

ШТИРЛИЦ И ЖУРАВЛИ:
РАЗМЫШЛЕНИЯ О ФИЛЬМЕ «СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ ВЕСНЫ»
Ася Перельцвайг



«Важно, как войти в нужный разговор, но еще важнее искусство выхода из разговора», — считал Штирлиц. Точно так же, как и в разговоре, в кинематографе важны начало и конец фильма. Иногда режиссеры даже соединяют начало и конец фильма общей темой, образом или даже использованием буквально тех же кадров. Например, Роберт Земекис использует этот прием в фильме «Форрест Гамп», который начинается и заканчивается парящим в воздухе белым перышком. Этот же прием использовала в фильме «Семнадцать мгновений весны» Татьяна Лиознова: и в начале, и в конце фильма Штирлиц-Исаев прогуливается по весеннему лесу, а над его головой летят клином журавли (этот же журавлиный клин появляется и в сцене воспоминаний Штирлица-Исаева, когда он прилег в камере пыток).¹ В этой статье мы сосредоточим свое внимание на первых кадрах фильма, составляющих примерно первые три с половиной минуты первой серии фильма, и попытаемся понять идеи выраженные режиссером-сценаристом Татьяной Лиозновой и оценить их значение для фильма в целом.

Стоит заметить здесь, что эта первая сцена фильма была привнесена в фильм Татьяной Лиозновой, которая написала как режиссерский, так и литературный сценарий фильма (несмотря на это, в титрах фильма она не значится как автор сценария). Сама Лиознова в интервью газете «Труд» (№134 за 20.07.2004) вспоминала: «Как-то в библиотеке мне попался в руки журнал “Знамя”, в котором была опубликована повесть Юлиана Семенова „Семнадцать мгновений весны“. Я сразу поняла, что ее можно экранизировать в форме динамичного детектива. Разыскала Семенова и заявила, что буду снимать по его повести фильм. Он удивленно на меня посмотрел и сказал, что уже отдал сценарий на “Ленфильм”. <...> Я в запальчивости ответила, что мне наплевать, продан сценарий или нет, но этот фильм буду снимать я! <...> Правда, когда я взяла в руки сценарий, то со мной случился шок, потому что в книге было много того, что мне импонировало, а в сценарии все оказалось по-другому. Мне ничего не оставалось, как засесть за работу — писать одновременно литературный и режиссерский сценарии. Я работала по 12 часов в сутки, спала по два-три часа. Но не скажу, что не получала удовольствия, ведь у меня были развязаны руки, к тому же я не шла против книги, а, наоборот,

¹ Существуют некоторые разногласия о том, какие именно птицы запечатлены в этих сценах: журавли, гуси или лебеди. Но все рядовые зрители (то есть неспециалисты-орнитологи), опрошенные нами, на вопрос «Что это за птицы?» единогласно отвечали «Журавли!»

отстаивала ее». Именно Татьяна Лиознова добавила в сценарий фильма не только первую сцену с клином журавлей, но и другие сцены: «Сцены празднования Штирлицем 23 февраля в книге Юлиана Семенова нет. Как и встречи с женой в кабачке “Элефант”. Это я придумала, добавила в сценарий», — вспоминала Лиознова в интервью журналу «Итоги». Эти сцены, добавленные Татьяной Лиозновой, как мы покажем ниже, во многом «расцвели» личность Штирлица-Исаева, помогли сделать ее рельефнее и реалистичнее; поэтому нельзя согласиться с оценкой Юрия Идашкина, утверждающего, что «в фильме не появилось ничего сколько-нибудь значимого, чего не было в тексте романа».²

Итак, именно Татьяна Лиознова добавила сцену с клином журавлей — ее нет в одноименном романе Юлиана Семенова, который начинается с похожей сцены общения Штирлица-Исаева с весенней природой: он замечает слишком раннего соловья. Но в романе нет образа журавлей, летящих клином, а, как мы увидим, именно журавли являются ключевым образом первых кадров фильма. Этот образ журавлей, как программатическая увертюра в опере, в сжатой и метафорической форме передает не только сюжет последующего драматического действия, но и описывают всю внутреннюю логику главного персонажа, Штирлица-Исаева. Так, несмотря на то, что кадры, показывающие полет журавлей, занимают всего около сорока секунд, они — ключ к пониманию всего фильма, и неудивительно, что к этому образу режиссер-сценарист возвращается и в заключительных кадрах последней, двенадцатой серии фильма.

Почему же столь важны эти первые кадры с клином летящих журавлей? Для образованного, анализирующего зрителя, на которого, надо полагать, ориентировались создатели фильма, образ летящих клином журавлей говорит о многом. Ассоциативная память зрителя начала 1970-х годов связывает этот образ с фильмом «Летят журавли» режиссёра Михаила Калатозова, вышедшем на экраны в 1957 году и рассказывающем о трагической любви двух людей, в чью судьбу вторглась война, и с песней «Журавли» Яна Френкеля на слова Расула Гамзатова, вышедшей в свет в 1968 году и сравнивающей погибших во время Великой Отечественной войны солдат с клином летящих журавлей. Поэтому с первых же кадров зритель понимает, что это фильм о Великой Отечественной войне (или для русских просто «о войне», без дополнительных определений), о столь многих трагических судьбах, поломанных войной, о Родине (и большой, и малой), о патриотизме, о любви и верности. Это, пожалуй, вполне неплохое краткое изложение основных тем фильма «Семнадцать мгновений весны».

Однако, эти сорок секунд летящих клином журавлей — это нечто большее. Недаром создатели фильма с такой любовью показывают нам, как именно летят журавли. Камера скользит вдоль клина, от первой до последней птицы, так же как распространяется вдоль клина взмах крыльев. Этим Т. Лиознова вызывает не только ассоциации связанные с войной, но и дает нам, зрителям, метафорический портрет главного персонажа фильма: полковника Штирлица-Исаева. Но для того, чтобы понять эту метафору, нам необходимо сначала разобраться, что же именно мы видим за эти сорок секунд, как вообще птицы летают и почему журавли летают именно клином. Здесь мы не будем глубоко вдаваться в тонкие подробности теорий

² Ю. Идашкин, 1983, стр. 12.

аэродинамики или эволюционной биологии, но некоторые открытия в этих областях нам будут интересны.

Как известно, только немногие виды птиц летают клином. Что же отличает именно эти виды птиц? Ученые-орнитологи называют несколько анатомических факторов, связанных с полетом клином: размер птиц (клином летают в основном крупные птицы с длинной шеей и большим размахом крыльев), частота взмахивания крыльями (птицам, летающим клином, свойственно редкое взмахивание крыльями), гендерный и возрастной диморфизм (самцы заметно крупнее самок, а также подрастающие детеныши меньше взрослых птиц). Почему именно птицы обладающие такими анатомическими качествами «предпочитают» летать клином? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, следует разобраться, почему (или зачем) птицы вообще летают клином.

Орнитологи и физики-аэродинамики предлагают следующее объяснение. На конце крыла летящей птицы (так же как и крыла самолета, согласно общим аэродинамическим принципам), происходит процесс вихреобразования: в кильватере за крылом птицы воздух движется вниз под крыло и затем вверх. Таким образом, на конце правого крыла птицы образуется вихревое движение воздуха против часовой стрелки (как показано на рис. 1), а на конце левого крыла воздух движется по часовой стрелке. Это движение воздуха по форме напоминает конус: чем дальше назад от крыла, тем больше радиус вращения воздуха (см. рис. 1).

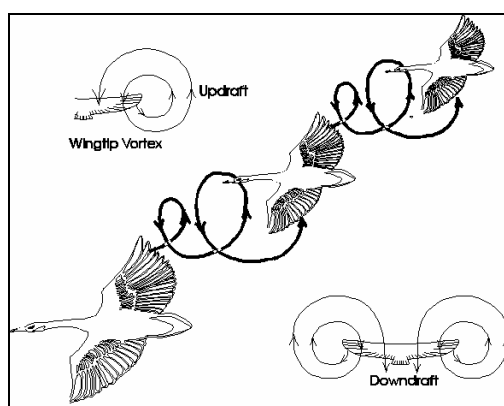


Рис. 1. Вихреобразование на конце крыла птицы.
Из Niquette (1999).

Это движение воздуха вверх на конце крыла создает ту подъемную силу, которая может быть использована птицами для экономии энергии при полете.³ Таким образом, птица летящая следом за другой птицей (например, птица в центре

³ Подъемная сила при вихреобразовании на конце крыла используется и в авиации, особенно военной. Например, бомбардировщики выполняющие общую миссию обычно летят в формировании, напоминающем клин у птиц. Такие же формирования возможно знакомы читателю по авиапарадам или пролетам советских военных самолетов над Красной Площадью.

рис. 1) поддерживается в воздухе частично за счет подъемной силы созданной вихревым движением воздуха на конце крыла летящей впереди птицы. Третья птица поддерживается в воздухе частично за счет вихревого движения воздуха на конце крыла второй птицы и т. д. Это позволяет птицам летящим клином сохранять более низкую частоту сердцебиения и взмаха крыльев и экономить до 11–14% энергии затраченной для полета (Andersson and Wallander 2004).⁴

Однако, эта экономия распределяется между членами стаи неравномерно: птицы, летящие сзади, экономят больше энергии, чем птицы, летящие впереди, а птица, летящая в голове клина, вообще не получает никакой экономии энергии за счет вихреобразования. Это приводит нас к дополнительному, социобиологическому фактору, определяющему, какие виды птиц летают клином. Так, орнитологи, изучающие социальные структуры и модели социального поведения среди птиц, пришли к выводу о том, что только разновидности птиц, обладающие определенной социальной и родственной структурой (в дополнение к анатомическим характеристикам, упомянутым выше), летают клином. А именно, клином летают только те разновидности птиц, стаи которых состоят из одной или нескольких родственных семей, в свою очередь состоящих из сильных самцов, с одной стороны, и более слабых самок, молодых, стареющих и больных птиц, с другой стороны. В таких стаях сильный самец выполняет роль ведущей птицы во главе клина, а более слабые члены стаи располагаются позади, где они получают наиболее заметную экономию энергии. Таким образом, сильный самец во главе клина как бы «несет на своих крыльях» более слабых членов стаи.⁵

Журавли — это одна из немногих разновидностей птиц, которые имеют социальную структуру, необходимую для перелетов клином. Из-за своей моногамности и стремления сильных самцов охранять свою стаю журавли стали легендарными у многих народов Европы, Азии и Северной Америки (см. например, Johnsgard 1983, стр. 70-74; Price 2001). Например, у древнеримского писателя Плиния Старшего (23-79 гг. н. э.) и у англичанина Эдварда Топселла (1572-1625) мы находим описание одинокого сторожевого журавля охраняющего спящую стаю, держа в лапке камень: если этот журавль уснет, то упавший камень непременно разбудит его. Подобное описание мы встречаем и в «Иллюстрированной книге Хохберга» (изданной в 1675 г.):

*Ночью журавль
камень зажатый
держит,
Чтоб сон не нарушил
его бдительность и
не закрыл его глаза.*

⁴ Кроме того, вихревое движение воздуха, образующееся на конце крыла птицы приводит к движению воздуха вниз непосредственно позади туловища птицы (так называемый *downdraft*; см. рис 1), и поэтому птицы не могут лететь цепочкой строго друг за другом. Это и приводит к тому, что форма строя у птиц напоминает треугольник.

⁵ Разумеется, это не значит, что в природе есть птицы-альтруисты. Но ведущая птица во главе клина помогает перелету всей стаи в целом и таким образом способствует выживанию самок и подрастающих птенцов. Так что полет клином явно сформировался в результате эволюционного развития как средство способствующее сохранению вида.

Кроме того, журавли подолгу выкармливают и защищают своих птенцов, и даже известны случаи, когда журавль-отец и журавлиха-мать дрались из-за воспитания птенцов (см. Johnsgard 1983, стр. 22, 72). Именно благодаря такой своей «семейственности» журавли — идеальные кандидаты в орнитологическом мире для перелетов клином, и действительно для многих неспециалистов образ летящих клином птиц ассоциируется именно с журавлями.⁶

Вернемся теперь к первым кадрам фильма «Семнадцать мгновений весны». Как упоминалось выше, примерно сорок секунд в этой первой сцене посвящено летящей клином стае журавлей. Камера панорамирует вдоль клина, который, как мы теперь знаем, состоит из ведущего самца (или «вожака»), летящего во главе клина, и остальных членов стаи, от более сильных до более слабых. Взмах крыльев ведущего самца передается назад, как волна, что позволяет птицам летящим позади «вожака» наиболее эффективным образом экономить энергию за счет вихреобразования на конце крыльев впереди летящих птиц. Вспомним так же, что сам ведущих самец не экономит энергию, а наоборот как бы «тянет на своих крыльях» остальных членов стаи.

На мой взгляд, этот «вожак» журавлиной стаи и является метафорическим олицетворением Штирлица-Исаева, который, как ведущий самец во главе клина, несет на своих плечах-«крыльях» бремя защиты остальной «стаи» и особенно ее слабых членов: женщин, стариков и детей. Так же как и журавлю-«вожаку», Штирлицу никто не помогает в создании «подъемной силы», его никто не «несет на крыльях», он одинок в своей борьбе, и ему не на кого положиться кроме как на самого себя, а на его плечах бремя защиты тех, кто без его помощи «упадет на землю», как ослабевшая в долгом перелете птица.

Именно таким одиноким защитником слабых и предстает Штирлиц-Исаев на протяжении всего фильма. Этим он совершенно не похож на другого известного литературного шпиона, Джеймса Бонда (сам Вячеслав Тихонов, исполнивший роль Штирлица-Исаева в фильме, вспоминал, что главной задачей для него было «убрать из-под Штирлица пьедестал, котурность, суперменство, которые так и лезли изо всех фильмов про разведчиков...»)⁷. Скорее в Штирлице есть что-то от благородного средневекового рыцаря, «защитника вдов и сирот». Недаром он спрашивает у допрашиваемого астролога: «Как нам спасти детей, женщин, стариков?» Для Штирлица это не просто риторический вопрос или способ приостановить начинающуюся у допрашиваемого истерику. Он постоянно всерьез задумывается над этим вопросом, который и движет всем его поведением.

Сам Штирлиц говорит Габи Набель: «Из всех людей, живущих на Земле, я больше всего люблю стариков и детей». Это признание многократно подтверждается в различных сценах фильма, например, его терпеливым и трогательным отношением к старикам. Так, он по-доброму (или как говорит Габи, «с нежностью») относится к старушке фрау Заурих: в течение многих лет раз в год

⁶ К сожалению, последние исследования орнитологов и социобиологов показывают, что эти «семейственные» свойства журавлей скорее идеализированы, чем реальны. Но научные открытия редко приводят к разрушению старых мифов и легенд.

⁷ См. Ф. Раззаков, 2004, стр. 239.

ранней весной он вывозит ее на природу, помогает переступить через ручей, держит сумку, кормит дефицитной ветчиной и развлекает игрой в шахматы. Сама Габи предполагает, что такое отношение Штирлица к фрау Заурих объясняется тем, что она напоминает ему маму. Но это вряд ли так: мать Штирлица-Исаева умерла от чахотки будучи еще молодой женщиной, когда будущему разведчику было всего пять лет. Впрочем, Штирлиц во многих женщинах пытается найти образ матери; в какой-то степени такой суррогатной матерью для него становятся и фрау Заурих, и Кэт, и его жена Сашенька. Кроме того, у Штирлица есть и другая причина для нежного отношения к фрау Заурих: она — владелица того ресторанчика, где состоялась его последняя встреча с женой; таким образом, фрау Заурих становится как бы ниточкой, связующей столь страдающего от одиночества Штирлица (к чему мы еще вернемся ниже) с его далекой, недостижимой и единственно любимой женой.

Но доброе отношение Штирлица к старикам не ограничивается фрау Заурих: он на коленях помогает пожилому пастору Шлагу завязать шнурки на лыжных ботинках перед его переходом границы в Швейцарию, а также с болью в сердце думает о том, в праве ли он использовать по-стариковски рассеянного профессора Плейшнера в своей операции («Штирлиц <...> пожалел, что он вообще пришел к несчастному старику со своим делом»).

Точно также с нежностью и заботой Штирлиц относится и к другим «слабым членам стаи»: женщинам, детям и даже собакам. Тут можно привести множество примеров практически из каждой серии фильма, но достаточно вспомнить лишь ту теплую и добрую улыбку, которая расцветивает лицо Штирлица, когда он решает подкормить неизвестно откуда взявшегося бездомного пса, или тот факт, что Штирлиц «нарушал законы конспирации, которым он вот уже два десятка лет подчинялся неукоснительно и скорпуплезно» и рисковал провалом всей операции, приезжая к Эрвину и Кэт в Кепеник, потому что Кэт была беременна. Также показателен и его жест помощи незнакомой женщине с младенцем и коляской: узнав только что о предполагаемой гибели Эрвина и Кэт, с которыми его связывает не только совместная работа, но и теплые дружеские, почти семейные, отношения (что видно хотя бы из того, что Эрвин и Кэт обращаются к Штирлицу, старшему по возрасту и по званию, «на ты»), испытывающий в этот момент настоящее горе потери Штирлиц помогает незнакомке поднять сумку и перенести на другую сторону улицы коляску.

И особенно трепетно относится Штирлиц к детям, что объясняется не только его общим желанием помогать слабым, но и тем фактом, что он не смог быть настоящим отцом для своего сына. Так как Штирлиц-Исаев большую часть своей взрослой жизни провел за границей, а его связь с оставшейся в России женой контролировалась теми структурами, на которые он работал,⁸ он долгие годы даже не знал о существовании сына, который родился в 1923 году, вскоре после отбытия Штирлица (тогда еще просто Исаева) на работу в Маньчжурию. У сыне Штирлиц

⁸ Из письма Рихарда Зорге, главного прототипа Штирлица-Исаева, жене Екатерине Максимовой: «Вообще, уже скоро год, как я о тебе ничего не слышал. Разве это нельзя организовать через мою фирму? Пожалуйста, поговори об этом с начальником!» (А. Фесюн, 2000, стр. 59.)

впервые узнает в 1941 году, а видит его впервые только зимой 1944-45 года в Кракове, где сын, пошедший по стопам отца, возглавляет группу подпольщиков ответственных за срыв операции СС по взрыву города. Хотя Штирлиц и делает все возможное, чтобы помочь своему сыну с его работе, например, манипулируя несообразительным Крюгером, он считает, что никогда не сможет сделать достаточно, чтобы возместить сыну за свое «неотцовство».

Именно поэтому после смерти Эрвина, Штирлиц становится как бы суррогатным отцом для малыша Кэт. Узнав, что Кэт «провалена», он вырывает ее из рук гестапо (в лице Мюллера и Рольфа) и увозит из клиники «Шарите». Когда санитарка в больнице отдает Кэт ее мальчика и произносит жестокую в своем подтексте фразу «Дитя готово!», Штирлица, выдавшего за годы службы в СС многое, передергивает от ее сухости и бесчеловечности. А представьте себе, что почувствовал бы он, если бы услышал диалог врачихи и сестры «милосердия», решающих, кто из них позвонит в гестапо, чтобы донести на Кэт, кричавшую при родах по-русски. Но больше всего Штирлиц переживает о своем решении отвезти Кэт в тюрьму СС, где она будет якобы работать на немецкую разведку, ведь это решение означает, что двухнедельный малыш попадает в лапы жесточайших палачей, от которых Штирлиц не может гарантированно защитить ни его, ни его мать. Именно поэтому «Штирлиц в сотый раз спрашивал себя, вправе ли был он привозить в тюрьму Кэт, Кэтрин Кин, Катю Козлову». Пожалуй единственным оправданием этого поступка является то, что не провалив всю операцию ради спасения Кэт и ее мальчика, Штирлиц смог сам остаться на легальном положении, так что ему было легче защищать и Кэт, и малыша, и всех остальных, кто нуждался в его защите.

В романе Ю. Семенова, ставшем основой для фильма, есть еще такой эпизод (к сожалению, в фильме его нет): после смерти своего шофера Фрица Рохке, Штирлиц навещает его умирающую жену и забирает полуторагодовалого сына шофера к себе домой. Напоив маленького Генриха теплым молоком, он просит экономку постелить мальчику в своей спальне, чем удивляет пожилую немку: ей кажется странным, что он хочет слышать, как малыш плачет во сне. А Штирлицу так не хватает именно детского плача по ночам. Он всю ночь ходит из угла в угол с плачущим мальчиком на руках и засыпает лишь под утро, положив парнишку в кровать с собой. Это поведение Штирлица еще больше удивляет экономку: в ее понимании только варвары-русские кладут детей к себе в кровать. Штирлиц, который, конечно, мало что понимает в вопросах воспитания детей, с трудом выкручивается из этой ситуации, так и не дав экономке заподозрить, что он — русский. Узнав, что никто из родственников не сможет забрать ребенка, «Штирлиц, дивясь самому себе, испытал затаенную радость: теперь он мог усыновить мальчика». Но пораздумав, он понял, что, будучи разведчиком, он не сможет дать и этому ребенку хоть сколько-то нормальное детство: «он знал участь детей тех, кто становился врагом рейха: детский дом, потом концлагерь, а после — печь...». Поэтому Штирлиц «отправил малыша в горы, в Тюрингию, в семью экономки».

Этот эпизод также обрисовывает и ту стену одиночества, которая окружает Штирлица.⁹ Из-за своей работы он не может и не имеет права на «добрые

⁹То, насколько тяжело для разведчика такое одиночество, можно судить по цитате из письма Рихарда Зорге жене. Стараясь подбодрить ее, он пишет: «Если бы не одиночество, то все

отношения, чисто человеческие», которые так необходимы ему для того, чтобы компенсировать жгущую его сердце ненависть к нацизму и «друзьям из СД» (как их называет Эрвин), то есть людям не просто чужим, но и чуждым, люто враждебным, исповедующим неприемлимую для него мораль и преданным прямо противоположным идеалам. Для того, чтобы эта ненависть в глазах не выдала его, Штирлиц разъезжает по Берлину на личном автомобиле (только изредка пользуясь служебной машиной) и носит дымчатые очки, прописанные врачом от несуществующей болезни глаз. Быть самим собой Штирлиц может только в одиночестве, закрывшись от мира плотными светомаскировочными шторами и включив воду в ванной, словно даже мысли его могут быть «услышаны» аппаратурой гестапо. Именно так он и проводит свой самый главный праздник, 23 февраля, позволяя себе расслабиться лишь на несколько часов, расстегнув верхнюю пуговицу рубашки и вкусив испеченной в камине картошки под мысленный аккомпанимент гармониста.

Все те отношения в жизни Штирлица, которые не навязаны его работой, а возникли просто ради человеческого тепла, могут проломить лишь незначительную брешь в стене его одиночества. Так, фрау Заурих знает его только как господина Бользена: он не может раскрыть ей даже частицу своей настоящей личности и сказать хотя бы, что он — штандартенфюрер СС Штирлиц. Точно также не может стать его другом (и тем более его женщиной) Габи Набель, насквозь пропитанная ядом геббельсовской пропаганды («Наши успехи неоспоримы» печатает она в одной из своих статей). Даже тот факт, что Штирлиц застаёт ее за тем же столиком, где сидела за десять лет до этого его жена Сашенька, не может поднять Габи в его глазах или позволить ему привязаться к ней. А как раз привязаться к кому-нибудь — это для Штирлица практически невыполнимая задача.

Впрочем даже тогда, когда у Штирлица возникает привязанность к кому-либо, этот человек словно по мановению палочки злой феи оказывается вычеркнутым из его жизни: погибает при бомбежке его радист и друг Эрвин Кинн; умирает Карл Плейшнер, соратник Штирлица по немецкому Сопротивлению; кончает жизнь самоубийством его младший брат Вернер Плейшнер; чуть не погибает, а потом уезжает в Париж, Кэт с младенцем (к которому столь скучающий по сыну и его упущенному детству Штирлиц уже успевает развить отцовские чувства).

Но одиночество Штирлица не только — и не столько! — в том, что он теряет близких людей. Он постепенно теряет и самого себя, что еще ужаснее. Так кто же этот человек? Недаром пастор Шлаг восклицает: «У вас столько лиц!». Его настоящее имя, Всеволод Владимирович Владимиров, не упоминается ни в фильме, ни в романе «Семнадцать мгновений весны» (его мы узнаем только из других, более поздних произведений Юлиана Семенова о Штирлице-Исаеве). Даже столь приросший к Штирлицу оперативный псевдоним, Максим Максимович Исаев, редко упоминается в фильме. Шифровки из Центра приходят на имя Юстаса; швейцарскую границу он пересекает по паспорту на имя господина фон Кирштайна; а фрау Заурих, Габи Набель и сторож его коттеджа знают его только как господина

было бы совсем хорошо». (Из письма Р. Зорге жене, Е. Максимовой, октябрь 1936 г., опубликовано в А. Фесюн, 2000, 57-58.)

Бользена, главного инженера «химического народного предприятия имени Роберта Лея». Интересно и то, что даже те люди, которые знают его как советского разведчика, то есть Эрвин, Кэт и профессор Плейшнер (после того, как Штирлиц раскрывает ему свою подлинную профессию), никогда не обращаются к нему по имени: ни как «Макс», ни как «Штирлиц», ни как «Максим» или «Максим Максимович», ни как «Исаев» — никак.

А кем ощущает себя сам Штирлиц? Несмотря на то, что он сохранил очень многие черты своей «русскости» (он нюхает почки в лесу, поет о широкой русской степи, моет лицо снегом, закусывает печенной на углях картошкой и т. п.), он уже ловит себя на том, что для него Германия стала «мы». Проезжая по улицам Берлина и видя, как полицейский подгоняет заключенных разгребающих завалы после бомбежки, Штирлиц думает: «Нигде в мире <...> полицейские не любят командовать, как у нас», и поймав себя на этом использовании первого лица для Германии, Штирлиц вполне правомерно заключает, что было бы странным, если бы после стольких лет жизни и работы в Германии он бы до сих пор рассматривал ее только как «они». Даже себя самого Штирлиц-Исаев называет в фильме не иначе как «Штирлиц». Например, он жалуется Эрвину, что московское командование ожидает от него невозможного: «Неплохо б мне стать заместителем Гимmlера. Или вообще пробиться в фюреры. Хайль Штирлиц!». А на следующий день когда солдаты, ищущие радиста, останавливают его в лесу, Штирлиц-Исаев, только что отвезший Эрвина другой дорогой, хвалит себя пушкинским: «Ай-да, Штирлиц!». Таким образом, его оперативные псевдонимы и личности настолько прирастают к нему, что уже трудно понять, где он настоящий, а где лишь «маска», скрывающая его истинное лицо.

Надо заметить, что такая потеря самого себя и чрезмерное «срастание с маской» опасны для разведчика не только тем, что заставляют его слишком часто задумываться над вопросом «Кто же я?», но и тем, что могут вызвать сомнения у начальства в его политической лояльности. Так, например, случилось и с Рихардом Зорге (прототипом Штирлица-Исаева): встречавшиеся с ним советские дипломаты и японские коллеги-журналисты отмечали, «что он внешне выступал „как самый выдержанный пруссак-нацист“». ¹⁰ Таким образом, поведение Зорге, его «несдержанность, высокомерие и т. п. позволяли безошибочно причислить его к разряду разнузданных представителей „высшей расы“, для которых не существует обветшалых границ морали и нравственности». ¹¹ Хотя это помогало ему вводить в заблуждение японскую контразведку и гестапо, это же поведение способствовало и тому, что московское командование уже в конце 1930-х годов отметило резидентуру Зорге сомнительным грифом «политически неполноценной». ¹²

Возвращаясь к фильму «Семнадцать мгновений весны», мы не можем не задаться вопросом, ради чего же Штирлиц идет на столь трудную и безрадостно одинокую жизнь («цыганское существование», как отзывался о своей жизни Рихард

¹⁰ См. А. Фесюн, 2000, стр. 181.

¹¹ См. А. Фесюн, 2000, стр. 156.

¹² См. А. Фесюн, 2000, стр. 172.

Зорге¹³), ежедневно балансируя по острию ножа, стараясь разгадать и «переиграть» окружающих его врагов? Зло германского нацизма было в 1930–40-х годах столь очевидным, что на борьбу с ним поднялись люди самых разных политических, религиозных и моральных убеждений, как «прогневившие западные демократы», так и советские коммунисты (заметим, что после победы над нацизмом эти силы направили свою агрессию друг против друга, что привело к возникновению «железного занавеса»). Но почему из всех способов борьбы с этим злом нацизма Штирлиц выбирает столь трудный и мучительный для себя путь, требующий постоянного нечеловеческого напряжения всех душевных и физических сил? Фильм не дает на это прямого ответа: ответ, приемлемый для советской цензуры 1970-х годов — «ради Родины, ради Партии, ради коммунизма» — был бы в какой-то степени неполным и нечестным, а такую нечестность зритель не принял бы. Именно поэтому создатели фильма лишь намекают на ответ, который я сформулирую здесь как «ради слабых членов стаи».

Достаточно вспомнить хотя бы ту сцену, когда Штирлиц, только что осознавший, насколько он был близок к провалу, делая ставку на Гиммлера, пытается резюмировать ситуацию, опираясь на парапет набережной Шпрее. Он не только анализирует свои ошибки, но и продумывает следующие шаги в своей «игре». В это время камера отодвигается назад, и мы видим рядом со Штирлицем берлинского мальчика лет пяти-семи, точно так же опирающегося на парапет и смотрящего на воду. Проходя мимо него, Штирлиц встречается с ним глазами, и это служит ему еще одним напоминанием о том, ради чего он рискует своей жизнью в тяжелой борьбе: ради и этого мальчика, и тысяч других мальчиков (и девочек) и в Германии, и в России, Франции, Польше, Венгрии, Югославии, ради «слабых членов стаи», которые без него «упадут на землю».

Можно предположить, что патриотический ответ «ради Родины, ради Партии, ради коммунизма» и ответ, предложенный здесь, «ради слабых членов стаи» — это одно и то же. На это я возражу, что это не так для самого Штирлица. Во-первых, Штирлиц — настоящий интернационалист в душе: для него не существует разницы между людьми разных национальностей. Любовь к России сочетается в его сердце с «любовью к Парижу» (вспомним его теплую похвалу Эдит Пиаф) и с любовью к немецкому народу (Штирлиц «знал этот народ и верил в его будущее»). Поэтому к «слабым членам стаи» он относит не только русских, но и немцев, французов, поляков, евреев — но только честных, добрых, порядочных... и слабых. Именно поэтому он думает в разговоре с профессором Плейшнером: «Я делаю за них [то есть за немцев] то, что они должны были делать сами».

Это различие между «добрыми» и «злыми», между «нашими» и «ихними», между «слабыми членами стаи» и «фанатиками, дорвавшимися до власти» (как их называет допрашиваемый Штирлицем и Холтоффом астроном) — центрально для понимания всей мотивации Штирлица. Недаром он так часто муссирует вопрос о разграничении понятий «рейх», «Германия» и «немцы». Хотя он и критикует пастора Шлага за то, что тот разграничивает эти понятия («Софистика, пастор, софистика!»), сам Штирлиц все время возвращается к теме того, что «хорошо для рейха», и того, что «хорошо для немцев», и в беседах с пастором, и в разговорах с

¹³ Письмо Р. Зорге в Центр от 22.07.40 г., опубликованное в А. Фесюн, 2000, стр. 50-53.

профессором Плейшнером. Для Штирлица эти различия — не просто орудие манипуляции по-антинацистски настроенных немцев, таких как Шлаг и Плейшнер. Для него это единственное оправдание его работы, на вид приносящей выгоду для СС и рейха в целом. То есть, он делает то, что «хорошо для рейха» только потому, что при этом извлекается еще большая польза «для народа, для людей».

Различая между германским рейхом и немецким народом, этот фильм стал одним из первых советских фильмов, которые не изображали всех нацистов как неисправимых дураков и всех немцев как жестоких извергов. Даже сам Штирлиц на допросе Кэт намекает на эту тенденцию советского кинематографа окрашивать немцев в черные краски: «Мы в свое время получали копии ваших кинофильмов, снятых в Алма-Ате московскими киностудиями. Там изображают немцев дураками. Если это так на самом деле, тогда почему мы стояли у ворот Кремля и на Волге, если мы такие идиоты?» Разумеется, создатели фильма «Семнадцать мгновений весны»: Юлиан Семенов, Татьяна Лиознова и актеры, сыгравшие роли ээсовцев, — постарались показать этих персонажей объемными, глубокими и в большинстве своем совсем не глупыми и, без сомнения, вполне преуспели в этом: Олег Табаков, исполнивший роль Вальтера Шелленберга, даже получил благодарственную открытку от немецких родственников прототипа. Поэтому, невозможно согласиться с утверждением Елены Прохоровой, что исторические фигуры в этом фильме «представлены схематично».¹⁴

По тому, какое внимание Штирлиц уделял различию между «рейхом», «Германией» и «немцами», можно предположить, что он примерял подобное различие и к своей родине. Трудно поверить, что такой наблюдательный и аналитический ум, как у Штирлица, не замечал параллелей между подавляющей машиной Третьего Рейха и подавляющей машиной сталинского Советского Союза, или между лагерями Гимmlера и лагерями Берия, ведь горькое замечание пастора Шлага «Значит во имя народа вы уничтожаете людей...» применимо в равной степени и к немецким концлагерям, и к советскому ГУЛАГу. И не даром Штирлиц, размышляя о Гимmlере, вспоминает его высказывание о лагерях смерти как о «школе перевоспитания» «врагов народа» (особенно сильное впечатление производит сопровождающая эту цитату документальная хроника, показывающая горы лишенных всякого человеческого подобия трупов этих «перевоспитанных» ни в чем неповинных «врагов народа»). Таким образом, выбор цитат для «информации к размышлению» в фильме не только характеризует идеологию нацизма как насквозь пропитанную расизмом и шовинизмом, но и подчеркивает параллели между германской и советской системами.

Итак, надо полагать, что Штирлиц обрекал себя на трудную, опасную и безрадостную жизнь не ради СССР-КПСС-НКВД, а ради тех «слабых членов стаи», которые без него были бы раздавлены этой «машиной, которая в принципе своем лишена совести» (применяя слова пастора Шлага к советской действительности). Но пожалуй, был у Штирлица и другой, более конкретный, ответ на вопрос «ради чего?». Этой главной побуждающей силой в его жизни и борьбе была его жена Сашенька. Вопреки (а может быть, благодаря?) долгим разлукам и коротким, неудовлетворяющим встречам она стала для него не только единственно любимой

¹⁴ Е. Прохорова, 2003, стр. 86.

женщиной, матерью его сына, идеалом добра, женственности и тепла, но и малой родиной, тем пересечением времени и пространства, которое вызывает щемящую боль в сердце, называемую ностальгией. Именно к образу Сашеньки обращается Штирлиц, когда размышляет, просчитывает ходы в своей «игре», готовится к опасной операции или просто тоскует. В такие минуты он неизменно крутит в руках аляповатый немецкий медальон, который он приобрел взамен подаренного ему более изящного русского медальона и в котором хранит прядку светлых Сашенькиных волос. Для Штирлица это не просто безделица для успокоения нервов и даже не просто талисман, охраняющий его от бед, но и некий образ «красоты в анти-красоте», словно уродство самого медальона еще более подчеркивает красоту его содержимого, сокрытого от посторонних глаз.

Наиболее трогательна и мучительна в фильме сцена встречи Штирлица с женой за десять лет до основных событий происходящих в фильме. Отметим еще раз, что эта сцена была привнесена в фильм Татьяной Лиозновой, и она же отстояла ее, когда киношное начальство потребовало сократить эту сцену, занимающую 250 метров пленки, до 20 метров, считая затянутой.¹⁵ Впрочем, не только киношное начальство обрушило свою критику на эту сцену. Известный разведчик Олег Калугин считает: «Один из „проколов“ фильма — встреча с женой в Берлине. Она обставлена столь таинственно и театрально, что можно подумать, будто все гестапо только и делает, что следит за контактами Штирлица с женским полом. А ведь он — нормальный офицер разведки у себя на родине и совершенно не обязан скрывать, что ничто человеческое, мужское ему не чуждо...»¹⁶ Однако, позволю себе не согласиться с О. Калугиным: хотя штандартенфюрер СС Штирлиц и мог позволить себе встречаться в Берлине с женщинами (во всяком случае, с точки зрения гестапо), он не мог встречаться там со страстно любимой женой, а кроме того, вряд ли «московское командование» могло позволить ему такую встречу, зная, к какому психологическому срыву такая встреча могла бы привести. Сам Штирлиц-Исаев часто повторял: «Для меня любовь не спорт, который помогает набирать силы, для меня это нечто громадное, силы отбирающее».¹⁷ Даже мимолетная встреча на улице с женщиной, похожей на Сашеньку, привела к тому, что «у него заledenели руки, и ... он пошел к ней, забыв на мгновение про то, что он не может этого делать», а потом «три раза просил Центр отозвать его».¹⁸ Если даже такое эфемерное видение Сашеньки могло настолько нарушить психологический баланс Штирлица-Исаева, то остается только предполагать, как могло бы повлиять на него полноценное, но краткое свидание с ней. Поэтому я скорее соглашусь с мнением других разведчиков (один из которых и подсказал Лиозновой эту сцену на основе своего собственного опыта свиданий с женой в гостиницах и на перронах): разведчики благодарили Лиознову за эту сцену, «за то, что [она] так приподняла и так вдохновенно рассказала об этой, в общем-то, жуткой жизни, которой приходится [им] жить»¹⁹

¹⁵ См. Ф. Раззаков, 2004, стр. 243.

¹⁶ См. Ф. Раззаков, 2004, стр. 261.

¹⁷ Ю. Семенов, «Пароль не нужен», том 1, стр. 456.

¹⁸ Ю. Семенов, «Семнадцать мгновений весны», том 3, стр. 456.

¹⁹ См. Ф. Раззаков, 2004, стр. 242-243.

Значит, Штирлиц и Сашенька не могут встретиться по-настоящему, прикоснуться друг к другу или поговорить — это и делает эту сцену столь похожей на немое кино или эпизод из фильма Этторе Скола «Бал». В сущности, именно эта безмолвная напряженность и психологическая отточенность игры всех трех актеров (Вячеслава Тихонова, Элеоноры Шашковой и Евгения Лазарева) создают необычайную эротичность этой сцены. Штирлиц выражает глазами все то, что обстоятельства не позволяют ему сказать Сашеньке словами: он и любит ее, и жалеет ее, и раскаивается в том, что оставил ее одну, и просит прощения, и сам не может простить себя. А после ухода Сашеньки — вся сцена продолжается менее шести минут! — Штирлиц понимает, что, как ни парадоксально это покажется, все то, что он принес в жертву сам или вынудил Сашеньку принести в жертву: их любовь друг к другу, совместную жизнь, полноценные отношения — было в конечном итоге именно ради нее самой. Мне кажется, что если бы в это мгновение Штирлицу предоставилась бы возможность вернуться назад и начать все сначала, он пошел бы точно по тому же пути.

Именно поэтому Штирлиц отказывается от возможности вернуться на родину, к Сашеньке, в конце фильма и решает вернуться в Берлин. Хотя связной и передает Штирлицу, что Центр разрешает ему вернуться в Москву, он отказывается от этой возможности, которую он так долго ждал. Наверное, частично этим решением двигало его желание довести начатое до конца, до полной победы над нацизмом, но это скорее всего было не единственной причиной, по которой Штирлиц принимает такое судьбоносное решение.²⁰ Нетрудно предположить, что Штирлиц понимал, во что выльется его возможное решение вернуться в Москву или даже возможное решение скрыться в Швейцарии до конца войны или уйти к западным союзникам, что, я думаю, было бы вполне реальной альтернативой для него. Но в марте 1945-го Штирлиц не мог не знать о массовых репрессиях, которые затронули и его «фирму» (то есть НКВД), и «соседей» (то есть ГРУ), и о том, что произошло с его коллегой-разведчиком Рихардом Зорге. После ареста в октябре 1941 г. тот почти три года просидел в японской тюрьме, и хотя «японцы рассматривали его как предмет торговли с Москвой», «отказались выдать его Германии» и неоднократно пытались обменять его, им было в этом отказано.²¹ Так генерал-майор Томинага Кёдзи вспоминал: «Трижды мы обращались в советское посольство в Токио с предложением обменять Зорге на арестованного японца. И трижды мы получали один и тот же ответ: „Человек по имени Зорге нам неизвестен“». ²² Это, скорее всего, было результатом личной директивы Сталина, который, якобы, сказал: «Нам Зорге нужен скорее мертвым, чем живым. Он слишком многое знает». Так же трагична и судьба жены Зорге, Екатерины Максимовой: она была арестована в 1940 г. и погибла в советских лагерях в 1943 г.

Таким образом, и весной сорок пятого, и на протяжении всей службы в разведке жизнь и самого Штирлица, и Сашеньки зависела в самом прямом смысле

²⁰ Из последующих произведений Ю. Семенова мы узнаем, что Штирлиц вернется в Россию только еще через шесть лет, а по возвращении попадет в тюрьму и уже никогда не увидит жену и сына.

²¹ А. Фесюн, 2000, стр. 136.

²² Л. Трепшер, 1990, стр. 327.

от его выполнения того, что требовало московское командование. Для Штирлица «шаг в сторону» расценивался бы в прямом смысле как «попытка к бегству», наказуемая «пулей в затылок», причем скорее всего в Сашенькин, и Штирлиц не мог не знать этого.²³ Поэтому именно ради Сашеньки — слабой, нежной, любящей и преданной — он и продолжает борьбу.

И в этом заключается весь трагизм судьбы Штирлица-Исаева, незаменимого «вожака» журавлей, защищающего и несущего на своих крыльях более слабых женщин, детей и стариков. И именно поэтому фильм заканчивается так же, как и начинается, кадрами летящих клином журавлей — это еще одно напоминание Штирлицу, что его трудное решение вернуться в Берлин и продолжить борьбу было тем единственным решением, с которым он мог бы жить.

В заключение хочется сказать, что Штирлицу повезло больше многих других литературных персонажей тем, что у него были и отец, и мать. Отец, Юлиан Семенов, дал ему жизнь, наделил его острым умом и острым языком и не раз спасал его в трудную минуту, а мать, Татьяна Лиознова, дала ему то, что может дать только мать, ведь именно она внесла в сценарий многие сцены, упомянутые выше, в которых Штирлиц предстает перед нами не только как разведчик, но и как по-настоящему человеческий человек.

²³ Не исключено и то, что в случае «непослушания», Штирлицу-Исаеву и его жене могли бы помянуть и другие «грехи», в том числе и их происхождение, ведь оба они были из интеллигентских, профессорских семей, и пути их отцов расходились с путями большевиков: отец Штирлица-Исаева, Владимир Александрович Владимиров, отошел от движения большевиков еще в 1911 г. и считал себя «оппозицией», а отец Сашеньки, Роман Егорович Гаврилин, и вовсе вращался в белогвардейских кругах во Владивостоке и даже был отправлен в США представителем белого правительства братьев Меркуловых. В реальной жизни именно так случилось с Максом Клаузенем (кличка «Фриц»), впоследствии радистом группы Зорге в Токио: его женитьба на «белоэмигрантке» Анне Раутман стала официальной причиной его временного отчисления из разведки несмотря на то, что сама Анна Раутман-Клаузен помогала мужу в его работе и сыграла значительную роль в его последующей легализации в Японии. (А. Фесюн, 2000, стр. 145.)

Литература:

- Andersson, Malte and Johan Wallander (2004) Kin selection and reciprocity in flight formation? *Behavioral Ecology* 15(1): 158-162. <http://beheco.oxfordjournals.org/cgi/content/full/15/1/158>
- Johnsgard, Paul A. (1983) *Cranes of the world*. Indiana University Press, Bloomington.
- Niquette, Paul (1999): <http://niquette.com/puzzles/gooses.htm>
- Price, Alice Lindsay (2001) *Cranes. The Noblest Flyers*. La Alameda Press, Albuquerque.
- Идашкин, Юрий (1983) Предисловие. *Собрание сочинений Юлиана Семенова в 5-ти томах. Том первый*. Москва, Современник.
- Прохорова, Елена (2003) *Fragmented mythologies: Soviet TV mini-series of the 1970s*. Ph.D. dissertation. University of Pittsburg.
- Раззаков, Федор (2004) *Наше любимое кино. Интриги за кадром*. Москва, Алгоритм.
- Семенов, Юлиан (1983) *Собрание сочинений Юлиана Семенова в 5-ти томах*. Москва, Современник.
- Треппер, Леопольд (1990) *Большая игра*. Москва, Политиздат.
- Фесюн, А. Г. (2000) *Дело Рихарда Зорге. Неизвестные документы*. Москва, Летний Сад.
http://www.levdurov.ru/show_arhive.php?id=1001