

FILM STUDIES & VISUAL STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2024-122627-6-13

Образ летчика в довоенном советском кинематографе

Виноградов В. В.

Для цитирования

Виноградов В. В. Образ летчика в довоенном советском кинематографе // Телекинет. 2024. N1/2(26/27). С. 6-13.

Сведения об авторе

Владимир Вячеславович Виноградов, доктор искусствоведения, профессор, Директор Научно-исследовательского центра кинообразования и экранных искусств, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК).

<https://orcid.org/0000-0002-6325-6092>vladvinogradov_v.v@mail.ru

Аффилиация

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, ВГИК, 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3.

Заявление об отсутствии конфликта интересов

Автор(ы) не сообщил(и) о потенциальном или явном конфликте интересов.

Информация о статье: поступила в редакцию 09.03.2023, принята к публикации 20.03.2023.

Аннотация

Статья посвящена анализу образов авиаторов в довоенном советском кинематографе. Если летчик как призвание и профессия, как и интерес к авиации в целом, в дореволюционный период отражает интересы лишь горстки пассионариев, то в 1930-е годы становится массовым явлением. Авиация представляет часть всеобщего энтузиазма, связанного со строительством нового государства, нового общества, нового мира и овладения природой, которой предстоит стать самой настоящей мастерской. Покорение воздушной стихии становится совершенно естественным результатом действия освобожденной революцией энергии масс. В период революции она, главным образом, носит разрушительный характер, пересматривающий весь традиционный уклад. В постреволюционный период она приобретает черты созидания. В какой-то момент власти необходимо поставить точку в инициативе людей и подчинить их энергию рамкам приказа, направить в созидательное русло. Автор работы утверждает, что образ летчика и авиации формируется в то время двумя векторами: первый воплощает человеческое стремление подняться в небо и ощутить абсолютную свободу, а второй связан с понятиями порядка и подчинения. Эти составляющие, по мнению автора статьи, отражают общую идеологическую политику 1930-х гг., представляющую собой попытку взять в берега революционную энергию масс.

Ключевые слова

история кино, сталинский кинематограф, идеология, авиация в кино, образ летчика



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

The Image of the Pilot in Pre-War Soviet Cinema

VINOGRADOV, V. V.

For Citation

Vinogradov, V. V. The Image of the Pilot in Pre-War Soviet Cinema. *Telekinet*, 2024, no. 1/2(26/27), p. 6-13.

About the Contributor

Vladimir Vinogradov, Doctor of Science, Associate Professor, Director of the Research Center for Film Education and Screen Arts, Gerasimov University of Cinematography (VGIK).

<https://orcid.org/0000-0002-6325-6092>

Affiliation

Gerasimov University of Cinematography (VGIK), 3, Wilhelm Peak str., Russia, Moscow, 129226.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Article information: received on March 9, 2023; accepted for publication on March 20, 2023.

Abstract

The article analyses the images of aviators in the pre-war Soviet cinema. While in the pre-revolutionary period the pilot as a vocation and profession, as well as interest in aviation in general, reflected the interests of only a handful of passionaries, in the 1930s it became a mass phenomenon. Aviation was part of the general enthusiasm associated with the construction of a new state, a new society, a new world and the mastery of nature, which was to become a real workshop. The conquest of the air element became an absolutely natural result of the active energy of the masses liberated by the revolution. During the revolution, it was mainly destructive, revising the entire traditional way of life. In the post-revolutionary period, it acquired certain features of creative force. At some point, the authorities needed to put an end to people's initiative and subordinate their energy to the limits of the order, to make it creative. The author of the article argues that the image of the pilot and aviation was formed at that time by two vectors: the first embodied the human desire to rise into the sky and feel absolute freedom, and the second was associated with the concepts of order and subordination. According to the author, these components reflect the general ideological policy of the 1930s, which was an attempt to establish boundaries for the revolutionary energy of the masses.

Keywords

history of cinema, Stalinist cinema, ideology, aviation in cinema, image of a pilot

Когда обращаются к образу летчика, например, в кинематографе, то, прежде всего, вспоминают о романтике, связанной с этой профессией, о совершенно непреодолимой тяге к небу, о неповторимых ощущениях личной свободы и силы, овладевающих человеком в воздухе. Словом, небо — это призвание, судьба, особый путь, который больше чем просто профессия. Мечта подняться в воздух, увидеть землю с огромной высоты, вырваться за пределы ее притяжения и даже установить межпланетные контакты существовала давно. И всегда были пассионарии со своим особым, почти религиозным отношением к полету. Например, еще на заре воздухоплавания знаменитый герой русского революционного движения народоволец Н. Кибальчич накануне собственной казни продолжает работать над проектом космического летательного аппарата. В этой связи нельзя не вспомнить и представителей философии русского космизма (Н. Федорова, К. Циолковского, В. Вернадского, А. Чижевского) с их идеями освоения межпланетного пространства, первым этапом которого должно стать воздухоплавание. И отражение этой давней мечты в литературе, например, в утопии «Красная звезда» (1908) и ее продолжении «Инженер Мэнни» (1913) А. Богданова, написавшего о путешествии на планету Марс. и популярнейшую в 1920-х гг. «Аэлиту» А. Толстого.

Такого рода примеров можно привести множество, но в данном конкретном случае, говоря об образах людей, покоряющих небо в отечественном кинематографе, прежде всего, хотелось обозначить две главные силы, в рамках которых определяется основа драматургического конфликта подавляющего количества фильмов на эту тему. Первая воплощает человеческое стремление подняться в небо и ощутить совершенную свободу, а вторая связана с понятиями порядка и подчинения [Кино 1995; Кино 2016; Кремлевский; Фомин; Юдин].

Сила, сближающая человека и небо, в большинстве случаев носит совершенно романтический характер. Так, например, в довоенной картине И. Анненского «Пятый океан» (1940) в ответ на вопрос о причине выбора профессии летчика главный герой, наблюдая за орлом, парящим в небе, заявляет: «Решил взнуздать эту птицу и в пятом океане погулять!»

Человек мечтает проявить свою волю и стать хозяином воздушного пространства, получившего имя Пятый океан. Эта увлеченность, захватившая в дореволюционный период лишь горстку пассионариев, в тридцатые годы становится массовой. Она представляет часть всеобщего энтузиазма, связанного со строительством нового государства, нового общества, нового мира и овладения природой, которой предстоит стать самой настоящей мастерской.

Покорение воздушной стихии становится совершенно естественным результатом действия освобожденной революцией силы энергии масс. В период революции она, главным образом, носит разрушительный характер, пересматривающий весь традиционный уклад, а в постреволюционный период должна приобретать черты созидания. В какой-то момент власти необходимо поставить точку в инициативе людей и подчинить их энергию рамкам приказа, направить в созидательное русло. Показательно, что один из основных конфликтов в отечественных фильмах 1930-х гг. о небе заключался в столкновении различных форм проявления «я», от самых благих и романтических до негативных (эгоизм, тщеславие и пр.), с требованиями дисциплинарного характера. Наверное, самым ярким примером такого рода противостояния становится фильм М. Калатозова «Валерий Чкалов» (1941), где увещевать героя анархиста-новатора приходится уже И. Сталину.

Небо — стихия вольности для человека, сравнимая с вольностью птицы. Именно профессия летчика реализует важную потребность человеческой души — ощущения свободы и воли. Именно так, например, через радость свободы и восхищение своими силами, объясняется лихачество, часто переходящее в воздушное хулиганство в картинах М. Калатозова «Мужество» (1939) и «Валерий Чкалов».

Для пользы и безопасности общественной системы, эти чувства необходимо обуздать и направить в правильное русло. Так, например, появятся понятия трудового рекорда, подвига, как суть народной энергии, взятой сейчас в берега. Собственно, в этом заключена одна из основ социалистического строительства — формирование нового сознания человека. Этому будет

посвящены многие фильмы 1930-х гг.: от современной тематики до революционно-исторической.

Полноценно начинается авиационная тема в нашем игровом кинематографе с первыми заметными успехами развития отечественной авиации в 1930-е гг. Как было сказано выше, увлечение воздушными полетами становится массовым: от простого интереса к достижениям авиастроения до личного участия во всевозможных аэроклубах (активно развивается ОСОАВИАХИМ¹, чуть ли не в каждом городе имелись парашютные вышки, развивалось авиамоделирование и т.д.) Естественно, что кинематограф начинает формировать картину, отражающую эти процессы, происходящие в обществе.

Первоначально обозначаются важнейшие идеологические отправные точки. Одна из них связана с неиссякаемой энергией и энтузиазмом молодых людей. И по всей видимости, первой картиной, сигнализирующей о стремлении молодого поколения к покорению воздуха, становится картина «Хочу быть летчицей» / «Герои воздуха» (1928). Картина не сохранилась, но по существующим описаниям можно составить представление о сюжете, где тринадцатилетняя пионерка Таня, несмотря на различные препятствия конструирует модель аэроплана для участия в московских соревнованиях по авиамоделированию. Здесь важны несколько моментов. Именно пионерка, представительница уже советского поколения граждан СССР, добившаяся успеха в своем отнюдь не девическом увлечении, как нельзя точнее и нагляднее демонстрирует успехи новой власти. Это демонстрация современного, освобожденного от дореволюционных заблуждений сознания, направленного на освоение природы, мира, то, что становится магистральным путем движения советского общества. И что важно, осуществляет его девочка, девушка, женщина — традиционно самые ущемленные в правах в старом дореволюционном обществе.

Освоение воздушного пространства читается как символ свободы, вырвавшей человека из цепей прошлой жизни. В этом смысле, весьма показательной работой становится картина М. Микаэлова «Исмет» / «Гибель адата» (1934), в которой рассказывается о революционном выборе женщины Востока, разорвавшей многовековые традиции (адат), определявшие роль и положение женщины в семье и обществе. Фильм посвящался первой азербайджанской женщине-летчице Л. Мамедбековой, хоть и носил точного автобиографического характера.

Основной конфликт в фильме начинается с ошибочного обвинения главной героини Исмет в бесплодии². Обвиняет ее муж, решивший по этой причине вновь жениться. Оскорбленная Исмет уходит из дома и устраивается на работу на фабрику, где ей дают общежитие. Так женщина из традиционной патриархальной семьи попадает в современный советский трудовой коллектив, меняющий ее восприятие мира. Муж, отец, родственники расценивают ее шаг как несмыслимый позор.

У фабрики есть шефы — авиационная школа. Многие работницы фабрики факультативно изучают летное дело. Однажды летчики приглашают работниц на аэродром. Исмет поднимается в воздух и там, на высоте, происходит символическое преобразование — потоки воздуха срывают с женщины чадру, открывая перед ней весь мир, а сам самолет словно уносит ее в новую жизнь. Самолет действительно уносит героиню в новую жизнь, так как дальнейшая ее судьба будет связана с воздухом: «когда она поднимается в небо, ветер срывает с нее чадру, символически вырывая женщину из

прежней жизни, открывая перед ней весь мир. С этого момента небо становится ее выбором и судьбой. Именно с расставания с паранджой для восточной женщины начинается подлинное раскрепощение» [Смагина, с. 213–214]. Летная школа предоставляет два свободных места работницам фабрики и одно из них достается Исмет. Но старый патриархальный мир не желает сдаваться и противится ее решению. Накануне экзамена на звание летчицы муж пытается выкрасть ее, но его план проваливается. Исмет успешно сдает экзамен и становится летчиком. Отец, в конце концов, принимает ее новую жизнь, подчиняясь новым требованиям времени.

Как подводит итог своего анализа этого фильма Смагина: «В фильме рассказывается история революционного выбора женщины Востока, разорвавшей многовековые традиции (адат), определявшие ее роль и положение в семье и обществе. Это освобождение имело цель — сделать равными всех граждан страны. Освобожденная женщина — это проводник идеологии «нового мира» для всего советского общества, демонстрирующая, что «кто был никем», тот станет если не всем, то наравне со всеми. Так, скидывая паранджу с женщины Востока, советская власть демонстрировала принципы социального равенства в новом государстве, основанного на конституции, а не религиозных традициях прошлого. В финале картины отец мирится с Исмет, признавая за ней право жить по конституции, а не по адату. Что важно, отец, работавший всю свою жизнь, олицетворял собой рабочий класс Востока (в противоположность... дочери), и его решение — это символическое приятие целиком и полностью советской власти (лишь неприятие «женского вопроса» позволяло считать его «несознательным»). Теперь же, после примирения, он становится полноценным в идеологическом смысле членом советского государства» [Смагина, с. 214–215].

Другое направление в формировании образа было связано с темой создания советского воздушного флота как такового, то, что традиционно представляло собой культурный миф рождения. Правда, фильмов, формально полностью посвященных этому процессу, в период 1930-х гг., на удивление, почти не было, и рассказ о строительстве авиационной техники, о создании воздушного флота скорее был растворен в картинах о летчиках, которые в том числе испытывали новую технику³. Этот миф

¹ Демонстрация нового сознания в народе, проявленного в молодом поколении, благодаря чему возникает всеобщий энтузиазм и стремление к освоению воздушного пространства отражается и уже в более поздней картине Юрия Тарича «Небеса».

Осоавиахимовец Андрон организует в своем колхозе «Волга» авиакружок и задумывает построить парашютную вышку. Летчик Орешкин, влюбленный в Варенку, дочь председателя колхоза, настроенного категорически против авиации на селе, обещает ребятам в скором времени привезти парашют. И как ни хитрил председатель, молодым людям все-таки удается переубедить его. — Здесь и далее прим. авт.

² Как пишет исследователь С. Смагина об этом фильме: «Фертильность становится для восточной женщины единственным достоинством в глазах местных мужчин, воспринимающих своих жен как домашний скот, необходимый в хозяйстве и годный лишь для воспроизведения потомства» [Смагина, с. 213].

³ Через два года после неудач «Аэрограда» на экраны выходит картина «Большие крылья» (1937). По сохранившимся описаниям можно составить представление о ее теме: конструктор переживает крушение им сконструированного самолета, повлекшее гибель людей.



транслировался тогда иным способом — через историю формирования нового сознания героя.

Пожалуй, единственной уникальной попыткой воспроизвести миф рождения советской авиации (правда, неудачной) был предпринят А. Довженко в фильме «Аэроград» (1935). Со свойственной ему метафоричностью режиссер обращается к описанию советского индустриального проекта, становящегося реальностью, — города будущего, соединившего в себе два пространства, две стихии — землю и воздух. Но это обращение так и останется попыткой, поскольку миф рождения во всей его фактической ощутимости автору так и не удалось создать. Он обозначил противоборствующие силы, стоящие у истоков возникновения этого города будущего, но самого Аэрограда зритель так и не увидит. В этом смысле совершенно точно написал о нем Р. Юренев: «Романтический край пленил художника. Довженко ездил по Дальнему Востоку в поездах, летал над ним на самолетах. Плыл по Амуру на пароходе, летал над ним на гидроплане. Шел от устья Амура до Владивостока на рыбацком судне, заходил на Сахалин, спускался в Сучанские шахты, за Николаевском-на-Амуре ездил по тайге верхом, наконец, прошел четыреста километров пешком по таежным партизанским тропам. <...> Довженко увлекали и гигантские масштабы суровой природы и суровые, немногословные, мужественные и прямые люди Дальнего Востока. <...> Тайга представляла то мрачной, зловещей, таящей в себе следы врагов и раскольничьи скиты, то богатой, прекрасной, ждущей своего покорителя — человека. Образы людей Довженко рисовал под стать тайге — как былинных витязей. <...> Но основная причина слабостей “Аэрограда” — это неверное решение основной темы. Довженко так и не смог преодолеть обрушившийся на него материал. Он увлекся показом таежной экзотики — следопытов, читающих, как книгу, опасные лесные тропы, коварных диверсантов, фанатиков-староверов, живущих в тайге, как в прошлом веке. А основная тема — освоение края, строительство нового города, которую так хорошо видел Довженко, о которой так увлекательно говорил в фильме, — строго говоря, не нашла отражения совсем. Об Аэрограде поется прекрасная песня, о нем упоминают герои — и только» [Юренев]. Получается, что фактически как такового кинематографического образа рождения советской авиации, так и не было создано в тридцатые годы. Однако, как было отмечено выше, мифом рождения становится процесс формирования нового сознания советского авиатора, которое формируется двумя противоположными силами: стремлением человека проявить собственную волю и силой приказа, ее усмиряющую.

В довоенном кинематографе можно выделить целую группу фильмов (кстати, относящихся к воздушной тематике и не относящихся), где происходит подобное столкновение сил. Обозначим лишь несколько работ, что непосредственно относятся к воздушной тематике: «Летчики» (1935), «Интриган» (1935), «Мужество» (1939), «Будни» (1940), «Пятый океан» (1940), «Валерий Чкалов» (1941).

По всей видимости, именно фильм «Летчики», а не «Аэроград» и выполнил функцию произведения, создавшего в кино образ рождения советской авиации. Как и в вышедшем годом ранее «Чапаеве», в этой работе стихийная энергия масс должна была обрести направляющие ее берега — энергия, сила, желание должны были контролироваться строгостью и дисциплиной. В этом заключалась главная задача тридцатых годов — преодоление революционной безбрежности двадцатых. И авиационная школа — это не только то место, где молодые люди должны пройти техническое обучение и выучиться пилотировать самолет (с этим курсант в фильмах легко справлялся), а пройти, прежде всего, морально-нравственную подготовку: обучиться дисциплине, правилам общения в коллективе, подчинению старшему по званию, приказу.

И как иллюстрация этой задачи в фильме представлены два персонажа: командир авиаотряда Сергей Беляев — лихач,



нарушитель дисциплины и начальник авиашколы Рогачев — образец для подражания. От фамилии нарушителя в фильме даже возникает термин, описывающий это явление (анархизм и пустое удалство), — беляевщина. Непонимающему основы нового советского поведения командиру летного подразделения указывают на его идеологические ошибки: «Недооценка фактора дисциплины! Вы должны отмежеваться от недооценки фактора дисциплины!»

А эта недооценка, как вирус, который распространяется и заражает других. Например, под влияние нарушителя попадает его курсант Галя Быстрова, с которой у него только-только намечаются романтические отношения. Однако командный состав школы вовремя замечает это несоветское поведение и отстраняет Беляева и Галю от полетов. Начальник авиашколы, обличая их поведение, декларирует: «Молодость и героизм — это наша страна, но когда молодость подменяется молодечеством, а героизм — фокусами, то мы это называем пошлостью. На Западе этим хлеб зарабатывают,

а мы называем это пошлостью, Быстрова! Стратосферу завоюют ученые и инженеры, а не эквилибристы!»

Отстраненная от полетов Галя Быстрова делает правильные выводы и ее возвращают к полетам. Беляеву же путь в небо закрыт, так как войти в дисциплинарные берега он не может. Истоки лихачества лежат в его извращенном, тщеславном характере. Отныне его удел — бумажная работа, ибо таким людям не место в воздухе. Несмотря на полученный урок он так и остается пошляком и хвастуном. А Галя, осознав всю пагубность такого поведения, становится настоящей легчицей и отдает свое сердце начальнику училища, воплощающего образ идеального советского военного (к концу фильма в его портрет вносится последний штрих — он, наконец, сбрасывает свою старорежимную бороду-атавизм, как в шутку называет ее Галя).

Какая же форма реализации собственной энергии предлагается советскому человеку в то время? Социалистическое соревнование. Именно в нем, лишенном проявлений эгоизма и направленном на общий результат, на помощь другу-сопернику, реализуется выход в нужное русло энергии, разбуженной Октябрьской революцией. Как это, например, происходит в картине «Истребители» (1939). Оба летчика становятся первыми и в этом заключена социалистическая суть их соревнования. Оба пытаются быть как можно лучше, и главное, что от их соперничества выигрывает дело.



А тягу к воле и свободе нужно просто умело направить. Отныне следование дисциплине — это и есть проявление свободы и воли. Так в картине «Пятый океан» возникает еще один образ свободного человека, только со знаком плюс, в отличие от Беляева, в котором говорили эгоизм и тщеславие. Сибирский охотник, хозяин тайги, вольный человек с говорящей фамилией Широков), покоривший стихию земли, мечтает о небе, о пятом океане. И мечта его сбывается — он поступает в летную школу.

Этот образ берет свое начало и от фольклорного доброго молодца, и от былинного богатыря. Все в нем хорошо — и широта души, и ум, и трудолюбие, и физические природные данные, кроме одного — не может сдерживать свои порывы, слишком свободен и не знает дисциплины. Это его беда. Да еще и любовь несчастная приключилась, с которой никак ему не справиться...

И вот тогда самым действенным оказывается его разговор с командиром летной школы, процитировавшим басню Крылова «Плотичка»:

«Но эта шалость нам к паденью первый шаг | Она становится привычкой, после — страстью», — и уже добавляет от себя. — «Гордиться уже здесь нечего, просто воля сдала, а безволие рождает трусость». — «Это что ж выходит? Я трус?», — ошеломленно восклицает Широков. — «Сегодня меня ноги к любимой девушке понесли, а завтра бой! Рванул снаряд и понесли меня ноги сами собой вперед. Кто сегодня уходит из школы, то завтра может с фронта уйти», — беспощадно стоит на своем командир. — «Я с фронта не побегу!» — твердо заявляет Широков. — «А я почему знаю. Потому что ты на учебной машине милую встречать полетел? <...> Запомни, дисциплина — это школа храбрости».

Совершенно точно, без дисциплины это совсем не советский летчик, и пока курсант это не осознал, не быть ему героем воздуха, да и любимая девушка не сделает свой окончательный выбор в его пользу. Только осознание этой важнейшей истины приводит его к совершению настоящего подвига, за что он, соединивший в себе дух и дисциплину, становится героем Советского союза...

Этой же теме посвящена картина «Будни» (1940), в которой представлены два образа летчика. Один из них (Славин) летает по правилам, по инструкции, а другой (Зубов) — лихач. Собственный стихийный анархизм и псевдоромантизм в характере Зубов объясняет так: «Я не хочу превратить свою жизнь в серые и нудные будни. Я хочу, чтобы каждый мой день был праздником. Вот, когда я иду бреющим над самой землей, когда каждое деревце, каждый кустик грозит мне смертью, а машина послушно несется между этими сотнями смертей, мне хочется кричать от радости».

В этот ложный романтизм влюбляется жена Славина и очень хочет, чтобы и муж ее был таким. Но он, как она говорит, не вылетит если ветер на два метра в секунду будет больше разрешенного. Однако это не так, и романтика не чужда душе Славина, но ее энергия направлена в правильное и солидное русло — он работает над рекордом: совершенствует машину, делает математический расчет. И, в конце концов, устанавливает его. А финал лихачества Зубова незавиден. Перевозя почту в ближайший колхоз, он увлекся фигурами высшего пилотажа и упал в болото... Весьма символический финал. И как выговаривает после этого происшествия начальник авиаподразделения горе-летчику: «Смелость и мужество, хорошие советские качества, дискредитируются из-за такого поведения!»

За воздушное хулиганство Зубова отстраняют от полетов на полгода, а Славин, наконец, устанавливает рекорд высоты. Собравшаяся же его покинуть жена, узнав про рекорд, остается. Надо отметить, что женщина как некая дополнительная награда, достающаяся идеологически правильному герою, становится весьма популярным мотивом того времени.

Финал же традиционно дидактичен. Герои собираются за праздничным столом и звучит тост, который ставит все точки над «i», разъясняя отношение романтики и будней в советском обществе: «Выпьем за праздники, из которых состоят наши будни!» Наши «будни» и есть великий праздник — просто это надо ощутить, двигаясь во всеобщем русле. В этом проявляется мастерство и мужество человека, а для его душевного порыва в мирное время существует рекорд, который становится главным средством сублимации, пробудившейся народной энергии.



Этой же проблематикой пронизано и предвоенное творчество Калатозова: «Мужество» (1939) — своего рода прелюдия к его знаменитой картине «Валерий Чкалов» (1941). История воздушного хулигана, превратившего в настоящего советского летчика. Его лихость и мастерство которые выглядели как воздушное хулиганство оказываются необходимыми в ответственный момент — при задержании диверсанта. Все эти навыки необходимы, но должны быть под полным контролем. Как дает себе зарок главный герой: «В мирной обстановке с мирными гражданами летаю только по прямой».

Симфоническое же звучание эта тема получит в фильме «Валерий Чкалов». В некотором смысле это своеобразное смысловое продолжение «Чапаева», в котором главный герой-легенда приходит от анархизма и своеволия к дисциплине, к подчинению приказу, а своему неумному характеру, жажде риска он находит истинное

применение в достижении рекорда. Энергия Чкалова — это символ народного порыва, народной души. Его честность порой спутана с сумасбродством, а храбрость с ненужным ухарством.

Герой, выходец с Волги, с ее просторов, и мотив родных мест, корней, материнского начала подчеркивается в фильме как важнейшая составляющая его души. Именно на малую родину он едет осмыслить свою неправоту и пережить свое временное поражение. Надо отметить, что в тот исторический период во многих образах героев очень часто подчеркивается, что они плоть от плоти народной. Эти герои есть лучшие ее сыны. Как, например, в фильме «Победа» (1938) звучат слова матери летчика:

«— Хороши у вас сыновья, Арина Тимофеевна. Чудеса делают!

— Что ж за чудеса? Какое тут чудо?

— Есть чудо. В людях.

— Это ты верно говоришь. Нынче люди то какие-то особенные. А вот скажи, пожалуйста, от простых матерей».

И вот это чудо, с которым герой-авиатор Чкалов первоначально не может справиться, заложено у него в сердце. Его выгоняют из армии за нарушение дисциплины, он устраивается в гражданскую авиацию, но не может летать «по прямой» и увольняется. Его бывший командир, наконец, находит применение такой лихости — Чкалов становится летчиком-испытателем. Устанавливает рекорд, становящийся настоящим подвигом, — перелетает через Северный полюс. Отныне его энергия носит созидательный характер, теперь он выразитель не анархических амбиций, а всех лучших устремлений человечества: «Куда теперь? Куда мысль человеческая, туда и мы Пал Палыч...»

Словом, в результате борьбы над собой герой превращается в настоящего советского летчика, умеющего сдерживать свой эмоциональный порыв и следовать всем требованиям дисциплины. Вот таким идеальным персонажам посвящена другая группа фильмов. Здесь летчики сформированы, воспитаны, и их слаженные и четкие действия приводят к успеху уже с самого начала. Они есть совершенная военная сила, которую не сможет сокрушить ни один враг. Они всегда одержат победу, всегда выполняют любые самые сложные задачи, как например в фильме «Победа» (1938) и обязательно победят на будущей войне, которая будет молниеносной (как демонстрируют нам некоторые фильмы) и проходить на территории врага: «Глубокий рейд» (1937), «Эскадрилья № 5», «Если завтра война» (1938).

«Если завтра война» Е. Дзигана, яркий пример официально озвученного сценария будущей войны. Первым осуществляет нападение враг, на что мы, естественно, даем отпор, но никакого иностранного вторжения на нашу территорию не происходит. Все силы вовремя реагируют. Самолеты берут курс на пограничный советский город, отбивают нападение и далее направляются на территорию врага, где четко и слаженно уничтожают группировку противника. В операции задействованы несколько родов войск, которые благодаря взаимной поддержке разбивают агрессора, а в тылу врага в это время поднимается на борьбу иностранный пролетариат против фашизма. Война, развязанная фашистскими силами, приводит к гибели капиталистического мира.

Как пишет Е. Марголит в своей работе «Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития»: «Лозунг “граница на замке”, ставший названием детского фильма Василия Журавлева означала не просто неприкосновенность территории государства, но и невозможность прорастания злого начала в светлом мире, представлявшемся внутренне абсолютно цельным, лишенным несовершенства. Поэтому будущая война, по массовым представлениям, должна была вестись на вражеской территории, где в кратчайший срок танки и авиация, в некоторых вариантах подводные лодки врываются во вражеское логово и освобождали томившихся в нем братьев по классу» [Марголит 2004, с. 160].

Необходимо отметить, что в особом акценте на авиацию, который делался в военной доктрине СССР, отразилась известная концепция итальянского генерала Дж. Дуэ, по которой авиация сначала добивается полного превосходства в небе, а затем начинает массовые налеты, уничтожающие военные и гражданские объекты, инфраструктуру и пр. При авиационной войне наземные войска выполняют, прежде всего, оборонительные и вспомогательные задачи. Впоследствии эта концепция массированного авиационного удара не раз получит свое воплощение в оборонных фильмах. О ее восприятии в СССР надо сказать особо. Эта доктрина вызвала в свое время большой интерес. Работы Дуэ переводились в Советском союзе [Дуэ], были восприняты всерьез и не просто обсуждались, а некоторые его идеи стали частью официальной военной доктрины в стране. Но эта концепция была популярна не только в узкопрофессиональной среде военных стратегов¹, она оставила свой след и в среде литераторов, и кинематографистов того времени.

Похожий сценарий предлагается и в картине «Глубокий рейд» / «Гордые соколы» (1937) П. Малахова. Первый бой с иностранными воздушными силами завязывается в стратегически важной области — стратосфере. Теперь становится ясно почему именно ее решили покорять в 1930-е гг. Военно-воздушные силы некоего европейского государства осуществляют вторжение в СССР. В ответ на это советские эскадрильи тяжелых бомбардировщиков летят на территорию этого государства и уничтожают важные стратегические объекты вплоть до ставки. Этот рейд решает исход всей войны.

Как под копирку, А. Роомом был снят еще один оборонный фильм «Эскадрилья № 5». Вновь фашистское нападение на страну. Наша разведка сообщает переходе границы иностранными войсками. В небо поднимается армада советских самолетов, уничтожающих неприятельские аэродромы. Однако два наших самолета подбиты. Летчикам удается выжить. Они захватывают радиостанцию и вызывают огонь на подземные ангары с самолетами. С помощью солдата-антифашиста летчики завладевают вражеским самолетом и возвращаются. Словом, все происходит как в звучащей в фильме песне:

Мы к полету и к бою готовы,
И в суровый решительный час
На врага мы по первому зову
Полетим, исполняя приказ!
Мы соколы Советские,
Летим как ураган!
Несем победу Родине

¹ И. Сталин активно поддерживал ее. Собственно, поэтому столько внимания в то время уделялось «сталинским соколам».

И смерть ее врагам!

<...>

Полетим мы из вражьего неба,
Вражьи гнезда разрушим дотла!
Чтоб над Родиной нашею не был
Даже кончик чужого крыла!



Словом, мы во всем первые и самые сильные. Именно Советскому союзу в фильмах принадлежали главные успехи в авиации и даже выход в космос и полет человека на Луну был осуществлен нашими соотечественниками. После поставленного Я. Протазановым в 1924 г. «Аэлиты» в 1936 г. В. Журавлев снимает фантастический фильм «Космический рейс» (1936) действие которого разворачивается в 1946 г. Картина была посвящена К. Циолковскому, который был консультантом на съемках.

Перед зрителем возникает футуристический образ Москвы, с возвышающимся вдалеке от космодрома Дворцом советов. Ракеты с определенной периодичностью взлетают в космос, но все полеты

неудачны. Пока в космос летают лишь животные, которые гибнут там от разрыва сердца. В этой ситуации человеку лететь опасно. Но несмотря на существующую опасность, вопреки запретам и предостережениям начальства в космос буквально вырывается исследовательская группа во главе с пожилым ученым.

Картина отчасти напоминала фильм Ф. Ланга «Женщина на луне» (1929) за исключением того, что главной целью советской экспедиции было изучение космоса. Во время полета отечественные космонавты встречают трудности, главным образом, технического характера которые достаточно легко преодолевают (аварии, обрушения и пр.) Главное же, что открывает советский человек — это путь в космос.

Но, так как о полетах на Марс и Луну пока можно было лишь мечтать в фантастических фильмах, то покорение стратосферы (в том числе и в военном отношении) становится самой насущной задачей, стоящей перед авиаторами. Термин «стратосфера» становится одним из самых популярных и часто звучит в совершенно разных по жанру фильмах 1930-х гг., например, в мюзикле Г. Александра «Цирк» (цирковой номер «Полет в стратосферу» побеждает американский «Полет на Луну») и в оборонном фильме П. Малахова «Глубокий рейд».

Но покорение стратосферы не должно было восприниматься исключительно как достижение авиационной техники, способной достигать определенных высот. Это становится одним из символов в отечественной культуре, выражающих важнейший для нее романтический мотив стремления.

Чрезвычайно показательную трактовку этого мотива дает Э. Пенцлин в военной картине «Дорога к звездам» (1942). В душе настоящего героя обязательно должно лежать высокое стремление. Слова из песни «Здравствуй, страна героев, страна мечтателей, страна ученых» становятся как никогда актуальными. Это стремление к высокому присуще всем, кто добился высот в своей профессии, в том числе и летной.

Например, один из героев фильма, генерал авиации, в душе которого живет мечтатель, о своей романтической мечте заявляет, что несмотря на то, что самое изумительное живет среди нас на земле, он, если бы мог, то «писал что-нибудь, что выше наших голов, поближе к небу, к звездам».

И вот это обязательное сочетание прекрасного земного и того, что «выше голов» становится необходимым условием достижения поставленной цели. У главного героя фильма, студента консерватории, не складывается дипломная работа. Он считает, что должен писать о героическом, о летчиках, о погибшем брате, об отце-летчике, но ничего не выходит. Отец говорит сыну, чтобы понять эти образы и писать о них надо самому стать летчиком. И вот герой фильма уже во время написания диплома решает стать летчиком. Отец против, говорит, что талант у него музыкальный.

Тем не менее юноша настаивает на своем и поступает в летное училище. Но и музыку бросать он не собирается, а свое произведение он хочет назвать «Дорога к звездам», так по сути он обозначает свой духовный путь. И вот перед самой войной он уже почти летчик... Его своеволие, энергия — оказываются правильными и превращают его в почти совершенного персонажа. Единственное, чему ему надо научиться — это сдерживать свой первый порыв, быть более рациональным, уж, слишком он горяч.

Начинается война. И вот сейчас как никогда необходимо помимо боевого запала, немного рациональности, элементарной хитрости, чтобы победить врага. Естественно, что, овладев этим качеством, наш герой становится лучшим летчиком в эскадрильи. И все это потому, что он мечтатель одержимый высокой идеей, и сочетающий в своем характере высокий полет души вместе с четким пониманием своей задачи и дисциплиной. И только такие люди, смогут стать настоящими героями. Как заключает в конце картины высокий летный чин: «Наши молодые люди, мечтатели, натворят больших чудес! Будут великие дела, товарищи!»

Именно мечтатели, живые, веселые люди с любящим сердцем становятся творцами победы. Им, правда, требуется порой сдерживать себя, стать более дисциплинированным и тогда все обязательно сбудется. Эта линия будет продолжаться и далее в кинематографе Великой Отечественной войны.

Литература

- Дузэ — Дуэ Дуэ Дж. Господство в воздухе: Сборник трудов по вопросам возд. войны. М.: Издательство и первая типография Государственного военного издательства, 1936. 607 с.
- Марголит 2012 — *Марголит Е. Я.* Живые и мертвое. М.: Сеанс, 2012. 560 с.
- Марголит 2004 — *Марголит Е. Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития. (Краткий очерк истории художественного кино) // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 125–208.
- Смагина — *Смагина С. А.* Новая женщина в кинематографе переходных исторических периодов. М.: НЛО, 2023. 470 с.
- Юренев — *Юренев Р.* Александр Довженко. М.: Искусство, 1959. 193 с.
- Юдин — *Юдин К. А.* Советская кинополитика накануне и в период «холодной войны». Иваново: АО «Информатика», 2023. 430 с.
- Кино 1995 — *Кино: политика и люди (30-е годы)*. М.: Материк, 1995. 229 с.
- Кино 2016 — *Кино: организация управления и власть. 1917–1938 гг. Документы*. М.: РОССПЭН: РГАЛИ, 2016. 605 с.
- Кремлевский — *Кремлевский кинотеатр: 1928–1953: документы*. М.: РОССПЭН, 2005. 1117 с.
- Фомин — *Фомин В. И.* На пепелище. Советское послевоенное кино. 1945–1953 гг. Документы и свидетельства. М.: Издательство Канон+, 2024. 790 с.

References

- Due, Dz. *Gospodstvo v vozduhe: Sbornik trudov po voprosam vozd. vojny* [Air supremacy: Collection of works on air issues. wars], Moscow, Izdatel'stvo i pervaya tipografiya Gosudarstvennogo voennogo izdatel'stva, 1936, 607 p. (in Russian)
- Margolit, E. Y. *Zhivye i mertvoe* [The Living and the Dead], Moscow, Seans, 2012, 560 p. (in Russian)
- Margolit, E. Y. *Sovetskoe kinoiskusstvo. Osnovnye etapy stanovleniya i razvitiya: (Krat. ocherk istorii hudozh. kino)* [Soviet cinema art. The main stages of formation and development: (Brief essay on the history of feature cinema)], *Kinovedcheskie zapiski*, 2004, no. 66, p. 125–208. (in Russian)
- Smagina, S. A. *Novaya zhenshchina v kinematografe perekhodnyh istoricheskikh periodov* [New woman in the cinema of transitional historical periods], Moscow, NLO, 2023, 470 p. (in Russian)
- Yurenev, R. *Aleksandr Dovzhenko* [Alexander Dovzhenko], Moscow, Iskusstvo, 1959, 193 p. (in Russian)
- Yudin, K. A. *Sovetskaya kinopolitika nakanune i v period "holodnoj vojny"* [Soviet film policy on the eve and during the Cold War], Ivanovo, AO "Informatika", 2023, 430 p. (in Russian)
- Kino: politika i lyudi (30-e gody)* [Cinema: politics and people (30s)], Moscow, Materik, 1995, 229 p. (in Russian)
- Kino: organizaciya upravleniya i vlast. 1917–1938 gg. Dokumenty* [Cinema: Management organization and power. 1917–1938 Documents], Moscow, ROSSPEN, RGALI, 2016, 605 p. (in Russian)
- Kremlevskij kinoteatr: 1928–1953: dokumenty* [Kremlin cinema: 1928–1953: documents], Moscow, ROSSPEN, 2005, 1117 p. (in Russian)
- Fomin, V. I. *Na pepelishche. Sovetskoe poslevoennoe kino. 1945–1953 gg. Dokumenty i svidetel'stva* [On the ashes. Soviet post-war cinema. 1945–1953 Documents and certificates], Moscow, Izdatel'stvo Kanon+, 2024, 790 p. (in Russian)