами.

Чужим было для Иванова и внедрение библейской притчи в сюжет, и статическое живописно-плоскостное решение кадра, и прямая нацеленность на эксперимент, по определению невнятный миллионам и чреватый «оргвыводами». Но семидесятилетний режиссер с интересом воспринял образную концепцию молодого театрального экспериментатора Евгения Шифферса, ставшего сопостановщиком Иванова по этой картине. Фактически, своей авторитетной фигурой Александр

Гаврилович заслони́л киноэксперименты энергичного неопита от посягательств начальства.

Тут нельзя не сказать о том, что в кинематографических кругах Иванов всегда был известен как человек, охотно и бескорыстно помогающий молодежи, начинающей свой путь в таком нелегком и часто неблагодарном деле, как кинорежиссура. К сожалению, фильм вышел ограниченным числом копий и фактически был положен «на полку».

Но эксперимент состоялся! Он стал еще одним свидетельством невероятного чутья Александра Иванова на требования времени. Он опять оказался (вместе со своими молодыми соратниками, конечно) в русле закономерной тенденции. А тенденция эта именовалась и «поэтической школой», и «живописным кино», и, наконец, «антикино», до того момента имеющей отношение к национальным киностудиям Украины, Грузии, Туркмении и т.д. Российское же кино вошло в это русло именно «Первороссиянами», доведя изобразительно-выразительные поиски направления до их предела, за которым должен был произойти скачок уже в иное качество.

После «Первороссиян» А. Г. Иванов оставил режиссуру, обратившись к воспоминаниям, которые оформились в замечательно живые книги «Экран судьбы» (1971), «Полвека в кино» (1973). Он руководил Ленинградским отделением Союза кинематографистов, возглавлял Второе творческое объединение на «Ленфильме». Вот каким увидела Александра Гаврилович в начале 1970-х его однофамилица кинокритик Валентина Иванова: «Он похож на генерала в отставке. Похож выправкой, прямо́той взгляда внимательных серых глаз. Он любит ходить пешком, и многие годы в один и тот же час, его высокая фигура появлялась на набережной Невы. От площади Труда, мимо Эрмитажа, через Кировский мост он ежедневно шел на студию....». Он и умер по дороге на студию. Но запомнить его хочется именно таким: идущим.