

ПОЛОКА, Геннадий Иванович. Режиссер, актер, сценарист, продюсер.

Родился 15 июля 1930 года в Куйбышеве (ныне – Самара).

Детство режиссера проходило под знаком великого образа, созданного Сервантесом. Дон Кихот навсегда остался любимым героем Геннадия Полоки. Другое сильное влияние на него оказал театр, с которым Полока встретился очень рано. Его отец был знаком с актерами-мхатовцами Борисом Ливановым и Владимиром Белокуровым. В памяти сохранилось впечатление от «Синей птицы» и «Дней Турбиных». Может быть, тогда и зарождалась в будущем режиссере склонность к балаганно-театральному преобразению мира по логике утопической мечты о всеобщем счастье, так выразительно сказавшаяся в его кинематографе.

Первые шаги Полоки в искусстве были связаны с Театральным училищем им. М. С. Щепкина, которое он окончил в 1951 году. А в 1957 году он уже заканчивает режиссерский факультет ВГИКа (мастерская Л. Кулешова и А. Хохловой).

Его диплом - короткометражка «Жизнь», поставленная по собственному сценарию на основе фронтовых записных книжек писателя Петра Павленко. Фильм получил на Международном фестивале молодежи и студентов в Москве приз итальянской газеты «Атэнэ».

Отличительной чертой Г. Полоки как художника с первых шагов в кино была агрессивная определенность его творческой программы.

Он был убежден в необходимости вернуться к советскому искусству «мощной кинематографической формы» 1920-1930-х годов, «противоестественно подавленного не только властью, но и войной». При этом актуальной оставалась природная тяга к эксцентриаде. Нельзя сказать, что «оттепельному» кино были чужды эти формы. Но у Геннадия Полоки они стали «инобытием» мировидения, рожденного революцией и первыми десятилетиями советской истории. Его эксцентриада возникала как выражение праздничного утверждения утопической мечты об обществе, основанном на принципах справедливости и братства. Полока – эксцентрик по мировидению, а не только по художественному приему.

Но уже с фильма «Чайки над барханами» (1960, сценарий Ю. Трифонова) для режиссера началось надолго затянувшееся «хождение по мукам».

Действие картины разворачивалось в Туркмении, на строительстве грандиозного водоканала. По словам режиссера, он снял жесткий фильм. В конце концов, картину остановили местные власти. Если бы не Союз кинематографистов, вставший на защиту молодого постановщика, все могло бы закончиться судом и тюрьмой.

Творческое кредо Геннадия Полоки в полный голос объявилось в фильме «Республика ШКИД» (1966, по мотивам повести Г. Белых и Л. Пантелеева, приз на 111 ВКФ в Ленинграде-1968), поставленном на «Ленфильме».

«Еще не исчезла атмосфера оттепели, - вспоминал позднее режиссер. - И я был одержим желанием ответить фильмом на какие-то важные политические вопросы. Я хотел в «Республике ШКИД» смоделировать эдакое общество своей мечты...».

Официальные организации восприняли картину настороженно. Особенно беспокоила игра шкидцев в парламентскую республику, принцип выборности и проч. Между тем, «Республика ШКИД» открыто и увлеченно воспевала революционное обновление мира, поставив в центр сюжета коллективного героя – стихийно становящуюся юность, свободную ото всех предрассудков, кроме молодого своего эгоизма. Отсюда и аттракционная манера киноповествования.

Следуя своей творческой концепции, режиссер призывает относиться к киносюжету как к «чистой клоунаде». Цепь аттракционов, из которых складывается фильм, должна «постепенно подводить к содержанию картины и к вещам глубоким и порой печальным».

Модель общества, выстроенная в «Республике ШКИД», утопична. Она напоминает идеальные построения первых десятилетий XX века, продиктованные увлеченностью революционными идеями тех лет. Население самой обыкновенной колонии для малолетних, строго говоря, преступников (Школы имени Достоевского) превращается в народ, избравший такую «форму государственного устройства, при которой верховная власть в государстве принадлежит выбранным органам», то есть республику. А ее президентом, вдохновителем и идееносителем становится интеллигент до мозга костей Виктор Николаевич Сорокин (Викниксор – роль Сергея Юрского), истинный Дон Кихот, сражающийся не с воображаемым врагом, а с той самой советской властью, опровержением которой, фактически, и выступает республика ШКИД.

Шкида – утопический оазис натуральной человеческой свободы и достоинства, в «оттепельный» период советской истории реанимированный Г. Полокой.

К этому фильму как своему естественному истоку он вернется на рубеже 1980-х в телесериале «Наше призвание» по материалам и дневникам педагога и литератора М. Г. Розанова (псевдоним: Николай Огнев).

Но прежде будет положен на полку фильм «Интервенция» (1968, вып. 1987, «Ленфильм»). Отрицательную реакцию официальных инстанций вызовут ленты «Один из нас» (1971, «Мосфильм») и «Одиножды один» (1974, «Ленфильм»). Режиссера лишат права постановки в кино. Но он получит неожиданное приглашение от председателя Гостелерадио Лапина занять пост художественного руководителя студии музыкальных фильмов объединения «Экран». И только в 1980 году ему позволят, наконец, запуститься в производство со сценарием, созданным вместе с Е. Митько сразу после «Республики ШКИД».

Действие телефильма «Наше призвание» (1981, «Беларусьфильм») и его продолжения «Я вожатый форпоста» (1982, 1986) разворачивается, как и в «Республике ШКИД», в середине 1920-х годов, но только в московской

школе. Об этом периоде своей жизни уже в конце 1970-х рассказывает бывший ученик этой школы, теперь и сам педагог Николай Гудков (в этом возрасте - Павел Кадачников) любознательной журналистке (Елена Шанина).

Картина легла на полку, а коллегия Гостелерадио лишила Полоку права постановки на телевидении. Оставшееся до перестройки время режиссер зарабатывал на жизнь переписыванием чужих сценариев и «доводкой» чужих фильмов, выходивших под псевдонимами Егор Горащенко («Его отпуск», 1981; «Три процента риска», совм. с В. Шределем, 1985) и Любовь Омельченко («Солдатушки, браво, ребяташки»).

В телевизионной серии о школе 1920-х годов идеи «Республики ШКИД» выступили объемнее и убедительнее. Стало ясно, что детские коллективы и там и здесь есть, по существу, образ общества, народа в момент его революционного преобразования.

Знаменательно место учителей в фильме Полоки – таких, как Михаил Гаврилович Григорьев, Михгав (Валерий Золотухин). По существу, режиссер размышляет о роли интеллигенции, воспитанной классической культурой, во взаимоотношениях с народом, во всяком случае, с формирующейся в условиях реформ общественной массой. Эта роль равнозначна роли внимательного, терпеливого, индивидуально нацеленного на личность воспитуемого педагога.

Реально конфликтующие силы в фильме представлены Николаем Гудковым (в юности – Василий Мищенко) и Александром Гундобиным (Игорь Наумов). Первый – юноша из городских низов, искренне верящий в благость пролетарской революции. Его ведет по жизни «классовый» инстинкт и природные нравственная чистота и честность.

Иное дело – Гундобин. Откровенный демагог, за пламенной революционной риторикой которого нет ничего, кроме непомерно разросшегося властолюбия. Провокационное поведение Сашки и его сторонников сильно тормозит движение учеников (народа) и учителей (классической интеллигенции) навстречу друг другу.

Существенно, что живая пульсация школьных батальон 1920-х дается в фильме на фоне застойной реальности конца 1970-х, во время прохождения в Москве 111 Всесоюзного съезда учителей. В кадрах Москвы 1978 года, Дворца съездов ощущается лишенная жизни механистичность общественного ритуала.

Герой Кадачникова чувствует себя чужим здесь. Зато процветает также постаревший Гундобин (Георгий Тейх). Он редактор крупной столичной газеты, для которой берут интервью у Гудкова. Ясно, что это интервью никогда не увидит свет. Так, к финалу сериала намечается и тема цены беззаветной веры в коммунистическую утопию.

Роль Николая Гудкова чревата трагедийным «добросовестным заблуждением», корнящемся в его просто-таки нагульновской «заостренности на революцию». Гудков, в отличие от многих его соучеников и друзей, живет вне быта. Оппозиционность

героя всякому проявлению частной жизни оборачивается полным одиночеством как раз тогда, когда ему, взявшему на себя ответственность за воспитанников школы первой ступени, нужны дельные совет и помощь. Он упускает из виду тот момент в жизни школы, когда и его соученики, и тем более учителя превращаются в фигуры частного существования, по определению враждебного Николаю. Открытие того, что он «чужой среди своих», потрясает Николая Гудкова. Из этой ситуации сам герой выхода не видит. Но Геннадий Полока любит своего юного героя, бескорыстно преданного борьбе за всеобщую справедливость, несмотря на известную узость его мировидения, плакатную одномерность в восприятии открывающейся ему далеко не простой реальности. Из любви режиссер готов отвести от героя трагедию прозрения заблуждений, скрытых пока за энтузиазмом 1920-х.

Тема революции, в лоне которой созревала утопия всеобщего братства, принципиальна для Полоки. Ей целиком посвящен фильм «Интервенция», созданный по пьесе Льва Славина, написанной еще в 1933 году. Пьеса заинтересовала режиссера неистребимым одесским колоритом, самобытными характерами, горьким юмором и возможностью собственного прочтения.

...1919 год. Одесса, оккупированная французскими войсками. Буржуазия, приветствующая оккупантов на родной земле. Большевистское подполье, ведущее революционную агитацию среди солдат Антанты и готовящее восстание в городе. Последовавшие в результате предательства арест и гибель героев-большевиков. Переход части французских солдат на сторону революции. Бесславная эвакуация войск Антанты. Все это - традиционные мотивы для фильма о Гражданской войне и интервенции.

Еще на стадии работы над сценарием режиссер решил продолжить линию, начатую в «Республике ШКИД». Зритель увидел на экране по-театральному открытую, даже вызывающе заостренную декорацию: замысловато раскрашенные задники, картонные щиты, причудливые перегородки. Актеры, не стремясь к многогранности создаваемых ими образов, представляли какую-то одну, особенно яркую черту характера своих персонажей. Сюжет двигался скачкообразно, в рассказе не было привычной повествовательной последовательности. Фарс сменялся трагедией, остросатирические сцены чередовались с лирическими, драма уступала место едкому памфлету. Так воплощалась веселая и трагическая атмосфера всемирно-исторического слома, в котором трудно бывает одинокой человеческой песчинке.

После фактического запрета картины неумный Полока, добыв из Госфильмофонда копию, двадцать лет показывал ее там, куда не было свободного входа: на оборонных предприятиях. Фильм стал легендой. В первую очередь, конечно, из-за шокирующих решений в показе революции как шумного и кровавого балагана. Правда, бесшабашная увлеченность эксцентрикой иногда перегружала и затемняла художественную идею вещи.

А идея и этой, и других картин Полоки прямо связана с тем его убеждением, что трагедия русского народа состоит не только в репрессиях известного периода советской истории, а в том, что многие поверили в некую возможность всеобщей справедливости, и их верой воспользовались. По существу, весь кинематограф Полоки живет тою же наивной верой. Таков, в частности, герой его фильма «Один из нас» (сценарий Г. Рябова и А. Нагорного).

... Канун Отечественной войны 1941-1945 гг. Страна готовит секретное оружие - знаменитую «катюшу». Немецкая разведка узнает об этом и хочет овладеть «нашим» секретом. В «тылу» вражеской разведки предстоит работать по заданию чекистов «простому советскому человеку» Сергею Бирюкову (Георгий Юматов). И как только в отработанную фабулу шпионского фильма попадает простодушный советский Кандид с ухватками традиционного кинобалагура 1930-х годов, эта фабула приобретает откровенно эксцентрические интонации. Сюжет фильма начинает балансировать на грани нешуточного драматизма и пародии на шпионский боевик. Зритель начинает теряться в догадках: что перед ним, пародия или все-таки серьезный фильм...

И то, и другое. Разгадка в том, что Г. Полока разворачивает в сюжете фильма наивное мировидение «простого советского человека» эпохи первых пятилеток. Сознание Бирюкова живет перепадами из одного жанрового слоя – в другой. Носитель такого сознания готов на труд и на подвиг, как это происходит с Бирюковым, но не готов вырваться из-под государственной опеки или опеки родного ГПУ.

Еще на титрах зритель видит браво скачущего Бирюкова, повергающего шашкой картонных врагов, похожих на «картонные» танки из фильма «Трактористы», сопровождающего героя повсюду. Еще на титрах звучит победоносное «Нам нет преград ни в море, ни на суше...». И все это, вместе с пионерскими песнями, с парадами, массовыми гуляньями, кажется пиршеством народного оптимизма, а на самом деле есть выражение коллективной слепоты общества, взрастившего «одного из нас». Мир сложнее и драматичнее, чем это видится поначалу бравому Бирюкову, и находится он на пороге катастрофы.

Еще один этап в истории мировидения «народного» героя показан в фильме «Одиножды один» (сценарий В. Мережко). Перед зрителем как бы постаревший и поизносившийся Бирюков. Он прошел войну, какое-то время колесил по стране и, наконец, решил осесть, обрести семью...

Режиссер вместе с актером А. Папановым разворачивает бесшабашную эксцентриаду возвращения Вани Каретникова к былым зазнабам. Кажется, авторы картины неприкрыто потешаются над своим героем. Зритель доверчиво идет за ними и смеется уже тогда, когда создатели фильма неожиданно прекращают это делать.

Комедия оборачивается вдруг полноценными слезами сострадания мало симпатичному, на первый взгляд, Ивану Перекати-поле. Финал застает героя в начале нового витка нескончаемого, кажется, пути.

Как бы ниоткуда прорастает драма целого советского поколения. Драма геройских исполнителей государственной воли Бирюковых-Каретниковых, вышибленных историческими катаклизмами из лоно частного существования и привыкших к бездомному странничеству по необъятной многонациональной стране.

Всю первую половину 1980-х Полока находится в очередном вынужденном простое. В перестроечный период его избирают председателем оргкомитета гильдии режиссеров СССР. Параллельно он восстанавливает «Интервенцию», снимает фильмы «А был ли Каротин?» (1989) и «Возвращение броненосца»(1996).

«Возвращение броненосца» отмечено рядом наград. В частности, на ОРКФ в Сочи (1996) – Приз Президентского совета «За веру в возрождение российского кино»; на КФ русских фильмов в Онфлере (1997) – Приз зрительских симпатий; на МКФ «Листапад» в Минске – специальный приз и диплом «За оригинальное воплощение эйзенштейновского принципа монтажа аттракционов», «За любовь к актерам», приз кинопрессы «За лучшую мужскую роль» Михаилу Уржумцеву.

В двух последних картинах Г. Полока возвращается к образу, близкому Викниксору и Михгаву. Это кристально чистый и честный интеллигент, искренне преданный идеалам революции - как освобождению мира от гнета и несправедливости, как единственному пути в царство всеобщего братства. В отличие, от героев, вроде Николая Гудкова или Бирюкова, это люди классического образования, высокой культуры, сознательной и оттого гораздо более глубокой веры, на грани самопожертвования, в правду революционных идеалов.

В фильме «А был ли Каротин»(1989, сценарий В. Демина и В. Ишимова; Золотая медаль Ватикана,1989) это советский разведчик Алексей Алексеевич Каротин (Борис Соколов), посланный в 1930-е раскрыть тайную шпионскую сеть, нити которой ведут в фашистскую Германию.

Эксцентрически играя детективной фабулой, создатели фильма включают в него и легкие кинематографические цитаты-пародии. Однако главный герой – личность трагическая, не разделяющая оптимистической уверенности окружающих в безоблачности завтрашнего дня страны. Вместе с тем Каротин живет романтической верой в справедливость Революции. Трагизм ситуации заключается в том, что Алексей Каротин видит, как сквозь эти благие помыслы и справедливые идеи прорастает ужас будущего государственного террора.

Главный герой «Возвращения броненосца», сценарий которого написан Г. Полокой и Владимиром Брагиным по мотивам одноименной повести Алексея Каплера, немец Иоганн Герц (Михаил Уржумцев), бывший красный кавалерист. В свое время, будучи учителем русского языка в Геттингене, он прочел всего Бакунина, Гегеля, Бердяева и понял, что учение Маркса единственно верно, а потому всего себя отдал делу русской революции. Из-за болезни легких после войны его направили в Одессу, куда он прибывает весной 1925 года и где становится начальником

актерской биржи «Посредрабис».

Сурово настроенный на воплощение в жизнь идеалов революции, он с немецким педантизмом пытается навести порядок в хаосе актерской жизни нэпманской Одессы. И ему это, кажется, удается, но вскоре зритель понимает, что не справится Герцу со стихией окружающей его среды. Особенно очевидным это становится тогда, когда Герц влюбляется в бывшую кассиршу кинотеатра Клавдию (Людмила Потапова). Герою как начальнику актерской биржи предстоит снять ее с учета в Посредрабисе, подчиняясь партийной и должностной дисциплине. И Клавдия уходит из жизни любимого человека навсегда. Такова мелодраматическая линия фильма, которая пробивается сквозь откровенную клоунаду, подправленную одесским колоритом.

Авторы картины погружают Дон Кихота революции в «материально-телесный низ» одесской жизни середины 1920-х, как бы испытывая его идейную крепость. Конфликт осложняется тем, что балаганная стихия у Полоки и есть собственно жизнь как таковая и другой она быть не может и не должна. Драма Герца в том, что он не в состоянии принять «несовершенство» этой жизни, в силу своих революционных убеждений. За высокую свою слепоту он и расплачивается утратой любимой.

Герц прозревает трагизм своего положения, когда впервые попадает на просмотр эйзенштейновского «Броненосца «Потемкин»», съемкам которого, проходящим в Одессе, он упорно сопротивлялся, защищая по должности профессиональные права актеров.

Герца потрясает не столько открытый революционный пафос «Броненосца», сколько то обстоятельство, что на экране он видит хорошо знакомых ему в хаосе повседневности людей, высокие лики которых как бы очищаются от наслоений быта, обнаруживая скрытый героизм той самой жизни, с которой Герц так яростно сражался. И самое главное – он видит лицо любимой (Клавдия исполняет трагическую роль женщины, маленький сын которой гибнет на Одесской лестнице), будто взывающей в мольбе о сострадании с экрана. Для Герца фильм о русской революции 1905 года становится вечным зовом утраченной любви, а может быть, и не угаданного за максимализмом борьбы за светлое будущее действительного настоящего. Фильм Эйзенштейна слишком поздно возвращает Герцу жизнь, упущенную в реальности.

В то же время «Возвращение броненосца» есть, действительно, любовно-бережное возвращение фильма Эйзенштейна как «запечатленного времени» (А. Тарковский) не только «в форме факта», но в форме человеческих ликов-судеб, выхваченных кинематографом из потока жизни и оставленных в наследство будущему.

Следующий проект Полоки - фильм «Око за око» по мотивам повести Бориса Лавренева «Седьмой спутник». В свое время, несмотря на естественные опасения студии снимать фильм о «красном терроре», он сумел убедить тогдашнее руководство кинематографом включить картину в

план. Но поручили постановку Алексею Герману и Григорию Аронову.

На взгляд Полоки, опыт оказался неудачным, поскольку не было учтено комедийное содержание повести Лавренева, в которой режиссер видит «историю смертельную, но насыщенную черным юмором».

Полока отстаивает позицию одиночки в отечественной режиссуре. «Я не иду в модном русле. Не хочу делать такие картины, как Кира Муратова или Леша Герман. В искусстве такого направления я вижу больше неправды, чем в искусстве условном. Правда - она всегда внутренняя, а не внешняя. Я одинок, у меня почти нет единомышленников. Есть сочувствующие».

Другие фильмы:

Наши гости из далеких стран (документальный телефильм, 1957).

Капроновые сети (1962, совм. с Л. Шенгелия).

Мелодия на два голоса (1980, совм. с А. Боголюбовым).

Как актер снялся в картинах: «Ярость», 1965-1967; «Рокировка в длинную сторону», 1969; «Секундомер», 1970; «Ночь на 14-й параллели», 1971; «Дела давно минувших дней», 1972; «Принц и нищий», 1972.

Литература:

Аннинский Л. А. Похвальное слово Викниксору, учителю латыни.

Игнатьева Н. Разрушение замысла. – ИК, 1976, № 1

Коваль Ю. Из старого арсенала. – ИК, 1967, № 5