

Ефим Львович Дзиган (1898-1981)

Показательны строки отзыва французов на ленту Е. Дзигана «Мы из Кронштадта» (1936) в год ее появления и триумфального шествия по зарубежным экранам: «На первом плане этого фильма выделяется небольшое число великолепно очерченных, характерных лиц...». Замечаются, прежде всего, Лица, особость человеческого присутствия. Фильм и сегодня помнят не потому, что он - классика, а потому что из памяти не стираются Лица. Он и классикой стал поэтому. В процитированном парижском издании называют Лица: моряки-добровольцы и среди них, конечно, стихийный Артем Балашов; старуха мать, провожающая сына на бой с белыми; дети, резвящиеся среди спящих матросов...

Сценарист фильма Всеволод Вишневский, оказавший сильнейшее влияние на Дзигана, провозглашал: «Для меня сюжет – сама история». Режиссер и сценарист пришли к взаимопониманию при условии: судьбы героев приобретут конкретную экранную плоть. Так моряки-кронштадтцы, защитники красного Питера от белой армии Юденича, выступили на экране трагедийными творцами своей исторической судьбы.

Поразительно, но живой кинематограф наших классиков был порожден и питался гибельной катастрофой отечественной истории – Революцией и Гражданской войной!

...Родился Е. Л. Дзиган в Москве в скромной еврейской семье, не имеющей никакого отношения к искусству. Отец его работал на текстильных предприятиях. После школьной скамьи сам юноша стал чернорабочим на строительстве Казанского вокзала. По вечерам учился в Народном университете имени Шанявского.

Вращаясь в рабочей среде, он, по его убеждению, именно там формировал свое классовое самосознание. А в 1919 году вступил в ряды Красной Армии. Оказавшись как-то в Москве, случайно увидел объявление о приеме в

Государственный техникум кинематографии. Успешно сдал экзамены. Но был востребован военкоматом для службы в Отдельной Кавказской армии.

Вот драма его дальнейшего творческого пути: наступая на горло собственной песне, он всегда слишком сознательно и живо откликался на призывы партии и государства.

Демобилизовавшись в 1922 году, Дзиган несколько месяцев служит в ОГПУ на железнодорожном транспорте. А в 1923 году поступает в школу-студию «одного из видных дореволюционных кинорежиссеров Б. В. Чайковского».

Вначале Ефим Львович готовился стать актером. В 1925 году он снялся в фильме руководителя школы «В тылу у партизан», исполняя в то же время обязанности ассистента режиссера и оператора. Чайковский картину завершить не успел – скончался. С группой его учеников согласился заниматься Всеволод Пудовкин. Именно он обнаружил в Дзигане «явное режиссерское мышление», что круто изменило направление деятельности молодого человека в кино.

Некоторое время Дзиган был ассистентом режиссера у Пудовкина. А в 1928 году состоялся его собственный режиссерский дебют в немом фильме «Первый корнет Стрешнев». Фильм снимался в Тбилиси в дуэте с другим дебютантом, еще молодым Михаилом Чиаурели, позднее одним из создателей отечественной киносталиниады.

Любопытно, что финал в целом довольно схематичного дебюта Дзигана перекликается с финальными эпизодами его шедевра «Мы из Кронштадта». В первом фильме пожилой солдат-музыкант Стрешнев своим кларнетом предупреждает красный отряд о грозящей ему опасности. А в трагедийно-эпическом «Мы из Кронштадта» появляется «надежды маленький оркестрик». От него в финальном сражении остается лишь трубач, но по-прежнему звучит непобедимый голос жизни.

В Грузии же был снят и следующий фильм Дзигана «Бог войны» («Белый всадник», 1929), отразивший опыт, накопленный постановщиком на фронтах Гражданской войны. Здесь впервые у Дзигана снялась Раиса Есипова - будущая жена режиссера, сыгравшая ведущие женские роли в нескольких его фильмах.

Следующие свои картины Дзиган снимает уже на студии «Белгоскино», оселившейся тогда в Ленинграде. Среди них игровая картина «о борьбе комсомольской молодежи против уродливых пережитков, за становление новых, социалистических взаимоотношений» - «Суд должен продолжаться» («Парад добродетели», 1931). Здесь началось плодотворное сотрудничество с оператором Н. С. Наумовым-Стражем, мастерство которого вполне проявилось уже в следующей совместной их работе – фильме «Женщина» (1932). Материал картины – колхозное строительство. Герои – простая деревенская баба Машка (Раиса Есипова) и... трактор, который она осваивает в новых социальных условиях. Фильм утвердил Е. Дзигана как вполне самостоятельного режиссера.

Как режиссер Ефим Дзиган держится в границах официальных идеологических требований. В то же время и в фильмах, и в его позднейших мемуарах картина мира предстает более многозначной, чем ее социально-политическая схема.

Во время работы над документальными лентами о колхозном строительстве в Белоруссии режиссер наблюдал суровые картины раскулачивания, которые затем описал с правильных классовых позиций. Но мы чувствуем едва ли не восхищение автора подчеркнутой торжественной сдержанностью «кулака-хозяина», красотой его «иконописного лица», лиц членов его семьи. Кинематографически безупречен и трагически выразителен финал: «...Вся семья стояла молча, неподвижно... ..Когда же двор опустел, старик хозяин неторопливо подошел к хлеву, закрыл ворота, поднял с земли

сучок и продел в кольцо. Заметив валявшийся на земле лапоть, взял его и положил на крыльцо дома...»

Художественная способность схватывать живую жизнь в ее неоднозначности гениально отозвалась в «Мы из Кронштадта». Картина снималась уже на «Мосфильме».

Уже на стадии сценария искали соответствующее эпико-трагедийному замыслу световое и музыкально-звуковое, темпо-ритмическое решение картины, воплотившееся в плодотворном сотрудничестве сценариста и режиссера с композитором Н. Крюковым, художником В. Егоровым и оператором Наумовым-Стражем.

«Основные идеи» вытекали из размышлений о способности человека отвечать жестким требованиям Истории, преодолевая природой определенные «слабости» людей.

Одна из самых пронзительных тем фильма - тема детей. Вишневский говорил: «Дети становились во всем развороте событий элементом светлым, наиболее человеческим. Они как-то расширяли круг мыслей и ассоциаций...» Каким же оказался «круг мыслей и ассоциаций», как вошла в картину точка зрения ребенка на происходящее?

Дети в этом фильме так или иначе продвигаются на «взрослые» места и роли, вплоть до того малыша, который интересуется оружием красного комиссара. Комиссар отвечает: револьвер. Карапуз со знанием дела поправляет: наган. Сцена происходит в детском доме, куда попадает потомство красных воинов, пока они готовятся к сражению. Именно здесь расположатся на ночлег и моряки, и пехотинцы вместе с детьми, сами напоминая детей в последнем сне перед сражением. Всех пробуждает крик: «В ружье!»

По лестнице скатится лавина бойцов вместе с... детьми, которые, кажется, тоже готовы принять участие в предстоящей схватке. Лестница опустеет. И

как подтверждение гибельной слиянности в этом кровавом празднике взрослых и детей мы увидим спускающегося по опустевшей лестнице чуть не грудного малыша. Чем не рифма к побоищу в «Броненосце» Эйзенштейна с детской коляской, Потемкинской лестницей несущейся в смерть?!

Дитя как жертва Революции и Гражданской войны – образ в «Мы из Кронштадта», может быть, самый сильный. Вспомним юнгу Мишу Гуриченко, которого связанного и с камнем на шее топят в волнах Балтики вместе со всеми (взрослыми!) моряками. Это черта, переступая которую, фильм неизбежно показывает историческую трагедию, когда правит бал «примат концентрированной воли», когда логику жизни человекам диктуют, по Вишневскому, «вопросы партийного и боевого поведения».

Так что, возможна гармония, окропленная детской кровью, с которой никак не соглашался Иван Карамазов? Сами дети в фильме отвечают: нет. Когда комиссар, угостив малышей в детском доме сахаром, обещает им и хлеб, и пряники, и игрушки, когда белых прогонят, один из малышей говорит на ухо своей подружке: «Это он врет».

«Врали» и авторы фильма. Точнее, как их трагедийные герои, «добросовестно заблуждались».

Выражение «Революция, как Сатурн, пожирает своих детей», в прямом смысле, воплощено в этой картине. Великое ее обретение - открытая демонстрация результата, к которому приходит человеческая индивидуальность, встречаясь лицом к лицу с Эпохой катастрофических перемен. И то, что открылось в этот момент в людях, оказалось, по отношению к идеологической схеме, художественным «избытком», который и завоевал сердца зрителей «всех времен и народов».

Хотя пафосное оправдание **таких** жертв и поворачивает сюжет ленты от трагедии к утопии. Новый десант кронштадтцев выходит из вод морских,

символизируя революционное бессмертие большевистской идеи. А в финале вещи памятником застывает гранитно «суровое лицо» политически возросшего главного героя фильма Артема Балашова. Но плодотворное противоречие картины, обеспечившее ее долголетие, как раз и состоит в том, что живой человек, со всеми его слабостями, сопротивляется граниту мемориала.

В дальнейшем творчестве Ефима Дзигана будет побеждать, к сожалению, «гранит». Потому, может быть, что его собственные проекты будут то и дело отодвигаться «злостью дня».

На волне успеха «Мы из Кронштадта», получившего Первую премию Международной выставки в Париже, Ефим Дзиган загорелся желанием экранизировать роман А. С. Серафимовича «Железный поток». Проекту не осуждено было тогда осуществиться, как и другому – по пьесе Вишневского «Мы, русский народ». Экранизация романа Серафимовича стала доступной Дзигану только в конце 1960-х. Несмотря на то, что фильм получил Главную премию на 111 Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде в 1968 году, его трудно считать настоящей удачей режиссера, в своем толковании исторических событий оставшегося на уровне 1930-х годов.

Вслед за «Мы из Кронштадта» Дзиган исполнил очередной партийно-государственный заказ - ленту «о нашей военной мощи», как раз накануне страшной Отечественной войны. «Фантастический фильм на документальном материале» «Если завтра война» (1938). Документальным в нем было только искаженное мировидение целой страны под крышей повального отечественного социализма с его шапкозакидательской идеологией.

Уже в 1942-1943 году, после первых наших неудач в войне с фашизмом, фильм убрали с экрана. Но Дзиган успел получить Сталинскую премию 1941 года за этот и предыдущий фильмы.

Следующая лента - «Первая Конная» («Прорыв Польского фронта в 1920 году», 1941) продолжила ту же оборонную агитационно-пропагандистскую линию, хотя так и осталась незавершенной - в форме одного из промежуточных монтажных вариантов.

Во время войны Дзиган снимал документальные ленты и исполнял обязанности художественного руководителя и режиссера-постановщика Первого фронтового театра. Возвращение в кино было отмечено фильмом «Фатали-хан» (Бакинская студия, 1947). Лента рассказывала о междоусобной расправе азербайджанских феодалов и одновременном их противостоянии персидской агрессии. Но вышел фильм только в 1959 году.

Пока «Фатали-хан» лежал под запретом, Дзиган получил еще один ответственный политический заказ – фильм о «прославленном народном акыне Казахстана» Джамбуле Джабаеве, воспевшем на пороге своего столетия Советскую власть и ее фундаторов Ленина и Сталина. Заглавную роль в фильме «Джамбул» (Алма-атинская студия, 1953) исполнил актер Алма-атинского театра Шакен Айманов, будущий режиссер-классик Казахской кинематографии. Игра Айманова была, может быть, самой большой удачей картины.

Режиссер возвращается на «Мосфильм». К этому времени «техника киноискусства обогатилась цветом и широким экраном», чем и воспользовался Дзиган в своей следующей картине – «Пролог» (1956), повествующей о событиях первой русской революции 1905 года. В картине как обязательная явилась фигура Ленина в исполнении Николая Плотникова. «Пролог» не стал творческой победой Дзигана, хотя широко демонстрировался и в стране и за ее пределами.

Дальнейший творческий путь режиссера так же не был отмечен большими художественными достижениями. Он снял с китайскими кинематографистами сегодня прочно забытую ленту «В едином строю»

(1959), рассказывающую о строительстве гидроэлектростанции в Китае. Животрепещущий современный материал на темы сталинских репрессий и возвращения в жизнь реабилитированных после XX съезда вошел, правда, в следующую картину Дзигана «Негасимое пламя» (1964). Но скрытые потенции этого материала были подавлены громоздкой авантюрно-мелодраматической линией сюжета, оснащенной к тому же идеологической дидактикой.

Последней работой Ефима Дзигана стал широкоформатный фильм о советских пограничниках по сценарию В. Кожевникова «Всегда начеку» (1972). На экраны фильм не вышел.

Завершающее десятилетие жизни профессора Ефима Дзигана было целиком связано с преподавательской работой во ВГИКе. «Если бы меня спросили, - обронил он незадолго до своей кончины, - что я считаю лучшим из всего мною сделанного, то я бы сказал, что это, наверное, мои ученики – молодые режиссеры, выпускники ВГИКа».

К тому времени многие из них были уже весьма зрелыми мастерами. Это и Элем Климов, и Эдмон Кеосаян, и Эдуард Гаврилов, и Валерий Кремнев. Позднее - Михаил Юзовский, Владимир Грамматиков, Геннадий Шумский, многие другие...

Примечательно, что значительная часть их не только начинали, но и продолжали свой путь в детском кинематографе, а их фильмы уже давно заслуженно числятся среди классики отечественного детского кино.