

Мастера советского театра и кино

А. ВЫСТОРОБЕЦ



Евгений
АНДРИКАНИС

Москва «Искусство» 1981

ББК 85..543(2)

В93

В

80106-029

025(01)-81

235-81 4910020000

© Издательство «Искусство», 1981 г.

ВВЕДЕНИЕ

Природа всегда возьмет свое...

В. Шекспир

Шел декабрь 1957 года. В большом зале киностудии «Мосфильм» только что закончился просмотр нового фильма режиссера Сергея Юткевича «Рассказы о Ленине».

Обсуждение фильма явно затянулось. Свои впечатления о картине хотели высказать многие. Мнения выступавших были единодушны. Особенно отмечали драматургию К. Габриловича, как всегда, точную режиссуру С. Юткевича и поразительную по цветовому решению операторскую работу Е. Андриканиса во второй новелле — «Последняя осень». Немало добрых слов в этот день было высказано и в адрес Максима Штрауха, исполнителя главной роли.

После обсуждения друзья сердечно поздравили создателей картины с успехом. И, может, потому, что в студийном зале царил атмосфера всеобщего возбуждения, никто не обратил внимания на то, что Евгений Николаевич Андриканис чаще обычного лез в карман за сигаретами и закуривал одну сигарету за другой. А если бы кто и заметил его волнение, то наверняка отнес бы на счет только что состоявшегося-

3

ся обсуждения. Но тогда еще никто не зная, что именно в этот декабрьский день Е. Н. Андриканисом было принято наконец давно зревшее решение оставить операторскую работу и перейти в режиссуру.

Позднее некоторые сочтут этот поступок Андриканиса как измену своему цеху, другие назовут его легкомысленным, третьи публично заявят, что с переходом Андриканиса в иную область творческой деятельности советское киноискусство «потеряло прекрасного оператора и приобрело очередного режиссера...»

А пройдет еще несколько лет, и Андриканис уйдет с «Мосфильма». Уйдет в новую для него и для многих в те годы область — телевидение, которое тогда еще находилось в стадии становления. Неожиданность этого поступка тоже немало удивит друзей и озадачит недругов. О причинах будут возникать разные догадки. Но мало кто задумается над тем, что, меняя профессию и место работы, Евгений Андриканис ни разу не изменил главному — искусству кино, которое он знал, любил, преданность которому доказал своими работами.

Е. Андриканис принадлежит к поколению, на долю которого выпали трудные и счастливые годы формирования советского киноискусства. Он работал с такими выдающимися режиссерами, как Е. Дзиган, А. Мачерет, Ю. Райзман, И. Савченко, С. Юткевич. Созданные ими фильмы были сопричастны со своим временем. Нередко они становились вехами в развитии кинематографии. Многие картины, снятые оператором Андриканисом, вошли в сокровищницу советского кино.

Так ли был неожидан переход оператора в режиссуру?

Вряд ли однозначный ответ будет исчерпывающе справедлив.

4

Очень и очень давно, когда братья Люмьер сняли на киноплёнку свои первые фильмы «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие поезда», «Полированный поливальщик», никто не подозревал, что мир стоит у истоков нового искусства.

Луи Люмьер был первым кинооператором и первым киномехаником. Он сам снимал свои фильмы, сам проявлял и печатал позитив, сам показывал их на экране. Успех первых фильмов у публики побудил предприимчивого Люмера пригласить на службу операторов, которые по совместительству были и лаборантами. Они снимали, печатали и показывали картины. Постепенно складывалась новая, не существовавшая до тех пор профессия — синематографист.

Первые синематографисты умели делать все. Они еще учились магии Великого искусства, но уже были

волшебниками. Правда, продолжалась эта пора недолго.

Успехи фильмов Жоржа Мельеса, который приглашал для съёмок актеров из кафешантанов, выстраивал в ателье фантастические декорации, изобретал и применял в своих фильмах кинотрюки, вызывавшие живой интерес и восхищение зрителей, широкое распространение студий и ателье, индустриализация кинопроизводства приводят к расслоению и дифференциации кинематографических профессий.

Появляется профессия режиссера — постановщика и организатора киносъёмок. Возникает потребность в декораторах и осветителях, костюмерах и гримерах. В кино приходят профессиональные драматурги и писатели.

Но уже в первом десятилетии нового века за режиссером прочно закрепляется представление как о если не единственном, то, во всяком случае, самом главном творце фильма.

5

По аналогии с театром профессии кинорежиссера венчает иерархическую пирамиду кинематографических профессий.

Кем же были эти первые режиссеры до прихода в кино?

Не составляет большого труда заметить, что все они в той или иной степени принадлежали к миру искусств.

С одной стороны, восхождение к вершине пирамиды начинали бывшие актеры театра и кино. В их числе были Дэвид Гриффит, Урбан Гад, Абель Ганс, Рене Клер. Известные советские режиссеры Г. Александров, Б. Барнет, С. Герасимов, В. Пудовкин, И. Пырьев тоже начинали свою кинематографическую карьеру со съемочных площадок, на которые они вступали, будучи актерами.

С другой стороны, в кинорежиссеры шли живописцы и декораторы. Архитектором был Фриц Ланг. Клод Отан-Лара учился в школе декоративных искусств, был декоратором у режиссера Л¹Эрбье. Жан Ренуар — сын известного художника Огюста Ренуара — керамист. Прежде чем стать режиссером русского дореволюционного кино, Евгений Бауэр окончил школу живописи, ваяния и зодчества. Художником в его фильмах начинал свою работу в кинематографе Лев Кулешов. Сергей Эйзенштейн до прихода в кино работал рисовальщиком афиш и декоратором. Иллюстратором и карикатуристом работал в газете Александр

Довженко, был художником Сергей Юткевич, Михаил Ромм — скульптором.

Театр и пластические искусства были поставщиками творческих кадров молодого, еще только нарождавшегося искусства.

Прошли годы, появилось телевидение. Теперь мы сами стали свидетелями становления нового вида художественной деятельности. И примерно тот же

6

процесс, который когда-то пережило кино, повторился на телевидении.

В эпоху широчайшего распространения телевидения кино тоже не могло не меняться. Кинематографисты не могли не испытывать на себе и в своем творчестве влияние нового, более массового зрелища.

И, вероятно, по случаю тот факт, что в окружении наступающей «систематичности и многожанровости» телевидения у художников возникает естественная потребность защиты, сохранения, а иногда и утверждения личностного начала в искусстве.

Именно в годы становления и развития телевидения происходит своеобразный ренессанс в театре. И этот расцвет связывают с именами режиссеров. В театр идут не просто на тот или иной спектакль, но идут смотреть трактовку той или иной пьесы (в том числе и классики) Г. Товстоноговым, Ю. Любимовым, А. Эфросом...

Стремительное развитие телевидения, которое начали называть «окном в мир» и «демиургом», «бычьим оком» и «чудом XX века», оказало, на наш взгляд, влияние на развитие весьма показательного и интересного явления в киноискусстве, получившего название «авторское кино» и отразившего, вероятно, социальные перемены в обществе, рост культуры, образования, профессиональной подготовленности и даже изменение мышления людей.

Сценаристу теперь оказывается уже недостаточно только написать сценарий, то есть воплотить свои мысли и чувства в художественные образы на листах бумаги, которые будут потом лучше или хуже реализованы на съемочной площадке другим человеком. Оператор ни удовлетворяется только съемкой пусть и близкого ему по духу материала, но поставленного иначе, чем это мог бы сделать он сам. Сценаристы пытаются сами быть постановщиками своих сцена-

7

риев, а режиссеры принимают участие в написании сценариев.

Нельзя сказать, что этот процесс начался всего пять-десять или пятнадцать лет назад. Александр Довженко ставил фильмы только по собственным сценариям. В основе большинства и особенно последних фильмов Сергея Герасимова лежат написанные им самим сценарии. Василий Шукшин писал рассказы, повести, романы. По своим сценариям он ставил фильмы и даже снимался в них в качестве актера.

На наших глазах происходит как бы новый процесс, процесс интеграции ведущих творческих кинематографических профессий в лице одного человека. Вероятно, и переход операторов в режиссуру является тоже своего рода сигналом или свидетельством не столько их признания важности своего вклада в создание

кинопроизведения, сколько осознания первородности, первичности этой профессии в кино. Ведь Андриканис если и был одним из первых в послевоенные годы кинооператоров, ушедших в режиссуру, то не остался единственным. Спустя годы место у камеры поменяли на мегафон режиссера В. Монахов, Б. Волчек, С. Урусевский, Г. Егиазаров, Ю. Ильенко, М. Пилихина, М. Меркель, П. Тодоровский, В. Дербенев, А. Ниточкин.

В документальном кино этот процесс был еще более ощутимым и заметным. Появилось даже странно-гибридное название новой профессии «режиссер-оператор», которое лишь подчеркивает условность и искусственность дифференциации некоторых профессий в кино.

Поэтому, вероятно, когда однажды спросили у Юрия Ильенко, кто же он больше: оператор, режиссер, актер или сценарист, он ответил просто: кинематографист. И это было так же верно, как верно на той же пресс-конференции журналисты назвали кинематографистом

8

Джемму Фирсову — режиссера, сценариста, актрису. Кинематографистом называл себя и Василий Шукшин. С полным па то основанием так могут сказать о себе многие мастера искусства кино, в том числе и Евгений Николаевич Андриканис, отдавший более полувека своей жизни служению кинематографу.

Творческая деятельность Андриканиса многогранна. Его фамилия стоит в титрах около тридцати картин. Начав с помощника и ассистента кинооператора, он двадцать с лишком лет работал оператором художественных фильмов, сняв более десяти черно-белых картин и шесть картин в цвете. Как режиссер он поставил на студии «Мосфильм» художественные картины «Северная повесть» и «Казнены на рассвете». На телевидении, где он работает с 1966 года, им создано около десяти больших документальных картин.

Андриканис неоднократно выступал в печати по различным вопросам, публиковал статьи и рецензии. Написанная им документальная книга «Хозяин «Чертова гнезда» о вооруженном восстании в Москве в 1905 году выдержала уже четвертое издание. На полках книжных магазинов она не залеживалась. Его «Записки кинооператора» об опыте работы оператора в процессе постановки исторического фильма до сих пор служат учебным пособием для студентов операторского факультета ВГИКа. А книга воспоминаний «Встречи с Паустовским» о совместной работе с писателем над фильмом «Северная повесть» свидетельствует о постоянном стремлении Андриканиса в той или иной форме теоретически осмыслить свой труд в кино.

Андриканис — кинематографист в самом широком смысле слова. Он — оператор и сценарист, режиссер художественных фильмов и режиссер-документалист.

9

В его жизни, так и в жизни каждого большого художника, были и периоды

творческих удач и. времена поражений. Но в своем творчестве, в какой бы форме оно ни выражалось, он оставался художником, мировосприятие которого оригинально и самобытно, а творческий почерк отличают глубокий лиризм, эмоциональность и романтичность.

Едва ли будет открыта когда-нибудь единая формула искусства. У каждого художника она своя, сложная и неповторимая. Формулой творчества Андриканиса можно назвать талант и труд, талант и неиссякаемую жажду деятельности.

...В феврале 1970 года французская газета «Ницца-Матен» опубликовала ряд заметок, посвященных членам жюри Международного фестиваля телевизионных фильмов в Монте-Карло. Одна из них называлась «Русский, с греческой фамилией, родившийся в Париже...». Этими словами начиналась творческая биография советского кинематографиста, лауреата Ленинской и Государственной премий, заслуженного деятеля искусств РСФСР Евгения Николаевича Андриканиса.

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ

В воспитании все дело в том, кто воспитатель.

Д. И. Писарев

...В Париже была ночь.

Шумный и говорливый дном, ночью район парка Монсури спал крепким сном. Свет в окнах был погашен. Со стороны площади Бельфорского льва долетало приглушенное постреливание полуночного автомобиля. Землю припорошивал редкий снежок. Казалось, он стыдливо прикрывал от чужих глаз еще не убранные следы веселых рождественских праздников.

В доме № 14 на рю Эрнест Крессон, что выходит на Орлеанский проспект, дважды хлопнули двери парадного. И снова все стихло. Ажан, обходивший участок, прислушался. Ничего, кроме шуршания снега, он не услышал. Высоко под крышей, в окнах комнат, которые снимали русские эмигранты, горел свет. Поеживаясь от холода, страж порядка и покоя не спеша продолжил свой путь.

Под утро, когда снег прекратился и темные облака стали окрашиваться в серую сумрачность зимнего дня, скрипнула дверь подъезда.

— К вечеру я наведаюсь к вам,— сказал голос. — До свидания.

11

Тот, кому принадлежал голос, ушел, а другой, с непокрытой головой, еще долго оставался на улице. Он пригоршнями собирал снег и, не то умываясь, не то охлаждая лоб, прикладывал его к лицу, словно стараясь погасить в себе чувства радости и смятения, охватившие его...

За четыре дня до нового 1910 года в Париже в семье русских эмигрантов родился третий ребенок. В метрической книге русской православной Свято-Троицкой Александра Невского церкви была сделана запись: «Сын Евгений, от первого брака. Отец Николай Адамович Андриканис — православного вероисповедания и законная жена его Екатерина Павловна, урожденная Шмит, из старообрядцев».

Во Францию Андриканисы попали не по своей воле.

Екатерина Павловна Шмит — внучка известного московского промышленника Викулы Елисеевича Морозова — была родной сестрой хозяина мебельной фабрики на Пресне, активного участника революции 1905 года Николая Павловича Шмита. Еще будучи студентом естественного факультета Московского университета, он, находясь под влиянием марксистских идей, вступил в партию большевиков и со временем превратил свою фабрику в настоящий «оплот большевизма» в Москве. Вместе с сестрой, Екатериной Павловной, совладелицей фабрики и также членом партии большевиков, они попытались осуществить ряд прогрессивных мероприятий: девятичасовой рабочий день (вместо одиннадцатичасового), повысить зарплату рабочим, открыть амбулаторию, изменить правила внутреннего распорядка. Хозяева требовали от администрации вежливого, культурного обращения с рабочими и разрешали со всеми нуждами и вопросами обращаться непосредственно к ним. Все эти преобразования были восприняты как

12

неслыханная дерзость молодого фабриканта, как вызов другим московским мебельным капиталистам. Н. П. Шмита пытались увещевать, убедить отказаться от нововведений, подрывавших престиж других фабрик, но он оставался непреклонным.

В воспоминаниях о В. И. Ленине, рассказывая о годах реакции, Н. К. Крупская писала о Николае Шмите: «Он давал деньги на «Новую жизнь», на вооружение, сблизился с рабочими, стал их близким другом... Во время Московского восстания эта фабрика сыграла крупную роль. Николай Павлович был арестован, его всячески мучили в тюрьме. Возили смотреть, что сделали с его фабрикой, возили смотреть убитых рабочих, потом его зарезали в тюрьме. Перед смертью он сумел передать на волю, что завещает свое имущество большевикам»¹.

После жестокого подавления восстания, по окончании долгого судебного разбирательства Екатерине Павловне Шмит и ее мужу Николаю Адамовичу Андриканису, также участнику первой русской революции, юристу, который вел защиту Н. П. Шмита, было предписано властями немедленно покинуть пределы России. Срок высылки определялся в девять лет.

В Париже Андриканисы жили замкнуто и обособленно.

За рубежом началась «вторая часть шмитовской трагедии», связанная с попытками меньшевиков и отзовистов получить наследство Н. П. Шмита.

Существование на чужбине было безрадостным. Семья жила в среднем достатке. Екатерина Павловна давала уроки детям эмигрантов. Николай Адамович служил в одной из частных контор по специальности. Но средств не хватало. Семья была большая — трое

¹ В кн.: Воспоминания о В. И. Ленине, т. 1. М., Политиздат, 1968, с. 342.

13

детей. Жилье стоило дорого, значительных денег требовали расходы на лечение. Единственное, в чем по отказывали себе Андриканисы, были книги, музеи, выставки.

Воспитателями детей стали родители. Екатерина Павловна была и нянькой, и

гувернанткой, и просто хорошей матерью. Она любила музыку, прилично играла на фортепьяно, нередко устраивала домашние концерты, в которых вся семья принимала участие. Музицирование, занятия французским языком, чтение вслух русских сказок, детских рассказов Л. Толстого и других отечественных классиков скрашивали однообразие эмигрантской затворнической жизни.

Николай Адамович старался развивать в детях увлечения и пристрастия. Сам он неплохо рисовал, писал маслом. Не случайно, что Евгений и его старший брат Николай, который станет известным архитектором, навсегда сохранят любовь и интерес к пластическим искусствам.

Николай Адамович часто брал детей на прогулки по Парижу, стараясь показать им самое интересное, самое значительное. На всю жизнь запомнились Евгению рассказы отца о Бастилии, мрачной тюрьме, олицетворявшей деспотизм королевской власти и разрушенной до основания восставшим народом в эпоху Великой Французской революции, поездки на холм Мон-Валерьян, где стояла старинная крепость, построенная еще при Луи-Филиппе, откуда хорошо был виден весь Париж. Отсюда во времена Парижской коммуны версальцы безжалостно обстреливали восставший город. Собственно, теми же способами и средствами, по, может быть, еще более жестоко царская артиллерия разделялась с «Чертовым гнездом» на Пресно, как называли фабрику Н. Шмита черносотенцы и жандармы. И родители не могли не рассказывать об этом детям. Навсегда Париж оста-

нется для Андриканиса не только и не столько городом, где он родился, сколько местом, где в нем пробудился интерес к истории, к революции.

Впоследствии впечатления детства помогут Евгению Андриканису и в процессе его первой самостоятельной работы над фильмом «Гаврош» и значительно позже, когда он, уже как режиссер, приступит к съемкам фильмов «Северная повесть» и «Казнены на рассвете». Дух революционной романтики, дух мятежный и беспокойный, входивший в жизнь Андриканиса так же исподволь, как входила музыка, рисунки отца, посещение музеев, окажет заметное влияние на все его творчество.

Не стоит, наверное, забывать и атмосферу, царившую в те годы в городе, давшем приют семье Андриканисов.

Париж жил беспечной, но внутренне напряженной жизнью. Город словно в предчувствии неминуемой катастрофы, готовый вот-вот обрушиться на Европу, наслаждался сытостью и довольством, богатея от роскошных процентов русского займа.

В моде было повое развлечение — кинематограф.

По экранам разгуливал, забавляя публику, изящный щеголь в цилиндре, с бамбуковой тростью и в ботинках на высоких каблуках. Он был весел, грациозен, самоуверен. Публика буквально молилась на Макса Линдера, восторгалась и стремилась подражать ему.

Для поэтов и художников Париж по-прежнему оставался своего рода Меккой.

Туда ехали учиться, вдохновляться. Все чаще и чаще звучали имена Пикассо и Аполлинера, а с рабочих трибун раздавался гневный голос социалиста Жореса. Газеты на все лады ругали анархистов и, захлебываясь от умиления, рисовали идиллические картинки колониальной жизни. А над всей этой шумной и праздной много-

15

голосицей парижской будничности уже витал дух Сараева.

28 июня 1914 года был убит наследник австрийского престола Франц-Фердинанд. Спустя месяц Австро-Венгрия объявила войну Сербии. Германия выступила против России, а через два дня в войну была втянута Франция. Началась Первая мировая война. Русских эмигрантов в Париже охватило «чемоданное» настроение. По лишь к моменту окончания срока изгнания Андриканисы смогли выехать в Россию.

Москву 1916 года было трудно узнать. Город, казалось, находился на осадном положении. Повсюду можно было видеть людей в серых шинелях. По улицам часто проезжали повозки с красными крестами. На месте, где некогда стояла мебельная фабрика «поставщика двора его императорского величества» Н. П. Шмита, лежали развалины, заросшие сорняками. Своего жилья у Андриканисов не было. Фактически жизнь предстояло начинать заново. «Октябрьскую революцию наша семья приняла как счастье», — впоследствии вспоминал Николай Адамович.

Все мы вышли из детства. В этой сакраментальной, часто встречаемой фразе, но оттого не ставшей менее значимой, заключен большой смысл. Годы детства, детские впечатления сопутствуют человеку всю жизнь. В эти годы закладываются основы будущих пристрастий и увлечений. Платформа с поэтическим названием «Детство» оказывается первой станцией в жизни человека на пути в большую жизнь. И от того, кто станет проводником и кто поведет поначалу этот обрастающий грузом жизни поезд, зависит итоговый результат всего маршрута.

Действительность прекрасных и яростных лет входила в жизнь Евгения Андриканиса в тесном сплетении с романтикой и драматизмом истории, роман-

16

тикой и героикой революции. Позднее Андриканис говорил автору этих строк, что воспитание он получил в семье, а наставником его была Революция.

Учился он в 12-й опытно-показательной школе МОНО, помещающейся на Большой Дмитровке, в бывшем реальном училище. «Школа эта именовалась «Памяти декабристов», — пишет Андриканис. — На ее знамени был барельеф с силуэтами Пестеля, Рылеева, Бестужева-Рюмина, Муравьева-Апостола и Каховского. Мы, школьники, как бы дышали атмосферой восстания декабристов. Сочинения, доклады, стенные газеты, уроки рисования, сценические постановки нашего самодеятельного коллектива «Синяя блуза» посвящались им.

Это были те годы, когда закончилась гражданская война. Образы ее легендарных полководцев — Фрунзе, Тухачевского, Блюхера, Чапаева, Постышева, Котовского — сочетались в детских мечтах с нашими кумирами — героями Отечественной войны

1812 года»¹.

Андриканису повезло в жизни, может быть, больше, чем другим. Рядом с ним всегда оказывались понимающие, чуткие люди.

Одним из них был школьный учитель рисования Василий Сергеевич Воронов. Человек скромного художественного дарования, обладавший несомненным вкусом, он был прирожденным педагогом. Занятия Воронов не ограничивал классной комнатой. Школьники нередко бывали в музеях, выезжали за город, на природу — «на пейзажи». «Часто мы были в Покровско-Стрешневом, где писали замок княгини Шаховской, его окрестности, — вспоминает Андриканис. — Василий Сергеевич обращал наше внимание

¹ Андриканис Е., Встречи с Паустовским. М., изд. БПСК, 1978, с. 6.

на соседний пруд. Мы много раз рисовали его при разном освещении... Василий Сергеевич советовал мне по окончании школы поступать во ВХУТЕМАС на живописный факультет...».

Об одном дне своей жизни Андриканис вспоминает особо. «Это было 21 декабря 1925 года, когда праздновался юбилей Первой русской революции. Это был, торжественный день и для моей семьи: мои родные, непосредственные участники вооруженного восстания 1905 года на Пресне, были приглашены на юбилейные торжества в Большой театр. Мама взяла нас с братом с собой. Зал был переполнен. После торжественного заседания показали фильм. И этот фильм был «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна и Эдуарда Тиссэ! Мы затаив дыхание смотрели на экран...».

Этот фильм стал не только выдающимся произведением советского искусства, «во весь голос» известившим миру о рождении советской революционной кинематографии. Эта картина сыграла важную роль в судьбах многих людей. Андриканис утверждает, что «преьера фильма вошла в его судьбу днем, когда кончилось детство». Скорее всего, так и было. Но его воспоминания интересны и еще одним штрихом. Чисто личным, субъективным.

«И вот конец фильма... Зрительный зал встает. Аплодисменты, овации потрясают здание Большого театра. У многих на глазах слезы... Овации долго не смолкают...

Стихийно второй раз (первый был по окончании торжественного собрания) послышались волнующие слова «Интернационала». Весь зрительный зал пел. А потом снова овации, снова аплодисменты. Я стоял потрясенный, с гордостью посматривая на свою маму — Екатерину Павловну Шмит. Она молчала, лишь губы у нее дрожали...».

Шестнадцатилетний юноша действительно имел все основания гордиться своей матерью, своими родителями. Нежное отношение к матери, любовь к ней и уважение Андриканис будет хранить всю жизнь.

Конечно, ни Сергей Эйзенштейн, создатель бессмертного шедевра, ни кто другой

не мог тогда знать или предвидеть, что день первого показа «Броненосца «Потемкин» станет историческим как в судьбе мирового кино, так и в личных судьбах многих людей. Для Андриканиса этот день останется памятным еще и потому, что после просмотра он, и ранее увлекавшийся кинематографом, стал всерьез подумывать о кино как о сфере приложения своих сил в будущем. А пока он выступает инициатором создания школьного кинокружка.

Из воспоминаний Андриканиса: «Мы издавали в одном экземпляре свой киножурнал, организовали сбор денег на киноустановку. Я с благодарностью вспоминаю управляющего Московской кинопрокатной конторы «Совкино» товарища Дымова, который помог нам, школьникам, во время одного из выходных дней кинотеатра «Форум» (около Сухаревской площади) устроить для родителей учащихся платные сеансы. Как сейчас помню, демонстрировался немецкий фильм «Руки Орлака» с Конрадом Вейдтом в главной роли. Деньги за билеты собирали мы сами, кинокружковцы. Потом с огромной пачкой рублей в школьном портфеле я отправился к товарищу Дымову и в кассе кинопроката, которая помещалась в нижнем этаже управления «Совкино» на Малом Гнездиновском переулке, оплатил стоимость школьной киноустановки.

Так впервые для всех школ Москвы у нас появилась своя кинопроекторная аппаратура. В спортивном зале пробили стенку, сделали кинобудку и стали «крутить» кинофильмы...

Позже наш школьный кинокружок вошел в ОДСК — Общество друзей советской кинематографии, и я, как организатор ячейки, еще оставаясь школьником, вошел в актив этого общества».

Сравнительно быстро Андриканис стал одним из наиболее активных членов Общества друзей советского кино. Ему поручали оформление выставок, стендов в кинотеатрах, рекламных щитов на площадях. С жаром и энтузиазмом он брался за любую работу: рисовал и клеил, писал буквы и компоновал фотографии. Он участвовал в оформлении выставки к I Всесоюзному партийному совещанию по кино 1928 года. В это время Андриканис познакомился с венгерским коммунистом, писателем Матэ Залка, который был членом Центрального совета ОДСК и отвечал за подготовку выставки. Матэ Залка любил молодежь, горевшую делом, всячески помогал ей. Когда он узнал, что Андриканис мечтает о работе в кино, он дал ему рекомендацию в Государственный техникум кинематографии: «Горячо рекомендую в число выдвиженцев от ОДСК в ГТК товарища Андриканиса Е. Н., как активного члена нашей организации. Товарища Андриканиса знаю по той работе, которую он выполнял со мною вместе по общественной нагрузке».

Рекомендация датирована 15 июня 1928 года. А осенью того же года Андриканиса, успешно сдавшего вступительные экзамены, зачислили в кинотехникум на отделение кинооператоров.

Кинотехникум помещался в здании некогда знаменитого ресторана «Яр» (ныне гостиница «Советская»). Занятия проводились вечером. А днем Андриканис работал

помощником оператора на кинофабрике Госкино, что находилась на Житной улице. Он ставил свет, носил штативы и кофры, помогал монтировать декорации. В общем, делал черновую работу, всегда

20

остающуюся за кадром, но без которой не может обойтись кинематограф.

Надо сказать, что уже в годы ученичества начинают определяться интересы и симпатии Евгения Андриканиса.

В его архиве сохранилось несколько пейзажных снимков. Одна из фотографий сделана на Воробьевых горах в 1929 году. Снятое с нижней точки раскидистое дерево, занимающее почти все пространство кадра, устремлено в небо. Слева, в нижнем углу, едва виднеется из-за холма шатер церковной колокольни. И хотя в фотографии лишь намечена попытка подчеркнуть линейную перспективу, композиция снимка дает право думать о поиске автором такого решения, которое бы раскрывало его собственное отношение к изображаемому.

Вероятно, не случайно он пытается совместить в одном кадре могучее дерево, как характерный символ природы, и символ религии — церковь, сознательно трактуемую упрощенно, лишенную архитектурного своеобразия. В этом ощущался определенный социальный мотив.

Вознеся пышную, ветвистую крону дерева над землей, автор как бы преклоняется перед беспредельной силой природы, ее величием и красотой. Именно композиция снимка позволяет обнаружить авторскую позицию.

Есть в архиве Андриканиса и портретные фотографии. Примечательно, что, снимая лицо с одной и той же точки, но меняя характер освещения, Андриканис пытался достичь различной выразительности.

Именно композиция, понимаемая широко, как определенное соотношение объемов в пространстве, расположение линий и пятен на плоскости, выражающее мысль и настроение художника, становится объектом внимания и изучения будущего оператора.

21

Псе свое время — и рабочее, и учебное, и даже редкую свободную минуту — Андриканис отдавал изучению основ операторского искусства.

В фильмах Э. Тиссэ Андриканис учится ясности и выразительности изобразительных кинопостроений. В фильмах А. Головни его поражают кинопортреты, выявляющие характер и настроение человека. Он пытается понять секрет эмоциональности композиций этого художника, в которых выражалось авторское отношение к героям и событиям. Впоследствии в одной из статей, посвященных творчеству А. Д. Головни, Андриканис напишет, что даже в одной только операторской «краске» — в ракурсе — можно обнаружить «своеобразие драматургического приема, используемого Головней для выявления внутреннего состояния человека»¹.

Некогда пораженный образными кадрами «Броненосца «Потемкин» —

вскочившими львами С. Эйзенштейна и Э. Тиссэ, Андриканис в студенческие годы делает серию снимков статуэтки льва, сохранившиеся до сих пор. Посредством изменения точек зрения, ракурса он добивается выражения различных состояний бронзового царя зверей. Конечно, на фотографии нельзя достичь аффекта «вскочивших львов». На это способен лишь кинематограф, обладающий таким выразительным средством, как монтаж, и способный передавать движение. Думается, что Андриканис и не ставил перед собой задачу подражать «классикам». Просто он пытался понять и осмыслить выразительные возможности ракурса и композиции.

В начале 1930 года к студентам к тому времени уже Государственного института кинематографии приехали со своим новым фильмом «Земля» режис-

¹ «Сов. экран», 1959, JM» 12.

22

сер Александр Петрович Довженко и оператор Даниил Порфирьевич Демуцкий.

После «Звенигоры» имя А. Довженко стали упоминать рядом с именами С. Эйзенштейна и В. Пудовкина. Появление «Арсенала» подтвердило мнение о Довженко, как о художнике своеобразном, с ярко выраженной индивидуальностью, неповторимым стилем и национальным колоритом. Вспоминая первые просмотры фильмов А. Довженко, Андриканис говорил, что в «Звенигоре» его поразил какой-то ошеломляющий сплав обычного с необычным, в котором трудно отделить сон от яви, реальность от выдумки, идеальное от материального. В «Арсенале» нельзя было не заметить своеобразия операторской трактовки материала. Контрасты света и тени, лаконизм изображения, четкая конструктивность кадра, предельная ясность мысли, экспрессивность и эмоциональность в фильме о восстании рабочих киевского завода «Арсенал» делали картину выдающимся явлением в искусстве.

Можно представить, с каким волнением ожидали студенты встречи с прославленными мастерами.

И вот — «Земля» на экране. Первые же кадры поражали. Сад, старая груша, яблоки, лежащие на половичке, старый-престарый дед, собравшийся умирать. И, странное дело, ни трагизма, ни печали не чувствовалось в этой сцене, только легкая грусть. И смерть старика кажется вполне естественной, как естественны переливы солнечного света, пробивающегося сквозь листву, как естественны блики на сочных плодах, как естественна тишина в этот летний утренний час. Полное ощущение гармонии в природе, слитности всего живого, неразрывности связи трудов человеческих с благодатностью и щедростью земли...

Андриканис вспоминал впоследствии, что им, сту-

23

дентам, не очень сложно было «расшифровать» технические приемы, которыми пользовался оператор при съемке этой сцены, труднее было понять состояние души художника в момент съемки, проникнуть в его (и только его!) творческую лабораторию, где оптика и свет играли роль лишь нехитрого набора инструментов.

Особенно сильно впечатляла Андриканиса сцена танца Василя. Какой-то

удивительный сплав торжественности жизни, выраженной пейзажными планами, и таинственности, загадочности последней в жизни Василя ночи, столь умело переданных монтажом. Есть в этих кадрах что-то и от Куинджи, с его поразительным отношением к малороссийскому пейзажу, от самих украинских песен — грустных и радостных одновременно, тревожных и шемящих.

Сейчас, когда после выхода фильма прошло около полувека, думается, не случайно Андриканис вспоминает именно о картине Довженко — Демуцкого. Его навсегда пленил кинематограф «поэтической образности». Живописная трактовка изображения Демуцким, музыкальность пейзажных планов в сочетании с романтически возвышенным стилем повествования, свойственным Довженко, были, пожалуй, наиболее близки Андриканису.

И еще одного художника экрана он вспоминает с великой благодарностью — Андрея Николаевича Москвина.

Став участником творческой мастерской ФЭКС во главе с режиссерами Козинцевым и Траубергом, будучи двадцати пяти лет от роду, А. Москвин был идейным вдохновителем и фактическим лидером ленинградской школы кинооператоров. «Графике, предельной ясности, простоте изобразительной формы, плакатной выразительности работ Анатолия Головни и Эдуарда Тиссэ Москвин противопоставил динамиче-

скую живописность, лирическую пространственность, углубленную трактовку портретных образов. Он с первых лет заявил о себе как лирик»¹.

Но исключено, что такой резкий, откровенный, даже вызывающий переход от работ, в которых основные творческие устремления операторов сводились «к поискам конструктивной формы кадра, к нахождению формы линейной композиции» (В. Нильсен), к фильмам с отчетливо просматриваемым влиянием и преломлением ряда живописных тенденций оказал решающее воздействие на формирование взглядов будущего оператора.

Примечательно, что спустя годы судьба сведет Андриканиса с режиссером Юткевичем, начинавшим работу в кино с факсами, но затем избравшим собственный путь в искусстве. А фильм Юткевича «Рассказы о Ленине» на равных правах войдет в творческие биографии Андрея Москвина и Евгения Андриканиса как фильм, в съемках которого каждый из них принимал участие.

Но это будет потом. А тогда, в начале 30-х годов, Андриканис учится в ГИКе. Иногда подрабатывает в качестве осветителя. Летом во время студенческих каникул выезжает в киноэкспедицию, ассистируя кинооператорам. Словом, не сидит без дела. Теперь даже трудно представить, как он умудрялся находить время, успевая выполнять свои прямые обязанности в киногруппе со съемками (для себя, для практики) рабочих моментов, с рисованием, чтением художественной литературы. В институте он слушал лекции Эйзенштейна, ходил на выставки, выполнял общественную работу. Его энергия и темперамент были неиссякаемы...

¹ Десять операторских биографий. М., «Искусство», 1978, с. 70.

Однажды, это было в августе 1932 года, когда Андриканис работал ассистентом оператора в так называемом тогда «звуковом филиале» студии «Мосфильм» на Лесной улице, его вызвал к себе начальник производства.

— Вы назначаетесь в группу по картине «М.М.М.»

Андриканис вспоминает, что от этого сообщения у него даже дух перехватило. Фильм должен был снимать оператор Э. Тиссэ, режиссером картины был С. Эйзенштейн. О Сергее Михайловиче Эйзенштейне, который на разных этапах творческой жизни Андриканиса оказывал ему поддержку и помощь, он говорит с особой теплотой: «Меня потрясал его демократизм. Он знал всех по имени-отчеству: и дежурного рабочего, и дежурного по павильону, который во время звуковой съемки никого не пускает в павильон. Со всеми он здоровался, как равный с равным, знал, что каждому сказать приветливое. И это было не афиширование «демократизма» — нет! Это была внутренняя сущность этого высокоинтеллигентного человека...

Мне приходилось иногда слышать об эйзенштейновском сарказме, цинизме, себялюбии, «эгоцентризме». Слышать о его иронической, следовательно, как бы возвышающей его над другими, улыбке. Все это неверно! Это был человек большой души, большого доброго сердца, человек, который умел любить людей...

Сергей Михайлович был похож на заботливого доктора, которому больной все расскажет, все-все свое сокровенное. Он умел слушать других. Он любил слушать других... Как это ни странно, но мне казалось, что он сам учился жить, помогая человеку, который пришел за помощью к нему».

Фильм «М.М.М.» явился одной из тех картин великого мастера, которые ему так и не удалось довести

до конца. Первые кадры — весенние пейзажи Подмосковья — снимали в районе подмосковного санатория «Узкое».

Из воспоминаний Андриканиса:

«Солнце светит, тени от березок ложатся на еще не растаявшие сугробы. Небо синее, синее. Мы идем по березовой роще. Штатив у меня на плече, аппарат прямо без футляра — в руках Тиссэ. Эйзенштейн несет кассетник и чемоданчик с фильтрами. Мы останавливаемся. Я монтирую аппарат «Дебри» — привинчиваю к штативу. Затем заряжаю кассеты. Тиссэ, посмотрев по сторонам и на небо, быстро подходит к чемоданчику, который нес Эйзенштейн. Что-то бурчит про себя.

Тиссэ в работе стремительный. Он ловко, как младенца, подхватывает аппарат и переносит его к опушке леса. Смотрит в глазок.

Не удовлетворившись кадром, перемещает камеру немного влево. Снова примерился. Слабо улыбнулся.

— Ну что же, начнем?

— Начнем, пожалуй! — издали запел Сергей Михайлович знакомую арию. И первый кадр фильма «М.М.М.» — пейзаж весенней природы бил снят!»

Столь подробно приведенное свидетельство участника съемок одной из незавершенных работ Сергея Михайловича Эйзенштейна показывает благоговение ассистента оператора, с которым тот фиксировал каждый жест, каждый шаг, каждую реплику своих шефов.

Ну а что привлекало в Андриканисе Эдуарда Тиссэ и Сергея Эйзенштейна? Талант? Он не успел его проявить. Трудолюбие? Возможно. Ненасытная жажда знаний? Скорее всего, последнее. Ведь педагогам вовсе небезразличны усердие и любознательность ученика. Интересно, что именно Эйзенштейн, будучи в то время председателем тарификационной комис-

27

сии студии, поддержал предложение дать Андриканису высшую ставку ассистента кинооператора, котирую получали лишь работники с большим стажем и опытом.

Более того, в 1936 году, занятый крайне напряженными съемками фильма «Бежин луг», он нашел время ходатайствовать перед дирекцией студии о предоставлении Андриканису самостоятельной творческой работы. Это ходатайство поддержали В. Строева, Г. Рошаль, Л. Косматов.

Завершив ассистентские работы по фильму «Космический рейс» (режиссер В. Журавлев, оператор А. Гальперин), консультантом которого был К. Э. Циолковский, Евгений Андриканис приступает уже как главный оператор к съемке фильма «Гаврош».

Итак, впереди самостоятельная работа. И прежде чем будет снят Андриканисом первый свой кинокадр, подведем итог годам ученичества.

Не боясь повториться, отметим: Андриканису везло на хороших людей. В качестве помощника и ассистента оператора он работал с Э. Тиссэ, В. Поповым, Л. Косматовым, Ф. Проворовым, А. Гальпериным. Комедия «Изящная жизнь» и приключенческая лента «Черная кошка», фильм об организации колхозов «Кому пути, кому дороги» и лента о фантастическом путешествии «Космический рейс», историко-революционная драма «Поколение победителей» и незавершенная режиссером Б. Светозаровым цветная картина «Мичурин».

На этих фильмах Андриканис проходил свои «университеты», он был учеником, но учеником, которому не были безразличны ни их содержание, ни их изобразительное решение.

Восемь месяцев работал Андриканис с операторами Ф. Проворовым и В. Поповым по картине «Мичурин». Для него это был настоящий праздник. Цвет в кино,

28

однажды запыхав алым стягом в темном зале Большого театра в финале «Броненосца «Потемкин», теперь, после работы над цветным фильмом, неотступно преследовал его.

Экспериментальные съемки на цвет живописных полотен, первомайских демонстраций 1934 и 1935 годов, выступления самодеятельности в фильме Н. Экка и Ф. Проворова «Карнавал цветов» были первой ласточкой цветного кино. Правда, до

весны было еще далеко. Но цвет уже стал реальностью. Он стал таким же драматургически необходимым средством в искусстве кино, как звук.

...Начало и середина 30-х годов ознаменовались целым рядом важных событий. Покорение Днепра. Пуск Магнитки. Первые полеты в стратосферу. Подвиг челюскинцев. Перелеты в Америку. Казалось, даже воздух был напоен ароматом романтики. Романтики победителей. Жизнь представлялась прекрасной и удивительной. А чтобы выразить ее в искусстве, казалось, непременно нужен был цвет.

Андриканис был убежден в атом. С этим убеждением он приступал к первым самостоятельным съемкам своего первого черно-белого фильма.

ПЕРВЫЕ ФИЛЬМЫ

Воистину искусство таится в природе; владеет им тот, кто может вырвать его из нее.

А. Дюрер

К постановке «Гавроша» подошли в конце августа, когда московское небо все чаще и чаще затягивалось низкими тучами, а солнце, ожидаемое с надеждой, появлялось все реже и реже. Осень наступала быстро и неумолимо. Она словно торопилась прибавить к трудностям первой самостоятельной работы молодого оператора каверзные сюрпризы погоды. И хотя внешне Е. Андриканис был спокоен и собран, волнение не покидало его в эти дни.

Роман В. Гюго «Отверженные», главы из которого были взяты драматургом Г. Шаховским в качестве основы сценария, был известен Е. Андриканису с детства. В семье с почитанием относились как к русским, так и к французским классикам. Некоторые произведения П. Гюго имелись в оригинале. А романы «Отверженные» и «Собор Парижской богоматери» перечитывались не раз. Так что молодому оператору предстояло работать над произведением писателя, творчество которого он знал и высоко ценил.

Судьба парижского гамена Гавроша, погибшего в баррикадных боях восстания 1832 года, неоднократно

становилась предметом внимания советских детских писателей и драматургов.

Романтический образ маленького революционера, всегда веселого, не унывающего даже в самые трудные минуты жизни и героически погибшего под пулями гвардейцев, воспринимался с восхищением советскими детьми. Видимо, этим и было вызвано обращение кинематографистов к постановке фильма о Гавроше.

Середина и конец 30-х годов оказались «урожайными» на детские фильмы. Поставленная по роману Жюль Верна картина «Дети капитана Гранта» вошла в золотой фонд детского советского кинематографа. Особенным успехом пользовалась музыка И. Дунаевского и исполнение Николаем Черкасовым роли Жака Паганеля. Романтикой подвига во имя добра и справедливости была проникнута и картина «Остров сокровищ» по роману Р.-Л. Стивенсона. Романтические традиции лучших советских картин для детей продолжал и фильм «Гаврош».

Эта картина не стояла на генеральном пути развития нашей кинематографии. Но процессы, происходившие в те годы в жизни и в искусстве, не могли обойти ее стороной.

К моменту запуска фильма и производство на экраны страны уже вышли «Встречный», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Юность Максима», «Крестьяне», «Летчики» — прекрасные произведения киноискусства, отразившие разные периоды русской и советской истории: от предреволюционного прошлого до социалистической современности. Фильмы братьев Васильевых, Г. Козинцева и Л. Трауберга, С. Юткевича, Р. Двигана, Ф. Эрмлера, Ю. Райзмана показали разнообразие стилей и направлений советского кино. Но, несмотря на нею художественную, тематическую, жанровую несхожесть, эти картины объединяло

31

стремление художников показать человека и борьбе за преобразование мира. Им был свойствен повышенный интерес к роли личности в историческом процессе, к драматическому столкновению идей и взглядов. Они свидетельствовали о характерных явлениях, происходивших в киноискусстве тех лет, прежде всего — о смещении акцентов с героя-массы, ведущего героя немого кино, в сторону героя-личности, героя-характера, все более уверенно занимавшего с начала 30-х годов на экране «свое место под солнцем», а также и о переосмыслении кинематографических средств выразительности, о поисках новых путей в условиях звукового кино.

Сложный процесс переоценки ценностей сопровождали оживленные дискуссии в кинематографической среде о практической пользе тех или иных теорий, о справедливости и ценности как новых воззрений, так и творческих принципов уже признанных мастеров. Этот спор переходил и в фильмы. Кинематографистов «первого призыва» беспокоил вопрос «падения средств и культуры кинематографической выразительности, которыми до известной степени не только блистал, а даже щеголял первый период»¹.

Кинематографистов же «второго призыва» волновали проблемы зрительской доступности. Вопросы идейные, тематические тесно связывались с проблемами актерского мастерства, операторского искусства.

Выступая на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии 1935 года, Сергей Юткевич в полемическом задоре восклицал: «Кто из наших операторов умеет по-настоящему снимать человека, умеет поведение человека зафиксировать так, чтобы можно было его не только «разглядеть»

¹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., «Искусство», 1964, с. 103.

32

(как требуют американцы), но чтобы это поведение человека вообще стало особо выразительным и «видным»?

Операторы до сих пор ставят задачу статического изображения, то есть остаются на позициях кинематографа, который утверждал равенство между человеком и вещью.

Надо научиться снимать людей.

А снимать человека трудно, ибо он двигается, ибо он играет, у него, кроме того, есть лицо, тело и т. д.

Кадр живописно статический и кадр игровой — это две различные задачи построения композиции, света и т. д. Разве эти задачи ставятся операторами?»¹

Замечание С. Юткевича было во многом справедливо.

Глубокие изменения, происходившие в жизни города и деревни, оказывая существенное влияние на все советское искусство в целом, требовали от кинематографистов поисков новых выразительных средств, которые соответствовали бы уровню задач, продиктованных самой действительностью. В звуковом кино, особенно на начальном этапе его развития, на первый план, по меткому наблюдению Эйзенштейна, выдвигались задачи сюжетно-драматургического порядка, причем порой они решались с помощью элементов в какой-то степени более театральных, а средства чисто кинематографические, пластические, столь важные в немом кино, отходили на второй план.

Все понимали, что перестроиться на новый лад будет не просто. Этот процесс особенно остро переживали мастера, прошедшие школу немого кино и овладевшие в совершенстве языком «зрительной поэзии». Молодое поколение операторов, выпускники

¹ Юткевич С. О киноискусстве; М., Изд-во АН СССР, 1962, с. 62.

ГИКа, еще не было готово к реализации столь серьезных задач. Потому С. Юткевич и бросил в зал с высокой трибуны: «Надо научиться снимать людей».

Реализм, в том числе и в операторском искусстве, не есть понятие застывшее, сложившееся раз и навсегда. История искусства — это процесс порой драматический и не лишенный конфликтов. И всегда этот процесс был связан с борьбой за реалистическое отражение действительности, за выражение жизни в ее диалектическом развитии.

Выход операторов на новые позиции, закрепление на этих позициях, явное стремление идти дальше наиболее ярко проявились в творчестве А. Москвина, в его работе над картиной «Юность Максима». Оставаясь верным своим принципам живописной трактовки изображения, он снял эту ленту с полным приближением к фактуре реальности, к документальности материала. В фильме, построенном исключительно на диалогах, именно актер — выразительность его движений, его мимика, жесты — стоит в центре внимания оператора.

К началу и середине 30-х годов заявили себя мастерами, умеющими подчинить изобразительные средства выразительности задачам раскрытия образа-характера в кино, В. Горданов и Л. Косматов. Не без успеха утверждал себя и эти годы в своих лирико-поэтических исканиях только начинавший операторскую деятельность Ю. Екельчик.

В эти годы особенно возросла роль художников в кино. Работы Е. Енея, И. Шпинеля, В. Егорова, С. Козловского оказали серьезное воздействие на

изобразительное решение кадра.

Как кинематограф в целом в этот период испытывал влияние театра, так кадр подвергался влиянию станковой живописи, тяготея к композиционной завершенности живописного полотна со своим частным

34

сюжетом, конфликтом, героями. Из динамичного, насыщенного движением изображение в кадре все более и более обретало статику, насыщалось элементами станковизма, проникалось духом монументальности.

Влияние станковой живописи на композиционное и живописное решение кадра наиболее ощутимо проявилось в фильмах, построенных на историческом материале. В фильме «Петр I» некоторые кадры вызвали ассоциации с картинами Н. Ге и В. Сурикова. Репинских «Бурлаков» напоминали отдельные планы «Детства Горького». В «Бесприданнице» одна из сцен буквально повторяла композицию картины В. Пукирева «Неравный брак».

Попытка проникнуть во внутренний мир человека, желание осмыслить и понять истоки тех или иных поступков персонажей естественно приводили художников к необходимости уделять большее внимание актеру, его мимике, выразительным жестам, чем фону, на котором он действовал. Надо сказать, именно в это время операторы достигли в создании кино-портрета значительных результатов.

Таким образом, Андриканис начал свою самостоятельную творческую деятельность в чрезвычайно сложный период.

Драматическая коллизия сценария Г. Шаховского «Гаврош», написанного по мотивам произведения В. Гюго, строилась на столкновении двух групп персонажей, олицетворявших разные общественно-социальные силы.

По одну сторону находились Гаврош, цветочница Мадлен, революционер Анжольрас и бежавший с каторги революционер Туше. К другому лагерю принадлежали домовладелец Горбо, комиссар полиции Жавер, представители воровского мира. Добро противостояло в сценарии злу, как свет противостоит мраку, как светлое пятно — темному.

2* 35

Драматургический материал подсказывал молодому оператору направление и ход поисков.

...Первый самостоятельно снятый кадр для «Гавроша» Андриканис вспоминает теперь с легкой грустью и юмором. Дело в том, что этот кадр он снимал... во сне, который привиделся ему накануне съемок. Почему-то приснился густой туман, обволакивающий людей, стены домов, строения. Контуров прорисовывались нечетко, пятна были размыты, словно на акварели. Он снимал много и долго, буквально вырывая, выхватывая из тумана лица, предметы...

А утром, когда он проснулся, обнаружилось: на дворе стояла пасмурная погода и, казалось, вот-вот сорвется дождь. Но дождя не было ни в этот, ни в последующие дни. Не было и солнца. Были серые дни, тучи на небе, в окно пожелтевшей листвой

стучала осень, а листки перекидного календаря отсчитывали торопливо убегавшее время.

Поставленный в жесткие рамки календарного плана, фактически не имея выбора, Андриканис приступает к съемкам весьма ответственных эпизодов картины в пасмурную погоду.

— Самым сложным на первых порах, — говорил впоследствии Андриканис, — оказалось пластическое решение образа города.

В то самое время, когда фильм «Гаврош» должен был запускаться в производство, на студии «Мосфильм» полным ходом шли съемки картины «Зори Парижа», осуществляемые режиссером Г. Рошалем и оператором Л. Косматовым.

Производственный отдел студии в целях экономии средств и времени предложил съемочной группе фильма «Гаврош» провести съемки в уже готовых натуральных декорациях «Зорь...», чуть подновив и слегка при необходимости перестроив их. Молодой оператор попал в невыгодные производственные и, что

36

более серьезно, творческие условия. Ему предстояло найти возможность использовать декорации другой картины, построенные с художественными целями, не схожими с теми, какие ставили перед съемочной группой сценарий «Гаврош» и режиссер Татьяна Лукашевич.

Советское кино уже знало блестящий пример кинематографического показа Парижа в фильме режиссеров Г. Козинцева, Л. Трауберга и оператора А. Москвина «Новый Вавилон» об истории Парижской коммуны.

Этот фильм, созданный в 1929 году на стыке немого и звукового кино, являл собой пример замечательного синтеза высокой художественной культуры прошлого, творчески воспринятой молодыми кинематографистами, и новейших достижений советской школы так называемого «монтажного» кинематографа. «Лента фильма, — спустя четыре десятилетия отмечалось в «Истории советского кино», — словно драгоценная ткань, переливалась блеском, сверканием, световыми бликами, богатством жизни, всей прелестью Парижа, увиденного свежо, впервые, так, как когда-то открыли его современники Коммуны, художники-импрессионисты... Верность эпохе и нравам была безупречна...»¹.

В 1871 году, то есть ко времени свершения событий, происходящих в фильме «Новый Вавилон», капитализм во Франции успел вылиться в форму «бюрократически-военной государственной машины» (К. Маркс) со всем внешним блеском и глубокими внутренними противоречиями. Осознавая это, авторы картины попытались всеми возможными художественными средствами пронести мысль о естественно-

¹ В кн.: История советского кино в 4-х т., т. 1. М., «Искусство», 1969, с. 358.

сти и логичности революционного взрыва во Франции того времени.

В фильме «Новый Вавилон» место действия конкретизировано. Панорама Парижа в дымке, химеры Нотр-Дам, Латинский квартал, кладбище Пер-Лашез — с почти топографической точностью в фильме показывались места, где разворачивались события. Фильм отличала не только высокая степень художественного обобщения, нередко переходящая в символику, но и предельная достоверность, точность воспроизведения исторических мест французской столицы.

Иные творческие задачи предстояло решать создателям фильма «Гаврош». События, положенные в основу картины, начинались за сорок лет до Парижской коммуны. Перед режиссером Т. Лукашевич и оператором Е. Андриканисом стояла проблема показать как бы ее предысторию, истоки социальных противоречий, которые впоследствии приведут к народному восстанию 1871 года. Однако историю в фильме «Гаврош» следует рассматривать лишь как фон, как предпосылку к рассказу о жизни городской бедноты в условиях буржуазной действительности. В картине нет привязок к конкретной исторической дате. Авторы более всего интересуют жизнь парижского гамена, мальчишки, захваченного вихрем народного восстания, а не те исторические коллизии, в которые волею судьбы он оказывается ввергнутым. Основной изобразительный акцент в «Гавроше» сделан на портретах персонажей фильма, а сам город показан обобщенно. Создатели картины тем самым как бы говорят: события, о которых повествует фильм, могли произойти не только в Париже. Любой другой западноевропейский город мог в то время стать ареной, на которой разыгралась бы подобная же социальная драма.

38

Город, снятый и показанный в фильме «Гаврош», условен, как условна драматургическая канва сценария, как условно деление персонажей на добрых и злых, как условна романтическая и возвышенная история парижского гамена, рассказанная неиссякаемым оптимистом, верящим в победу добродетели, — Гюго.

Город, его жители, события в фильме увидены как бы глазами ребенка. Условность этого приема оправдала.

Временами холодный и неприступный, город каменной громадой домов как бы отгораживает Гавроша от солнца, света, природы. Е. Андриканис и Т. Лукашевич избегают уличных просторов, масштабности городских кварталов, линейных перспектив. Пространство кадра замкнуто нелепыми мрачными домами, создавая впечатление каменного мешка, в котором существуют люди. Мотив замкнутого пространства повторяется и неоднократно варьируется оператором в самых различных сценах. Эпизод «в утробе слона» снят так, чтобы подчеркнуть неудобство и убогость места, выбранного Гаврошем под свое жилье. Комната, в которой арестовывают одного из руководителей восстания — Туше у постели умирающей жены, — это узкое и длинное чердачное помещение с низко нависшим потолком (художники И. Шпинель и А. Жаренов). Луч дневного света, пробившийся сквозь небольшое окошко в стене и распластавшийся на полу, контрастируя с серыми голыми стенами, усугубляет мрачность. Однообразно серым, непривлекательным

предстает и кафе на углу улиц. И только в сцене баррикадных боев оператор сменой ракурсов, нижней точкой съемки попытается разомкнуть замкнутое пространство и пластическими средствами выразить идею свободы.

Открыв для себя возможность съемок в рассеянном

39

свете затянутого тучами неба, Андриканис использовал серый фон как бы в качестве грунта, по которому он писал светом, выделяя основные детали первого плана, лица восставших, их глаза. Обобщая глубину кадра, он подчеркивал светом ломаную линию баррикады и фигуры революционеров, достигая этим в кадре экспрессии и динамики.

Запоминается один из планов сражения на баррикаде. Оператор применил подсвеченные рассеянные дымы, на фоне которых четко прорисовывались силуэты наступавших солдат. Он строит композицию таким образом, что создается впечатление огромной, не помещающейся в кадре силы, до зубов вооруженной, надвигающейся на слабо укрепленные позиции восставших. Солдаты вдут слева направо с винтовками наперевес. Их штыки прочерчивают кадр по диагонали, в буквальном смысле упираясь в горстку защитников баррикады, едва заметную среди тающих дымов разрывов.

При съемке «Гавроша» Андриканис часто использует контражур.

Почти все фильмы 20-х годов снимались с непременным использованием контрового света. Как писал позднее А. Д. Головня, «контровой задний свет был основным рисующим светом; задним светом освещались портреты (крупные планы), задним светом освещались интерьеры и массовки; контражур стал единственным светом, который применялся на натуре»¹. Съемка на контровом свету в то время была любимым приемом и Андриканиса. Некоторые учебные фотоработы Андриканиса, датированные 1929 и 1930 годами, исключительно построены по этому принципу.

¹ Головня А. Д. Свет в искусстве оператора. М., Госкиноиздат, 1945, с. 102.

40

Особенно важную роль контровой свет сыграл в сценах с цветочницей Мадлен (Н. Зорская).

В кадрах на баррикаде, выделив Мадлен из окружения мягким рисующим светом на слегка притененном фоне, Андриканис достигает поразительного по эмоциональности эффекта. Эти кадры вызывают прямые ассоциации с картиной Эжена Делакруа [«Свобода ведет народ». Не повторяя детально композицию картины, оператор находит такие выразительные средства, с помощью которых удается передать дух и пафос революционного порыва. Поставив Мадлен в центр композиции, снимая цветочницу с нижней точки, осветив распущенные волосы контровым светом, оператор тем самым романтизирует героиню, как бы возвышает над обыденностью, и образ, в общем-то не являясь в сценарии главным, в отдельных кадрах фильма благодаря оператору вырастает до символического образа Свободы.

Многие критики, рецензируя фильм сразу после его выхода на экраны, отмечали

как большую удачу образы детей в картине. Искренность и непосредственность юных исполнителей, их вера в «самделишность» происходящего, неподдельность переживаний и мастерство режиссера Т. Лукашевич в работе с маленькими актерами во многом способствовали успеху фильма у зрителей.

Вместе с уже известными, прекрасными актерами Д. Поповым (Туше), И. Новосельцевым (Анжольрас), П. Массальским (вор Монпарнас) в роли Гавроша снимался в картине и московский школьник Коля Сморгчов. На его долю пришлось, может быть, самая трудная и самая ответственная роль картины.

Гаврош Коля Сморгчова, как ребенок, импульсивен и, как взрослый, рассудителен. Он внимателен к окружающим и заботлив. Нетерпим к фальши, обману, злу. Он одинаково не приемлет предложение

41

Монпарнаса вступить в воровскую шайку и воровство, совершаемое домовладельцем Горбо и возведенное беззаконием в ранг законности. Наиболее удачны сцены с Гаврошем на баррикаде.

Образ Гавроша, как он был выписан Г. Шаховским, положителен во всех отношениях. Это, естественно, находило отражение в операторской трактовке образа.

Андриканис нашел для образа Гавроша краски, не похожие на те, которыми он пользовался при съемке Мадлен, например. Образ парижской цветочницы в определенной степени символичен и романтически возвышен. Образ Гавроша приземлен. Он похож на¹ своих одноклассников из шайки Монпарнаса. Такие же лохмотья, такая же мальчишеская бравада, та же отчаянность поступков. Внешне Гаврош не противопоставлен парижским мальчишкам. Но в сцехах с Гаврошем оператор, приглушая и обобщая фоны, как бы выделяет маленького героя из окружения, акцептируя светом внимание на нем. Крупные планы Гавроша он снимает мягко рисующей оптикой, подчеркивая одухотворенность лица героя, его обаяние.

В сцене смерти Гавроша, применяя сложную комбинацию бликового и рисующего света, оператор помогает созданию драматического напряжения.

Еще минуту назад Гаврош стоял на баррикаде с винтовкой в руке и посылал проклятия правительственным войскам. Глаза его горели задором и дерзостью. Но вот Гаврош, собирая патроны для защитников баррикады, смертельно ранен. Гнев и боль отражаются в глазах восставших, друзей Гавроша, в них ощущается решимость биться до конца, отомстить за его гибель. Это самые печальные и самые прекрасные кадры фильма. Световое и пластическое решение сцены смерти Гавроша явилось, на наш взгляд, несомненной удачей молодого оператора.

42

Примечательно, что в те годы рецензенты, в общем-то редко уделявшие серьезное внимание изобразительному решению фильмов, в отзывах на картину «Гаврош», в целом положительных, особо отмечали операторскую работу Андриканиса.

Специальная комиссия «Мосфильма» признала негатив картины «Гаврош» наиболее «ровным» из всех фильмов, созданных в 1936 году на студии. Сам по себе

факт, может быть, и не заслуживал бы внимания, однако о нем, как о действительно не частом на студии событии, сообщила студийная газета, подчеркнув высокий профессионализм молодого оператора.

Подробному анализу первая работа Андриканиса была подвергнута в книге «Молодежь советского кино», в статье Л. Войтоловской о молодых кинооператорах. Отметив трудности, с которыми пришлось столкнуться оператору во время съемок, и отмечая, что в его работе ощущался «налет ученического увлечения формально-изысканными кадрами, любовь к сложным световым эффектам», автор все же приходила к выводу о том, что эти недостатки не могли, однако, «заслонить общий колорит вещи, ее изобразительную свежесть и непосредственность»¹.

Газета «Кино» 17 июля 1937 года в рецензии на фильм отмечала, что Андриканис «сумел выразительной композицией кадра, прекрасной фотографией передать дух эпохи». Однако сам оператор, вспоминая сейчас те годы, говорил автору этих строк о неиспользованных из-за нехватки времени возможностях, которые открывались на такой картине.

В целом «Гаврош» явился для оператора той экспериментальной площадкой, где было проверено не

¹ В кн.: Молодежь советского кино. М., Госкиноиздат, 1938, с. 91.

только его умение владеть оптикой, светом, то есть теми атрибутами операторской техники, без которых невозможно подлинное мастерство художника киноизображения, но и его талант и способности в раскрытии драматургической и художественной сути кинопроизведения.

Первый серьезный экзамен на творческую зрелость Е. Андриканисом был сдан. Сразу же он получил лестное предложение от режиссера А. Мачерета принять участие в работе над его новым фильмом «Вальтер», получившего в прокате название «Болотные

солдаты». В сценарии Юрия Олеши Андриканиса увлекла

идея торжества жизни над варварством, насилием, жестокостью. Сценарий отличали поэтичность, художественная убедительность, объемная, почти скульптурная лепка характеров героев, выразительность обрисовки образов противников и жертв нацистского режима в Германии.

Позднее А. Мачерет писал: «...и то, что Олеша начинает антифашистский сценарий очень интимной лирической сценой, светлой и грустноватой... очень важно: так подготавливается драматическая ситуация, которой суждено с особой силой обнаружиться при столкновении хрупкого личного мирка с могучими и жестокими социальными силами»¹. Именно эта сцена должна была стать камертоном, по которому выверялось настроение всего фильма.

Для оператора, приступавшего к съемкам всего лишь второй картины, задача была достаточно сложной. Ему предстояло операторскими средствами выразить

трагическую реальность современной ему Германии, страны, где процветали демагогия, ненависть, политический разбой, расизм.

¹ «Искусство кино», 1970, № 10.

44

Над картиной Андриканис работал увлеченно. Сделанная вместе с Мачеретом постановочная экспликация, где были определены основные выразительные особенности каждого кадра, значительно облегчала работу на площадке.

Вспоминая об этой работе, Е. Андриканис напишет потом в статье «О постановочном сценарии» (газ. «Кино», 1938, № 21), что «взаимное творческое понимание режиссера и оператора в их коллективной работе над фильмом совершенно необходимо». И далее: «Режиссер может создать реальный и хороший постановочный сценарий лишь в тесном творческом содружестве с оператором. В таком сценарии должны содержаться и режиссерская и операторская разработки. Туда должны входить наряду с обычными элементами и изобразительная трактовка фильма и методы производственного, съемочного осуществления ее.

Исходя из содержания будущего фильма в постановочном сценарии наравне с режиссерскими разработками нужно фиксировать эпизодно, вплоть до основных кадров, все изобразительные элементы».

Он не мог не написать об этом. С Мачеретом ему работалось легко. Режиссер, у которого за плечами была уже не одна картина, оценил предложение молодого оператора внести в постановочный сценарий эпизодную разработку изобразительного решения фильма. Разработку они делали вместе. Точнее, каждый работал по отдельности, потом все сводили воедино. Получалось громоздко, зато можно было представить не только будущий фильм, но и способы проведения его съемки. Дружеская атмосфера в процессе непосредственной работы над картиной способствовала тому, что фильм снимался быстро и без особых затруднений. Режиссер и оператор были довольны друг другом.

45

Значительный вклад в разработку изобразительного решения картины внес главный художник фильма А. Бергер. В архиве У. Андриканиса сохранились фотокопии некоторых эскизов, сделанных им. Художник увидел провинциальный германский городок, где произойдут драматические события, тихим, внешне спокойным. Архитектура зданий, убранство интерьеров как бы передают дух сытой и самоуспокоенной бюргерской Германии. Некоторая мягкость и округленность линий, которую художник предполагал сделать доминирующей в начале картины, к середине фильма, судя по эскизам, должна вытесняться рваной линией, экспрессивными угловатыми формами, нервными, лишенными равновесия композициями.

...Начальные кадры фильма. Поздний вечер. Почти пустынные улицы. Тихо звучит грустная музыка. Она доносится из ближайшего кафе. Неярко горят фонари. Прошелестев шинами по мокрому асфальту, проезжают автомобили. Из кафе выходят герои фильма — молодые люди Мари, Вальтер и Пауль. Слегка подчеркнута

высвечены липа Мари и Вальтера. Пауль идет чуть поодаль, отстает. Он в тени. В этой компании он лишний. Это становится ясным сразу. Дальнейшее развитие действия подтвердит догадку, возникшую благодаря найденному оператором решению самой первой сцены картины.

Следующий за этим эпизод объяснения Мари и Пауля — эпизод актерский. Психологически точно О. Широкова и О. Жаков передают своеобразие ситуации, в которой оказались их герои. Здесь Пауль, влюбленный в Мари, окончательно убеждается, что Мари его не любит и отдала свое сердце Вальтеру.

Оператор снимает их на среднем плане, высвечивая ровным светом. Вальтер остался где-то за кадром. Ничто не отвлекает зрителей от главного — внутреннего состояния Мари и Пауля в минуты тягост-

46

ного объяснения. Чувствуется, основная задача оператора здесь состояла в том, чтобы помочь актерам донести до зрителей всю гамму чувств, переживаемых в этот момент героями.

Сцена лишена какого бы то ни было мелодраматизма и сентиментальности. Возвышенность и искренность чувств героев — отправная точка дальнейшего развития сюжета. А сдержанность и лаконизм изобразительного решения сцены лишь способ подчеркнуть, сколь обманчива и коварна тишина в этом тихом городке. Ведь за внешне стабильным благополучием скрывался страшный мир фашистского концлагеря, во что была превращена нацистами Германия.

Начальные эпизоды картины, в общем-то лирические по своему содержанию, неожиданно приобретают в изображении драматическую окраску. Косой свет фонаря, блики, вспыхивающие на мокром асфальте от огней реклам, фар проезжающих автомобилей, лоснящиеся плащи прохожих — все это помогает созданию атмосферы тревоги и беспокойства. Казалось бы, присутствующее в этих сценах ощущение драматизма можно было отнести на счет весьма неприятного разговора, состоявшегося между Мари и Паулем. Но это не так.

Кажущееся благополучие и покой городка будут взорваны контрастами черного и белого цветов в эпизоде в аптеке, где произойдет столкновение между аптекарем (С. Межинский) и фашиствующими обывателями. Яркость освещенного аккуратного помещения, стерильная белизна стен, порядок на полках с лекарствами вступят в глубочайшее противоречие с необузданностью толпы, неожиданно ворвавшейся в аптечный зал. Вся площадь кадра заполнится чернотой пальто и шляп беснующихся нацистов, озверевших в своем фанатизме. А еще через минуту после

47

погрома зал потеряет свой прежний вид: полки сорваны, склянки с микстурами разбиты, пол залит лекарствами и засыпан битым стеклом. Аптекаря уведет полиция.

Живописному многообразию бело-серо-темных тонов лирического начала оператор противопоставляет в этих сценах яркую символику локальных черного и белого цветов. Цвет в сцене погрома статичен, но достаточно красноречив смысл,

который он выражает. Цветом как бы обозначена нравственная суть характеров участников сцены. Это замечание относится в первую очередь к образу аптекаря.

Еще на стадии сценарной работы этот образ претерпел серьезные изменения и уточнения. А. Мачерет так вспоминает об этом: «В моей рукописи существовал некий угнетенный нацистами провизор. Он был узником концлагеря, его били, над ним потешались. В этом только и заключалась его сценарная функция. Кроме того, что он был провизором, придумать ему какую-либо конкретность я не мог. Олеша, наоборот, обозначил этого персонажа обобщенней, назвав его аптекарем. Этим он вывел его из быта. Аптекарь может быть персонажем в сказке. Провизор — нет»¹.

Конечно, материал, положенный в основу картины, был далеко не сказочного содержания. Возможно, аптекарь и мог бы быть персонажем сказки, как о том говорит режиссер. Но здесь, в фильме, аптекарь — конкретное лицо, занимающееся вполне конкретным делом. Он призван помогать людям сохранять их здоровье. Он выдает лекарства. К нему обращаются в минуты первой, необходимости. Когда кому-нибудь становится плохо, идут к аптекарю...

Вполне реальной конкретностью места и роли этого

¹ «Искусство кино», 1970, № 10.

48

персонажа в контексте сюжета и обусловлена цветовая символика начала сцены. Ослепительно светлое помещение, белые стены аптеки, белый халат, блеск стекла.

Решая сцену в аптеке, Андриканис за счет преобладания светлых тонов сумел придать образу аптекаря некоторую исключительность и возвышенность. Цветово аптекарь противостоит и серо-черному колориту города и серым и черным одеждам обывателей. Аптекарь не слит с окружением. Он подчеркнуто выделен из него. Его своеобразие не только в его профессии. Он духовно выше тех, кто ворвался к нему в помещение. В условиях нацистской Германии традиционная категория добра утратила свою ценность. Она растоптана и осквернена, как были разрушены и загажены в этой сцене националистически настроенной толпой белизна и стерильная чистота аптеки, во все времена святого места.

Работу Андриканиса в этом фильме уже нельзя назвать только пробой сил. Картина показала зрелость и самостоятельность мышления художника. Фильм был снят настолько убедительно, что один из зрителей, некто Пауль Форстер, писал в 1939 году в газете «Дейли уоркер» после просмотра картины:

«Как бежавший из гитлеровской Германии, считаю, что все сторонники демократии должны посмотреть этот кинодокумент»¹.

Конечно, задачи, поставленные художниками перед собой, были несколько скромнее. Они не стремились к созданию «кинодокумента» в подлинном значении этого определения. Фильм стал таковым благодаря художественной убедительности показанных в нем событий, достоверному изображению быта и атмосферы нацистской Германии, прекрасной игре акте-

¹ «Известия», 1939, № 118 (6888).

49

ров и, конечно же, благодаря точности его изобразительного решения.

Стремясь избежать фальши ситуаций и мотивировок, режиссер искал и находил драматизм не только и не столько в сфере взаимоотношения персонажей между собой. То, что Мари отдала предпочтение Вальтеру, а не Паулю, не сделало Пауля их недругом. Человеку просто не повезло. Драматизм фильма строится на характере взаимоотношений персонажей и того общества, в котором они живут. II оператор помогает режиссеру в решении этой весьма не простой драматургической задачи. Столь безобидные, дежурно-живописные огни реклам в начале картины на каком-то этапе вдруг оборачиваются пестрой мишурой, прикрывающей беззаконие и произвол. А лирическая тишина и задумчивость нешироких улочек с редкими прохожими к середине картины приобретают иной оттенок, иной смысл. За этой тишиной и безлюдностью скрываются отчужденность людей, их нежелание вмешиваться в события из-за страха навлечь на себя гнев и репрессии. И сцены в концлагере, как ярчайшее подтверждение характерных для нацистской Германии разобщенности и отчуждения, решаются оператором исключительно в серых тонах, не повторяющих колористические решения сцен в городе.

На наш взгляд, стремление Андриканиса к живописанию кадра, к использованию возможностей свет.» в оптики как средств эмоциональной выразительности находило в материале фильма Ю. Олеша и А. Мачерета необыкновенно богатые возможности для творческих поисков.

Е. Андриканис рассказывал: «Показ фашистов как людей, потерявших человеческий облик, хотелось донести до зрителя со всей нашей ненавистью. Нижний, искажающий лицо свет или просто резко конт-

50

растный в этом отношении казался уместным. Оптика для съемки крупных планов фашистов применялась не нормальная портретная, а короткофокусная. От этого лица резко искажались. Фоном обычно служили колючая проволока, или виселицеподобные столбы, или решетчатые световые пятна. В то же время это делалось так, чтобы не вышло карикатурно и назойливо, а также чтобы не было изобразительного разнобоя с монтирующимися рядом кадрами.

Декорация «караульное помещение», «барак» снимались сухо, без особых световых эффектов, с высокими источниками лобового света, направленного на лица, чтобы подчеркнуть впадины глаз. Это давало возможность сильнее показать измученность лиц «болотных солдат» — узников фашизма...».

Одна из удач фильма — изобразительное решение сцены у часовщика-подпольщика.

Вот как описана Ю. Олешей в сценарии мастерская часовщика, где собираются на явку коммунисты-подпольщики:

«В комнате полумрак. Тени. Только стол освещен перед часовщиком.

Часы. Движение маятников. Сухое шелкание.

Смотрят со стен часы. Кажется, что они смотрят. Циферблат выразителен. Это

странное лицо»¹.

Оператор строит эту сцену на драматическом столкновении световых пятен и зачерненного фона. Здесь снова повторяется мотив белого и черного цветов, света и тени, света и мрака. Но свет в этой сцене тревожный, напряженный, словно бы даже звенящий в тишине.

Ю. Олеша писал в сценарии, что часовщик должен вести себя в этой сцене так, будто он располагает еще многими годами. Как будто он знает, что будет

¹ «Искусство кино», 1970, № 10.

жить вечно. Таким, каким хотел его видеть автор, и предстает часовщик в этой сцене фильма.

Его фигура, подсвеченная снизу, выглядит почти монументально. Часовщик спокоен, он уверен в себе. В его руках — время. Тикают часы. Время идет.

Где-то наверху, в жилой части мастерской, собрались подпольщики. Комната залита мягким светом. Обсуждаются насущные вопросы подпольной работы. Наряду с серьезными разговорами — шутки и смех. Жизнь идет своим чередом. Люди остаются людьми.

Лишь в комнате часовщика напряженная тишина, подчеркнутая тиканьем часов. Тревожно поблескивают циферблаты. Отражают световые блики качающиеся маятники. Хлопает входная дверь. Часовщик, оторвавшись от работы, поднимает голову. Перед ним с пистолетом в руке стоит шпик. Звенит будильник — сигнал подпольщикам — и одновременно гремит выстрел. На столе остается лежать тело убитого часовщика...

После выхода фильма на экраны некоторые рецензенты упрекали режиссера в том, что-де эпизод у часовщика напоминает аналогичную сцену в фильме «Волочаевские дни», который вышел на экраны годом раньше. Действительно, внешне они похожи, но в них есть глубокое внутреннее различие. В фильме «Волочаевские дни» убийство часовщика-японца явилось провокационным поводом для японской интервенции на Дальнем Востоке. Кто истинный убийца — тайна. Потому и решается эта сцена с элементами таинственности, загадочности, которые начисто отсутствуют в фильме А. Мачерета. Эпизод у часовщика здесь как бы продолжает и развивает тему, намеченную в эпизоде в аптеке.

Часовщик — хранитель времени. Разрушить, разбить часы может каждый. Но дать часам жизнь способен только часовщик. Не случайно тема времени

избрана авторами в качестве пароля. «Что можно сказать о времени, старик?» — спрашивает Пауль. «Время еще не пришло», — отвечает старик...

Смысл этого эпизода не только в том, успеет или не успеет старый мастер предупредить подпольщиков о грозящей им опасности. Но прежде всего в том, что над временем нацисты не властны. Время идет, меняя людей не в пользу нацистов. Несмотря на аресты и на издевательства, убийства и погромы, несмотря на тревогу и

отчужденность людей.

Время идет даже в концлагере, где социал-демократ в спорах обретает понимание своих заблуждений, а старик аптекарь становится политически зрелым, сознательным борцом против нацизма.

Изобразительное решение сцены в концлагере несомненно удачно. Ровное распределение светового потока на предметах и лицах, отсутствие каких-либо изобразительных акцентов помогают подчеркнуть гнетущую атмосферу унылого однообразия.

«При показе концентрационного лагеря и болота, — писал Андриканис, — мы отказались от обычных съемок при солнце (жесточайший лагерный режим). Мрачная, дождливая погода. Узники, мокрые, стоя по колено в воде, роют в болоте бесконечные канавы. Съемка производилась в пасмурную, часто дождливую погоду, с подсветкой. Если небо было недостаточно хмурое, в глубине, за актерами, ставили для затемнения большие черные тюли»¹.

Мы уже отмечали, что в «Гавроше» Е. Андриканис открыл для себя большие возможности живописания светом на сером фоне пасмурного дня. При съемке эпизодов в концлагере все было серым. И земля, и небо, и декорации лагеря, и одежда заключенных.

¹ «За большевистский фильм», 1938, 17 ноября.

Серой безысходности лагерной жизни соответствовала убогость красок природы.

Большинство планов, в которых действие происходило на территории лагеря или на болотах, решалось оператором плоскоотно. Ровным однообразным светом Андриканис освещал колючую проволоку, вышки, людей. С помощью оттененного фильтра он усиливал эффект мрачного неба с тяжелыми свинцовыми тучами, нависшего над заключенными. Отсутствие тональной перспективы, сведение до минимума элементов, характеризующих линейную перспективу, позволило ему создать ощущение как бы замкнутого пространства, чтобы передать атмосферу, в которой находятся люди, оказавшиеся в самом пекле фашизма. В этих сценах Е. Андриканис сознательно лишает кадр трехмерности и натуральности изображения.

Заключительный эпизод — выступление коммуниста Пауля на антифашистском митинге рабочих завода — снимался в ателье киностудии. Для этой съемки были обнажены стены павильона, металлические лестницы, балкончики для осветительной аппаратуры, открыты ворота. Все было подчинено выполнению двух задач: показу огромного цеха, чем на время съемок стал павильон, и масс людей. Это была самая крупная массовка в фильме. Если планы фашистов снимались фактически плоскоотно, то в кадрах заключительного эпизода подчеркивались глубина пространства, перспектива, воздух.

Так изобразительными средствами оператор помогал достижению драматической выразительности материала фильма.

Когда после долгих и многочисленных переделок «Вальтер» наконец будет закончен и получит свое прокатное название «Болотные солдаты», на дискуссии в

Доме кино 2 октября 1938 года выступит режиссер А. Мачерет. Он скажет об Андриканисе:

54

«Здесь имеется огромный рост этого человека, который, изнутри поняв явления, сумел выразить внешне их так, как сумел почувствовать. Не для формы, не для изыска, но для красоты, нет! Это огромное умение, и это может делать только настоящий художник. Как почувствовал он этот концлагерь с его разнузданной стихией грубости, варварства, жестокости, так и сумел выразить. Им одержана безоговорочная настоящая, большая победа»¹.

Работая над фильмом «Болотные солдаты», Е. Андриканис, может быть, впервые по-настоящему осознал истину, что подлинным художником можно стать лишь тогда, когда появится личное отношение к снимаемому объекту, что задача оператора состоит не в том, чтобы протокольно фиксировать создаваемый сценаристом, режиссером, актерами мир на пленку, оставаясь бесстрастным созерцателем, а чтобы быть как бы сотворцом этого мира, по возможности подчеркивая, выделяя, акцентируя главное, характерное, типическое.

Идеализируя и возвышая над будничностью образы Мадлен и Гавроша, он справедливо пытался увидеть в них не только цветочницу и парижского гамена, но людей, готовых жертвовать жизнью за идеалы революции и свободы.

В «Болотных солдатах» Е. Андриканис использует скупую палитру пасмурного дня, чтобы выразить свое художническое отношение к событиям, происходящим в фашистской Германии. Он умело воспользовался тем, что солнечный свет в пасмурную погоду рассеян и легко заполняет все закоулки декораций, равномерным потоком высвечивает людей, рельефы. А разве это не похоже на грунт, по которому рису-

¹ Стенограмма дискуссии в Доме кино 2 окт. 1938 г. о фильме «Болотные солдаты» (архив Е. Андриканиса).

55

ющим светом можно раскладывать необходимые яркости?

Снимая планы ночного города в «Болотных солдатах», Андриканис обратил внимание и на интересный изобразительный эффект, который дает съемка в режиме. Уже в следующей своей работе — фильме «Первая Конная» (автор сценария В. Вишневский, режиссер Е. Дзиган) — он снимает почти в кромешной темноте сложнейший эпизод ночного боя красных конников с механизированными частями армии Пилсудского.

«По режиссерскому замыслу, — рассказывал оператор, — эта битва должна была происходить при свете автомобильных фар. Учитывая низкую светочувствительность пленки, приходилось, конечно, пользоваться и кинопрожекторами. Всю сцену необходимо было дать одним кадром со сложными, все время изменяющимися композициями отдельных деталей боя, с движением операторской тележки и частыми переводками фокуса от крупных планов до общих и обратно. «Сражение»

происходило с применением пиротехники. С точки зрения изобразительного решения это был один из самых трудных эпизодов».

Заполняющую экран в этой сцене черноту ночи «оживляют» замелькавшие где-то у верхней кромки кадра движущиеся друг за другом огоньки едва угадываемых автомобилей. По мере их приближения нарастает гул машин. Мерцающие огни движутся на разных горизонтах. Живописная картина изредка взрывается акцентирующим световым аккордом — неожиданно прорвавшимся лучом фары или прожектора, прорезывающим черное небо. И снова беспрерывное движение огней и угрожающе нарастающий рокот двигателей. Но в какой-то миг вся композиция ломается, стремительно перестраивается, обретая новые очертания, новый смысл. Яркие потоки света,

66

заливающие красных конников Ворошилова и Буденного, взрывают зловещую тишину ночи. Бой между буденновцами и пилсудчиками выражался на экране в противоборстве яростно и стремительно охватывающего пространство света и живописно расцветенного огнями мрака, как бы символизирующих добро и зло.

Это столкновение двух сил завершится торжеством света, который как бы несет с собой красные конники, побеждающие в ожесточенном сражении с армией неприятеля.

Еще до начала съемок автор сценария Всеволод Вишневский, режиссер Ефим Дзиган и оператор Евгений Андриканис проехали по местам боев Первой Конной армии. Многие решения будущего фильма рождались в ходе поездки. Запоминались выразительные пейзажи, улицы городов, места сражений. Альбомы и записные книжки заполнялись эскизами и зарисовками будущих кадров. В разговорах о картине определялись стилистика фильма, его изобразительное решение.

«Ефим Львович Дзиган, — рассказывал Е. Андриканис, — поставил очень сложные изобразительные задачи. Необходимо было сочетать в одном кадре крупные планы героев Первой Конной с гигантскими массовыми сценами. Это был, как говорится теперь, внутрикадровый монтаж. Сложную по рисунку мизансцену нужно было соединить в одно целое. Для этого требовалось непрерывное по необходимости изменение резкости изображения. Работа эта была поистине «адова». В те времена нам еще не были известны трансфокаторы — кинообъективы, позволяющие изменять крупность изображения, наезжать или отъезжать от объекта. Все это заменялось движением кинооператорской тележки, которую толкали дежурные рабочие.

57

Задания Дзигана были технически очень трудными, но творчески интересными. Снимая сложный кадр с непрерывно изменяющимся внутрикадровым содержанием, необходимо было буквально на ходу импровизировать — искать наиболее драматически выразительные композиции каждого мгновения такой панорамной мизансцены и постоянно помнить об уже установленном освещении...».

Андриканис не удовлетворялся естественным состоянием многих найденных

группой объектов на натуре. Эпизод прибытия красных конников на железнодорожную станцию в Житомире снимался в Москве, в районе Ржевского (ныне Рижского) вокзала. Причудливое переплетение железнодорожных путей, станционные постройки, стоящий в глубине мост через пути позволяли строить в кадре сложные по разнонаправленным движениям людских потоков динамичные композиции, на первом плане которых и происходили актерские сцены. Актеры были поставлены в тень от путепровода, которого не было видно в кадре. Это дало возможность оператору установить необходимый свет для создания выразительных портретов людей.

Мост, по которому двигалась конница, освещался солнцем и четко прорисовывался на фоне светлого неба. А рельсы, один из составных элементов такой сложной композиции, которые должны были, убегая в глубину кадра, подчеркивать перспективу, на пленке плохо экспонировались. И тогда Андриканис пошел на дерзкий в те годы шаг. Он попросил окрасить их в белый цвет, используя в черно-белом фильме краску для усиления эмоционально-живописного эффекта.

Построение глубинных мизансцен, съемка сложных панорамных композиций были, пожалуй, новаторскими для своего времени.

58

В картине есть сцена нападения вражеских самолетов на обозы крестьян. По дороге через поле движется нескончаемая вереница телег с нагруженным на них нехитрым домашним скарбом, с детишками, стариками, женщинами и мужчинами. За телегами тянутся привязанные коровы, козы, собаки. Вся эта живность мычит, блеет, скулит. Плачут дети. Молча идут изнуренные взрослые. Скрипят колеса бричек, позванивают ведра. Неожиданно на горизонта показываются три точки. Раздается чей-то крик: «Аэропланы». На дороге начинается паника. Телеги насакаивают друг на друга, люди бросаются в разные стороны, режут испуганные дети, мечется скотина.

Самолеты, летящие па брющем полете, сбросив бомбы, улетают. Охвачена пламенем виднеющаяся вдалеке деревенька, горят телеги, на обочинах дороги лежат убитые и раненые. Все разбито, изувечено, искромсано. И словно заключительный аккорд этой поразительной, снятой одним планом панорамы — в кадре катится деревянное колесо от разбитой телеги. Его падение посреди дороги — финал эпизода, завершающий акцент панорамы.

Эпизод снимался один-единственный раз, без дублей.

Когда создатели картины отправлялись в свою первую ознакомительную поездку по следам Первой Конной, мосфильмовская газета поместила дружеский шарж. Три богатыря восседали на лошадях: В. Вишневикий — Илья Муромец, Е. Дзиган — Добрыня Никитич и К. Андриканис со штативом и камерой в руках — Алеша Попович.

Такой былинной получилась и вся картина.

Впечатляющ один из заключительных эпизодов.

От крупных планов едущих военачальников — Буденного и Ворошилова — камера начинает постепенно отходить, все шире и шире раздвигая границы кадра.

За спинами командармов уже видны фанфаристы, знаменосцы, кавалеристы. Далее съемочная камера продолжает свое движение параллельно скачущей коннице, незаметно поднимается вверх, охватывая громадное пространство, заполненное тысячами всадников, словно неукротимая и грозная сила направляющихся на запад...

Киноаппарат, двигаясь вверх по специально выстроенной эстакаде, установленной вдоль обрыва горы, достигал точки, когда на экране возникало ощущение высоты «с птичьего полета», и продолжал дальнейший подъем. А внизу, в долине, стремительно двигалась вперед красная конница.

Но аппарат продолжал свое сложное движение и подъем вверх, к облакам. Вот уже замелькали разрывы туч, сквозь которые просматривается земля, эти разрывы становятся гуще, сливаясь в сплошное облако, и, наконец, в кадре появляется самолет с находящимся в нем главным действующим лицом фильма. Молодой буденновец вез в Ставку трофейный штандарт маршала Пилсудского и донесение о начале наступления Первой Конной.

Когда снималась картина, еще не было вертолетов, чтобы снять такую выразительную панораму. Найдя невысокий холм, господствовавший над равниной, Андриканис построил наклонную эстакаду для тележки с камерой, пристроил на нее фюзеляж самолета, посадил пиротехников, творивших «облака», и приступил к съемкам. Короткофокусная оптика помогла передать глубину снимаемого пространства и ощущение высоты.

Техническая изобретательность, выдумка, поиск выразительных натуральных объектов и в случае необходимости пересоздание их в целях достижения художественного эффекта, в полной мере проявленные в работе над картиной «Первая Конная», в будущем

будут развиты Андриканисом и станут постоянным источником его удач и творческих побед.

Хотя картина не вышла на экраны, ее видели многие кинематографисты. JJ среде творческих работников она была отмечена как несомненное достижение в развитии эпического жанра в кино.

Как каждое произведение, эта картина отмечена печатью своего времени. И сейчас, извлеченная из бетонных боксов Госфильмофонда для рабочего просмотра, она воспринимается как громадная эпическая фреска, в которой есть страсти, борьба, негасимая вера в торжество света над тьмой, в неизбежную победу добра над злом.

После этого фильма Андриканис был признан одним из лучших операторов студии. За ним прочно закрепляется представление как о романтике.

Действительно, он умел подчеркнуть гармоничное и совершенное в жизни, в обычном — подметить возвышенное, в будничном — романтическое, в реальном — идеальное. В снятых им фильмах отчетливо проявилось тяготение к живописному направлению в кино. Оно, казалось, уже достигло всех возможных пределов в

использовании скупой черно-белой, палитры и требовало, настойчиво взывало к необходимости самых разнообразных красок, с помощью которых можно было бы передать все богатство и неповторимость окружающего мира.

Готовясь снимать черно-белый фильм «Первая Конная», некоторые свои операторские разработки Андриканис рисовал в цвете. То с прямыми лучами прожекторов, рассекающими желтым пламенем темную синеву неба и отбрасывающими рефлексы на силуэтные фигуры всадников у серебристой реки, то с огромным утренним солнцем, увиденным сквозь дымку предрассветного тумана, и былинными силуэтами красных конников — эти рисунки при всей их роман¹

61

тичности были глубоко реалистичны по содержанию. Они изображали реальность возвышенную, вызванную воображением художника, его представлением о героике революции, героике гражданской войны.

Фильмы «Гаврош», «Болотные солдаты», «Первая Конная», каждый из них, естественно, в разной степени, показали, сколь незауряден талант молодого оператора, сколь индивидуален его взгляд на мир, как неповторим его подход к отражению в искусстве разных явлений действительности.

«МАШЕНЬКА»

... Она казалась то молодой, то пожилой, то красавицей, то дурнушкой. Все это были шалости огарка, плясавшего в фанаре, он освещал даму каждый раз по-иному...

К. Паустовский

Пройдут годы, и Андриканис назовет работу над фильмом «Машенька» с драматургом Е. Габриловичем и режиссером Ю. Райзманом «большим творческим счастьем».

Пройдут годы, а «Машенька» по-прежнему будет волновать зрителей своей удивительной чистотой и необыкновенным лиризмом.

Пройдут годы, забудутся сюжетные перипетии фильма, отдельные эпизоды, но останутся в памяти кристальной чистоты образ Машеньки и со возвышенная и романтическая любовь, не погасшая ни от холодного ветра размолвки, ни от бурь, с которыми в личную жизнь героини вторглась история.

«Машенька» многим отличалась от фильмов предвоенных лет. И прежде всего необычностью темы. Бытовавшее в те годы мнение, что тема любви — как " основная в фильме — недостаточно серьезна для советского кинематографа, снисходительно допускало наличие побочных лирических линий. В картинах «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Большая жизнь», посвященных современности, лирические

63

мотивы порой становились доминирующими. Однако любовь в кино имела право на существование, если она выполняла задачу перевоспитания нерадивого, но, в общем-то, положительного героя либо как-то лирически приукрашивала, расцвечивала картины на производственную тематику.

«Машенька» была едва ли не первым фильмом, в котором именно через любовь — это естественное и прекрасное человеческое чувство — проявлялись лучшие черты советского человека с его высокими моральными и нравственными принципами. Как писал позднее Е. Габрилович — автор сценария фильма, — в этой картине была поставлена задача «рассказать об одной только девушке, о встречах ее, мыслях, поступках, но сделать так, чтобы все стало словно бы микромиром советской жизни, советского отношения к правде и лжи, к честности и распущенности, к гражданскому долгу и к подлости»¹.

В творческой биографии Е. Андриканиса эта картина оказалась фактически первой работой, где он соприкоснулся с современностью.

Съемки фильма начались весной 1941 года в Выборге, где недавно отгремели бои с белофиннами. Многие из состава творческой группы впервые в жизни увидели свежие, еще не залеченные раны войны: разрушенные дома, засыпанные битыми кирпичами и щебнем улицы. Это унылое и печальное зрелище никак не вязалось с оптимистическим, полным жизни звучанием заключительных эпизодов «Машеньки», ради съемок которых приехала в Выборг группа.¹

А меньше чем через два месяца началась Великая Отечественная война.

¹ Габрилович Е. О том, что прошло, М., «Искусство», 1967, с. 30.

Партией была поставлена задача в кратчайшие сроки осуществить перестройку всего уклада жизни страны на военный лад. Перевод кинематографа на рельсы военного времени рассматривался как часть общего дела партии и народа по мобилизации сил на отпор врагу.

На экраны страны вновь были выпущены фильмы, воскрешавшие героическое прошлое русского народа, его любовь к родной земле, мужество, отвагу, стремление к победе. Переосмысливались творческие планы киностудий. Спустя неделю после начала боевых действий на студиях Москвы и Ленинграда были запущены в производство короткометражные фильмы на военные темы. А вскоре на экранах страны демонстрировался первый номер «Боевого киноальманаха», для которого были характерны острота подачи материала, агитационность, открытое публицистическое обращение к зрителям и вера в неизбежный разгром врага.

Кинопроизводство перестраивалось на военный лад быстрыми темпами, без паники и суеты. Задумывалось создание фильмов, отвечающих запросам военного времени, пробуждавших в людях высокий патриотический порыв, вскрывавших общенародный характер борьбы советских людей против фашизма. На киностудиях завершалась работа над картинами, запущенными в производство в мирные дни, но которые по своему духу были созвучны военному времени. Фильмы, создание которых не считалось целесообразным в новых условиях, закрывались. Под сомнение была поставлена и необходимость завершения съемок «Машеньки». Но затем на студии поняли, сколь важное значение может иметь в военное время лента на такую, казалось бы, сугубо мирную тему. Группа работала не покладая рук. Переждав в оборонных щелях, вырытых во дворе «Мосфильма»,

или в бомбоубежище очередной дневной или вечерний налет фашистской авиации, съемочный коллектив «Машеньки», как и других картин, возвращался в павильон.

А когда по решению правительства «Мосфильм» был эвакуирован, группа «Машеньки» продолжила съемки в Казахстане.

Уже в первые же военные месяцы и годы были сняты такие прекрасные картины, как «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Во имя Родины», «Непобедимые», в которых с большой агитационной силой и художественным мастерством раскрывались па экране образы советских людей, вставших на защиту родного Отечества. Эти и другие картины снимались в условиях чрезвычайного напряжения нервов, воли, творческой энергии. Завершающие съемки «Машеньки» совпали с самым сложным периодом Отечественной войны, периодом перестройки не только кинематографии, но и всей психологии людей, образа жизни, отношения к действительности. Достаточно вспомнить, что один из центральных эпизодов картины — эпизод встречи Машеньки с подругой в осеннем сквере — снимался в дни, когда фашисты стояли у стон Москвы, чтобы понять, насколько сильной была вера создателей фильма и необходимость такой картины, в ее несомненную важность, в ее мобилизующую силу.

Для опытного режиссера Ю. Райзмана, задумавшего картину вместе с драматургом Р. Габриловичем, фильм представлял новый этап в их художественной биографии. Приступая к постановке «Машеньки», Райзман сделал новый шаг по пути исследования духовного мира молодого поколения советских людей, которым волей судьбы предстояло из мирной жизни вступить в войну. И шаг этот оказался как нельзя своевременным.

Один из последователей творчества Ю. Райзмана, М. Зак, пишет и монографии о художнике: «Появление «Машеньки» вслед за «Последней ночью» и «Поднятой целиной» выглядит на первый взгляд как известное ограничение масштабов творчества. Полифоническое звучание «многосерийных» картин неожиданно выливается в «лирическое одноголосье» фильма о судьбе скромной и совсем не героической девушки»¹. Задумав снимать «Машеньку», режиссер шел в направлении углубленного исследования психологии героев, рассказывая о, казалось бы, незначительных подробностях их личной жизни. Именно такой подход позволит ему впоследствии через судьбу отдельной семьи раскрыть процессы, протекающие в обществе («Урок жизни»), рассказав конкретную историю Василия Губанова-отца, а затем и сына, заострить внимание зрителей на проблеме смысла человеческого существования в обществе («Коммунист» и «Твой современник»), открыто выступить против мещанства, нравственной ограниченности и бездушия, сконцентрировав акценты на драматической судьбе двух влюбленных десятиклассников («А если это

любовь?...»).

Для Райзмана, откровенно тяготеющего к реалистическому направлению в искусстве, характерны прежде всего вещная и психологическая достоверность в изображении действительности. Его работам свойственны предельная тождественность мира фильма и мира реальности. Нудь то «Земля жаждет» (оператор Л. Косматов, 1930), — решенная в манере документального кино, или «Твой современник» (оператор И. Ардашников, 1968) — остропублицистическая вещь о гражданской ответственности человека перед собой и обществом, о его партийной совести и му-

¹ Зак М. Юлий Райзман. М., «Искусство», 1982, с. 131.

3* 67

жестве. Отсутствие сложных сюжетных перипетий и мнимой героизации, бытовая достоверность взаимоотношений персонажей и вытекающая из этого естественность их поступков в сочетании с непрременной постановкой актуальных проблем — вот некоторые характерные черты фильмов Ю. Райзмана.

В определенной степени творческий путь Райзмана представляется путем исследователя, который, открыв ядро атома, не удовлетворяется найденным, а пытается узнать, из чего оно состоит. Так вот таким ядром на каком-то этапе и явилась в его творческой биографии картина «Машенька». И не случайно, что роль героини фильма должна была исполнять Валя Караваева, способная студентка киноинститута, свободная от актерских штампов.

В том, что Райзман «нашел» Караваеву, проявился элемент некой случайности. Но в том, что студентка Караваева, вчерашняя школьница, будущая актриса помогла Райзману и Габриловичу вначале увидеть, а потом ярко и убедительно выписать образ Машеньки в сценарии, явственно просматривается закономерность. В. Караваева и Машенька современницы. Они помогли друг другу открыть себя.

Для оператора, который впервые в своей работе сталкивался с фильмом о современности, была и еще одна трудность. Андриканису предстояло от эпической «Первой Конной» перейти непосредственно к лирическим, камерным формам, в каких решалась картина «Машенька».

Примечательно, что Райзман не торопился начинать съемки. Им предшествовали репетиции на квартире у режиссера, на студии. Долгие споры о героине и изобразительном решении фильма помогли формированию в сознании оператора образов картины.

К началу съемочного периода, как писал позднее Андриканис, «я полюбил образ Машеньки, мне стали

дороги ее чувства, я восторгался м благородными порывами и постепенно стал ощущать Машеньку не как драматургическое, а как конкретное жизненное; лицо»¹. В том, что Андриканис увидел в Машеньке i «конкретное жизненное лицо», была определенная, заслуга драматурга, режиссера и, конечно, самой актрисы. Они

пробудили в нем фантазию, творческую активность. «Ее (Машеньки. — А. В.) взволнованное патриотическое отношение к действительности было близким и советскому зрителю и нам, съёмочному коллективу. Можно было поэтому рассказать с экрана о событиях, как бы увиденных глазами Машеньки, не рискуя тем, что это оставит зрителя равнодушным. Восприятие среды и пейзажа глазами и сердцем такой героини, как Машенька, придавало им особый лиризм и поэтическую нежность. Именно так хотелось нам увидеть все то, что окружает ее жизнь...»².

В этих словах — ключ к пониманию изобразительного решения фильма и «платформы», на которой сошлись «романтик» Е. Андриканис и «реалист» Ю. Райзман.

Для обоих художников «Машенька» явилась произведением, в котором они показали человека «крупным планом», раскрыв нравственное богатство советских людей. Недаром известный кинодраматург Алексей Каплер, рассуждая в 1942 году об истоках героического характера советского человека, писал в рецензии: «Этот фильм показывает, откуда берутся такие девушки, как Зоя Космодемьянская, Лиза Чайкина и многие другие...»³.

В «Машеньке» романтический характер героини задан априорно. Машенька увиденна в момент наивыс-

¹ «Мосфильм», вып. 1. М., «Искусство», 1959, с. 176.

² Там же, с. 176.

³ «Известия», 1942, 15 апр.

шего расцвета своих духовных качеств. Лишнее, не играющее существенной роли в раскрытии характера героини отсечено безжалостным скальпелем художественного отбора. Это и определило стилистику и изобразительное решение картины.

Начиная фильм четким разграничением света и тени, подчеркивая это разграничение световыми эффектами в сцене на почте, в такси, обнажая прием в эпизоде прихода Машеньки к больному Алеше (М. Кузнецов), оператор затем смягчает контрасты, достигая поразительной силы эмоционального воздействия. В этих сценах свет становится важным выразительным элементом, помогающим передаче психологического состояния героев.

Оператор использует тональные соотношения как тонкий живописец, для которого цвет не самоцель, не средство разложения черно-белой гаммы на составные, а возможность показа многообразия мира через постижение его внутренней целостности и гармоничности. Трагизму и безысходности доминирующего серого цвета в «Болотных солдатах», ярко выраженному контрасту света и тени в «Первой Конной» Андриканис противопоставляет в «Машеньке» радостное многообразие тональных переходов, их тонкую нюансировку, зависимость от эмоционального настроения героев.

Выделяя образ героини из окружения, Андриканис вместе с тем избегает монументальности образа, отрыва его от реальности. Верхний контровой свет, с помощью которого Андриканису удалось в «Гавроше» романтизировать образ

цветочницы Мадлен, начинает играть в «Машеньке» роль одного из главных выразительных средств изобразительной характеристики героини. Одного из главных, но не самого главного.

«Прежде чем снять Машеньку, -- вспоминает Анд-

70

риканис, - необходимо было найти наиболее выигрышное освещение, которое притеняло бы по вертикали с обеих сторон щеки и виски (смягчая несколько круглый овал), но одновременно выделяло ее умный и красивый лоб. Такое освещение, однако, не могло быть симметричным и плоским — это было противопоказано лицу актрисы и вообще не согласовывалось с необходимостью сохранения объема и скульптурной лепки лица. Высокий рисующий свет искажал ее черты, более низкий скрывал объемную линию бровей. Пришлось выработать экспозиционные соотношения основного освещения и нижней теневой подсветки. Необходимо было также обнаружить наиболее выразительные и выигрышные повороты головы актрисы. Им оказались положения в «три четверти» *.

В создании портрета Машеньки заключалась основная сложность работы оператора. С помощью определенного грима удалось оттенить!, глаза героини, а благодаря специальной сетке па объективе с прорезями для глаз — подчеркнуть их выразительность на общем фоне слегка смягченных контуров и фактуры лица. Глаза героини действительно стали на экране «зеркалом души», отражая ее богатый внутренний мир.

Появляясь в начальных кадрах картины, Машенька проходит через весь фильм. Во всех сценах, даже в тех, где она показана не одна, а, например, с Алешей, камера акцентирует внимание на героине. Эмоциональное состояние Маши определяет эмоциональный настрой эпизода.

Первое знакомство с Машенькой происходит в по мощении привокзальной почты.

Обычная картина. Кто-то ждет телефонного разго-

¹ «Мосфильм», вып. 1, с. 177.

71

вора с Симферополем, кто-то отправляет телеграмму, кому-то нужна почтовая марка. За рабочими столами три девушки, три подружки. Среди них — Машенька. Лицо наполовину притенено. От других со отличает, может быть, только легкий серебристый ореол вокруг головы. Верхним контровым светом оператор выделил ее из окружения. Выделил, но еще ничего не сказал о героине. Впрочем, это не его обязанность. Здесь о героине скажет актриса. Оператор лишь поможет донести до зрителей состояние Машеньки в эту минуту.

Начинает Клава: «И вот вчера поели мороженого, идем к берегу... И вдруг, девочки...» Речь, конечно, пойдет о том, как Клава провела вечер. Маша и Вера одновременно: «Ну?» Здесь только на миг сверкнули глаза Машеньки. И тут же спет в них угас. Актриса сознательно подавляет интерес своей героини к такому событию, как встреча Клавы с ее другом. Она не обнажает чувств героини.

Но, высветив на мгновение глаза Машеньки, Андриканис позволяет прочитать в них сложное чувство любопытства и грусти, девичьей чистоты и скромности. Это состояние потом «отыгрывается» на крупном плане, когда Клава, шутливо назвав Машеньку «профессором», упрекнет ее в том, что даже на балах она танцует с девушками, а Машенька скромно ответит:

«А мне как раз очень нравится, что Кодя такой серьезный».

И снова сверкнут глаза Маши. Но этот мимолетный блеск глаз уже будет иным. Вера Машеньки в свой идеал непоколебима.

В этих кадрах актриса заявляет характер Машеньки, девушки думающей, наделенной самостоятельностью суждений, строгой к себе и к окружающим. Оператор же приоткрыл лишь одну из граней ее богатой духовности, приоткрыл, чтобы затем в других

72

сценах укрепить наше предчувствие и догадку и убедить в их верности.

Характерен эпизод посещения Машей больного Алексея. В нем с наибольшей полнотой проявилась

суть операторской трактовки портретной характеристики героини.

Пришедшую в гараж Машеньку зритель видит сквозь заднее окно автомобиля. Она снята на общем плане таким образом, что создается впечатление, будто кадр вписан и кадр: Машенька словно бы обособлена от мира, в который попала и который представляется ей чужим, полным каверзных неожиданностей.

Неприветливость и сумрачность помещения подчеркивается холодным рассеянным светом.

Определив смысловой центр композиции, оператор с помощью движущейся камеры следит за проходом героини. Продвигаясь в лабиринте автомашин, стоящих в гараже, Маша то скрывается за машинами, то вновь появляется в поле зрения объектива. В попытке показать девушку более крупно камера словно натывается на какие-то препятствия. Создается напряженная атмосфера, подчеркнутая стуком каблучков под сводами помещения, насмешливыми репликами и хихиканьем шоферов. Динамичная панорама прохода Машеньки через гараж позволяет прочувствовать взволнованность героини, понять ее состояние. Панорама длится пятнадцать метров. Вторая панорама, на лестнице, ведущей в общежитие, — десять метров. Развитие действия в начале эпизода как бы сознательно заторможено. Ведь здесь важно не только что происходит в кадре, но и как происходит. Прежде чем пройти в общежитие, в комнату Алексея, Маше предстоит преодолеть не только долгий путь под настороженными, чужими взглядами, но и собственные робость и сомнения.

73

Уже на лестнице характер освещения меняется. Изменился эмоциональный настрой героини. Успокоенности и веры и необходимость ее прихода к Алеше гармонируют светлые, высвеченные ровным спокойным светом стены общежития.

Общие планы с тревожным внутрикадровым движением уступают место уравновешенной композиции среднего плана: Маша подходит к постели больного Алеши. И как, финальная точка — крупный план — Машенька склоняется над лежащим в беспомощности Алешей. Сцена на этом, естественно, не закончится. Но до самого конца она будет снята режиссером и оператором на крупных планах.

Говоря о «Машеньке» в целом или об отдельных ее сценах и эпизодах, трудно обособить операторскую работу от режиссерской, а блистательные находки драматурга от не менее блистательных открытий актрисы. Видимо, здесь нашло замечательное воплощение понятия контрапункта — одновременного и согласованного между собой движения нескольких самостоятельных голосов, образующих одно гармоничное целое, столь важных и необходимых в синтетическом искусстве кинематографа. Но, признавая это, нельзя не отметить, что в некоторых фильмах есть сцены и эпизоды, где «солирует» оператор.

Если бы камера С. Урусевского в фильме «Летяг журавли» не взглянула на проводы ополченцев глазами Вероники, вряд ли авторы сумели бы так выразительно передать весь трагизм сурового и беспощадного для всех советских людей времени, и особенно момента расставания с близкими, когда люди покидали друг друга, уходя кто в неизвестное, а кто, быть может, в небытие.

Или, к примеру, сколько радостных минут и долгих размышлений доставило нам самобытное и неподражаемое искусство такого художника экрана, как

74

Д. Демуцкий. Низкие горизонты, огромное небо, необъятность и ширь полей и яблоки. Самые обыкновенные и вместе с тем необыкновенные яблоки. Такие, какими они виделись Л. Довженко, какими их увидел и сумел снять Демуцкий, какими они остались в нашей памяти навсегда — символом земного богатства, плодородия, символом жизни.

А вот кадр из другого фильма. Принадлежит он другому времени.

...Бежит по песчаной косо мальчик. Далеко окрест разносится его радостный смех. Мальчик слит с природой. Они - одно целое. И вдруг неожиданно — разбитое грозой, полусгоревшее дерево. словно трагический и навязчивый аккорд, своим появлением оно разрушает светлую мелодию безмятежного детства, напоминая зрителю о войне, о разрушенных, несбывшихся детских мечтах и грезах. И сделала это камера. Камера оператора В. Юсова в картине «Иванове детство» (режиссер А. Тарковский).

А вспомним ставшие хрестоматийными ракурсные съемки А. Головни и пронизанные поэзией натурные планы Э. Тиссэ или поразительные маленькие шедевры в «больших» фильмах операторов И. Грицюса, Ю. Ильенко, В. Дербенева. Сколько в них самостоятельности, осмысленности явлений, неподкупной свежести восприятия мира!

Или взять прекрасный фильм С. Бондарчука «Степь». Нельзя не отметить в нем прекрасную работу оператора А. Калашникова, благодаря которой зажили на экране

чеховские персонажи, которая позволила сделать видимым мир чеховской степи, одухотворенной, почти очеловеченной автором повести и с таким пониманием и любовью перенесенной Бондарчуком на экран. Вряд ли можно найти среди фильмов последних лет пример более характерный, чем эта картина, чтобы еще раз сказать об исключи-

76

тельной важности режиссерско-операторского содружества в постижении сути того или иного драматургического материала, чтобы подчеркнуть роль оператора в создании пластического образа той или иной кинореальности.

Конечно, едва ли справедливо утверждать примат операторского искусства в кино, считать только оператора, или только режиссера, или только сценариста единственным автором фильма или даже отдельного эпизода картины. Каждый участник съемок вносит свой вклад в создание кинопроизведения. И тем цельнее, тем художественнее, гармоничнее оно станет, чем большим чувством взаимопонимания будет проникнута их работа.

О таком важном в «Машеньке» эпизоде, как эпизод встречи героини в сквере с Клавой, немало было написано в киноведческой литературе. Точно разграничивающий время войны и мира, блистательно сыгранный актрисой, он как бы сконцентрировал в себе духовное богатство и своеобразие Машенькиной натуры. С точки зрения операторского мастерства он стал

хрестоматийным. И причина тому — умелое использование операторских средств выразительности для глубокого раскрытия сути характера героини. Этот эпизод снимался в Алма-Ате осенью 1941 года. С фронта приходили сообщения одно тревожнее другого, фашистские танки рвались к Москве, а снимать предстояло сцену о любви, точнее, о несбывшейся любви.

У создателей фильма волнения за события на фронте перемежались с мыслями о том, как лучше снять тот или иной эпизод картины. И снимая эту сцену, последнюю, повествующую в картине о мирном времени, авторы сумели привнести в нее много личного, связанного с тревогой за судьбу страны, с нереали-

76

лованными планами, с перечеркнутыми войной мечтами и стремлениями.

Группа долго готовилась к этой¹ съемке, репетировали, искали натуру, ждали соответствующей погоды. Снимали в пасмурный день, на фоне голых деревьев, тоскливой чередой выстроившихся вдоль садовой аллеики. Место встречи Маши и Клавы словно обособлено от внешнего мира. Появившийся прохожий не нарушил эмоционального единства эпизода. Его проход лишь подчеркнул тишину в сквере и одиночество героини. Девушки обрадованы встречей. И хотя они задают друг другу обычные вопросы: «Как поживаешь?», «А ты?» и Клава торопливо выкладывает Машеньке новость о своем замужестве, зритель угадывает, что главное здесь не в этом. Суть эпизода в подтексте, который оператор помогает выявить и точно

найденными погодными условиями съемки, и тональным соотношением освещенности героини и фона, и колористическим решением сцены. В этом эпизоде Машенька как бы слита с осенней, источающей грусть природой. И неожиданно она взрывается страстными, пережитыми, идущими от самого сердца убедительными словами: «...когда любят человека, хочется, чтобы ему было так хорошо-хорошо! Все, кажется, готова сделать для этого. А если нет такого желания, тогда это не любовь».

На Машеньку слетает желтый лист, она поднимает его и вспоминает Алешины стихи «Листья падают, кружатся под дождем», которые он читал в тот вечер, когда они познакомились. Эмоциональный подтекст эпизода, выявленный изобразительными средствами, обнажается, а мы вновь понимаем, насколько сильна любовь героини фильма, несмотря на разрыв отношений, на то, что все связанное с далеким теперь мирным прошлым, ушло, казалось бы, безвозвратно.

Это тем более важно, ибо далее следуют эпизоды

77

копны. Со своей любовью и грустью Машенька вступала и новое, военное время, принесшее ей новые испытания.

«Хотя вторая половина фильма происходит на войне, — говорил режиссер, — «Машенька» осталась фильмом о любви».

Только герои теперь как бы поменялись ролями. Машенька по-прежнему в центре внимания, но ведущая роль во фронтовых эпизодах принадлежит Алексею. Он первым узнает Машу в военторговской столовой, первым вспоминает о далеких и таких недавних днях, пишет Маше письмо. Время многое изменило в нем. Алексей научился лучше разбираться в истинно человеческих ценностях. Многое было передумано им и переосмыслено. Его письмо Маше — маленькая исповедь и одновременно психологический автопортрет.

Существенно изменился внешний облик Алексея. Другим стал рисунок актерской игры. Оператор смягчает контуры лица актера, чуть притеняет глаза. Подчеркивается физическая усталость героя, а вместе с тем и его повзросление.

Не идеализируя героя, даже не романтизируя его, оператор, подчеркивая его внешние изменения и перерождение, достигает в этих кадрах большой жизненной правды и психологической достоверности образа.

It сожалению, не все фронтовые эпизоды получились такими убедительными.

Спустя много лет Ю. Райзман, вспоминая «Машеньку», скажет, что, когда снимались военные сцены, ни у него, ни у его товарищей по работе тогда еще не было личного опыта и личных впечатлений о войне.

В этих эпизодах прекрасно снятые крупные планы героини не вступали во взаимодействие с исторически реальными картинами разрушенных городов и боевых действия частей. В финале картины, съемки которого осуществлялись за несколько месяцев до начала Вели-

78

кой Отечественной, война проходит лишь фоном, на котором встретились и разошлись герои.

Завершив работу над фильмом «Машенька», К. Андриканис едет па фронт и качестве военного кинокорреспондента. Будучи прикомандированным к Политуправлению Воронежского фронта, он снимет во фронтовых условиях не одну сотню метров киноплёнки. У оператора появится «личный опыт», накопятся богатые впечатления от документальных съёмок боевых действий. Опыт хроникальных съёмок поможет ему в воссоздании атмосферы достоверности и подлинности в сценах фильмов «Небо Москвы» и «Дни и ночи». Но все это будет потом, после «Машеньки».

...Когда весной 1942 года «Машеньку» посмотрел оператор Д. Демущий, по словам Андриканиса, он назвал ее «на редкость живописной» картиной. Андриканис мог быть доволен. Успех фильма как в тылу, так и на фронте был также и его успехом. Глубокое подчинение средств выразительности драматургическим задачам, точное и верное прочтение оператором сценария, и котором «образ Машеньки был выписан до мельчайших подробностей, нюансов, деталей, и все-таки еще оставалась масса «творческого пространства»¹, проникновенное постижение сути образа и психологических истоков поступков героини позволили Андриканису написать живописный кинопортрет современницы, богатой своей духовностью и верой в человеческое достоинство и благородство.

В этом фильме оператор достиг главного, к чему стремился все эти годы. Он овладел искусством светописа и сумел подчинить его задачам создания эмоционального выразительного изображения.

«Машеньку» нельзя назвать фильмом настроения. Но почти каждый кадр ее изобразительно решен оператором «настроенчески».

¹ «Сов. кино», 1969, 27 сент.

«Машенька» снята на черно-белую плёнку. Однако в картине, каждый кадр которой тщательно выстроен (сложный синтез ракурса, композиции, светотени, оптических эффектов), нет условных черно-белых цветов, но есть, как говорил Эйзенштейн, тщательная разработка «ограниченного спектра однотонных валеров».

«Нет! — писал в «Первом письме» о цвете Эйзенштейн. — Не предмет сюжета и не предмет фотографии родят цвет.

Но музыка предмета и особенность лирического, эпического и драматического внутреннего звучания сюжета.

Не предметный цвет газона, мостовой, ночного кафе или гостиной определяет их цвет в картине.

Но взгляд на них, порожденный отношением к ним»¹.

Кинематограф и цвет уже давно взаимно стремились навстречу друг Другу. Об этом писал С. М. Эйзенштейн в 1940 году в статье «Не цветное, а цветное». Подтверждением тому были многие работы операторов Э. Тиссэ, Л. Косматова, А. Москвина, Ю. Екельчика, М. Магидсона и других представителей так называемого

«живописного направления». Важное место среди этих работ занимала «Машенька», изобразительный строй которой был решен действительно цветово.

Вероятно, следующий после «Машеньки» фильм Андриканис снимал бы в цвете. Но шла Великая Отечественная война. Она требовала от каждого советского человека не только большого напряжения духовных и нравственных сил, но и изменения творческих планов, согласования их с новыми условиями жизни, с новыми задачами, поставленными суровой действительностью.

¹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 3, с. 487.

КОГДА ГРЕМЕЛИ ПУШКИ

Повестка из военкомата предписывала Е. Н. Андриканису прибыть к определенному часу на сборный пункт, имея при себе необходимые документы, вещевой мешок, сухой паек, кружку и ложку. Мостом назначения определили Ташкент, курсы «Выстрел».

Там же, в Ташкенте, размещалось и переведенное из Москвы Управление по производству художественных фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР, куда еще совсем недавно Е. Андриканис и Ю. Райзман привозили из Алма-Аты сдавать картину «Машенька». На Ташкентской киностудии работали многие мосфильмовцы, киевляне, ленинградцы. В свободное от занятий время, взяв увольнительную, Андриканис навещал старых знакомых. Чаще других он заходил к режиссеру Мачерету. Память о совместной работе над антифашистским фильмом сближала их. Было что вспомнить, о чем поговорить.

Разговоры в основном касались двух тем: кино и войны. Вспоминали довоенное время. Говорили о фильмах, которые были сняты и которые хотелось бы снять. Строили планы на будущее, размышляли.

81

о возможных темах, сюжетах, с тревогой прислушивались к сводкам с фронтов.

Совинформбюро сообщало о затяжных боях на Кавказском направлении, о длительной обороне Севастополя, о стойкости защитников Ленинграда, о боевых действиях на подходах к Волге. Осенью 1942 года Андриканиса откомандировали в Москву в распоряжение Комитета по делам кинематографии СССР, и через некоторое время он получил назначение в одну из воинских частей. в качестве фронтового кинооператора.

Пока шло оформление необходимых документов, председатель Комитета Иван Григорьевич Большаков (о котором многие кинематографисты вспоминают с большой теплотой) предложил Андриканису участвовать в создании фильма «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии». Режиссерами на эту картину были назначены С. Герасимов, М. Калатозов и Е. Дзиган. Андриканису предстояло работать с Калатозовым.

Съемки проводили главным образом в павильонах почти опустевшего «Мосфильма», где после эвакуации основного состава студии осталась лишь старая техника, громоздкие, отжившие свое осветительные приборы и изношенная до

крайности киноаппаратура. Ателье стояли нетопленные, рабочих не хватало, многое, даже установку декорации и осветительных приборов, приходилось делать самим.

Снимать концертные номера для кино — дело совсем не простое, как может показаться с первого взгляда. Киноконцерт — жанр особый, требующий большого опыта, понимания природы эстрады, знания если не законов, то хотя бы особенностей того или иного эстрадного жанра. А помимо всего это должно быть зрелище яркое, красивое, впечатляющее. Ни Герасимов, ни Дзиган, ни Калатозов никогда не снимали киноконцерты, и им, как и операторам, впер-

82

вые предстояло работать над осуществлением такого необычного заказа.

По воспоминаниям Андриканиса, съемки протекали в дружной, рабочей атмосфере. Никто не жаловался на усталость, недоедание, холод в павильоне. Самозабвенно пела Лидия Русланова, пожалуй, самая популярная в то годы исполнительница русских народных песен. Без устали, дубль за дублем, снимались Анна Редель и Михаил Хрусталеv, исполнявшие балетные миниатюры. Большую выдумку проявляли режиссер и оператор. Для каждого номера готовились соответствующие декорации, устанавливался свет, который позволял создать необходимое настроение, намечались точки съемки, расписывалось движение камеры. Один из номеров группа Калатозова снимала на заснеженной крыше гостиницы «Москва».

Можно себе только представить, как мог восприниматься на фронте, например, такой концертный номер: на фоне древнего Кремля, присыпанного свежим снегом, рядом с зенитным орудием стоит в форме зенитчицы певица. Она поет песню о Москве, о столице, о городе, краше которого нет на всем белом свете. В кадре мало примет привычных для осенне-зимней Москвы 1941 — 1942 года. Сверху Москва смотрится как город, который живет, работает, защищается. Этот лирический эпизод имел большое пропагандистское значение. Он вселял в зрителей уверенность в силе защитников столицы, веру в нашу неизбежную победу и в высокий моральный дух советских людей.

Номера, снятые Андриканисом и Калатозовым, были приняты и включены в картину. «Киноконцерт» закончили к сроку, и сотни копий фильма немедленно разошлись по всем фронтам. Лента получила высокую оценку тех, для кого она снималась. Годы спустя один из защитников Ленинграда расскажет:

83

«Я не помню, как называлась картина: там пела Русланова и, кажется, танцевала Анна Редель. Просмотр совпал с известием о нашей победе под Сталинградом. Радость для нас была неопиcуемая. Представляете, и фашистов разбили на Волге, и словно в Москве побывали, в ее театрах. Тогда, наверное, каждый подумал, раз кино в Москве снимают, значит скоро быть нашей победе!»

А вскоре Андриканис вместе с оператором Семеном Шейниным, с которым они дружили еще со студенческой скамьи, отправились на фронт.

...Мерно постукивали колеса. Старые, полуразбитые от беспрестанного нахождения в пути теплушки раскачивало, они тихо поскрипывали. В «буржуйке», разогретой докрасна, трещали дрова... Вспоминалась работа в мирное время. Первая постановка. Ялта. Сооруженные для фильма баррикады. Съемки. Волнения, когда картина сдавалась. Многочисленные переделки «Болотных солдат». Военные эпизоды в «Первой Конной» и в «Машеньке»...

Лицо войны, которое просматривалось из открытой двери теплушки, было страшнее. На станции Мичуринск впервые увидели пленных фашистов. Их везли из-под Сталинграда. Грязные, жалкие, в рваном тряпье, трусливо озирающиеся по сторонам. Совсем не такие, каких их показывали в гитлеровской кинохронике. Они стояли в ожидании очереди в санпропускник.

На одном из полустанков эшелон разгрузили. Забрав кофры с аппаратурой и яуфы с пленкой, Андриканис и Шейнин на попутной полуторке добрались до Острогожска.

Город, где родился и провел юность художник Иван Николаевич Крамской, лежал в развалинах. Дома сожжены. Центр почти полностью уничтожен. Здесь впервые были услышаны рассказы местных

84

жителей об ужасах временного хозяйничанья фашистов. Эти истории потрясали.

Потом были столь же разрушенные Чугуев, станция Лиски и, наконец, деревня Обоянь. Там располагались штаб и Политуправление Воронежского фронта, к которому Андриканис и Шейнин были прикомандированы. В Обояни их пути разошлись. Андриканиса направили в село Веселое, где находились подразделения чехословацкой бригады, которой командовал полковник Людвик Свобода. Предстояла съемка награждения чехословацких воинов, участвовавших в сражении под Соколовом, советскими боевыми орденами и медалями.

Село Веселое раскинулось между холмами, изрытыми со всех сторон пологими, заросшими травой и кустарником оврагами. Широкая улица пересекала его из конца в конец. От нее ручейками отходило несколько переулков. Деревьев почти не было. А те, что маячили в центре села, были еще голыми, хотя стояли двадцатые числа апреля, всюю пригревало солнце и кое-где на холмах пробивалась трава.

Церемония награждения должна была состояться перед зданием сельского Совета. С точки зрения оператора площадка для съемок была выбрана явно неудачно. Ободранные хаты, крытые в основном соломой, с подслеповатыми окнами, кое-где забитыми фанерой, покосившиеся сараи. Фон никак не соответствовал торжественности момента.

Позднее Андриканис говорил, что можно было, конечно, не обращать внимания на место проведения съемок. В конце концов важно событие, его существо. Но он увидел на холмах, начинавшихся за селом, три чудом сохранившиеся после боев ветряные мельницы и, обследовав подступы к ним, вместе с оператором Виктором Смородиным решил просить полковника Свободу провести награждение за селом, на

85

холмах, на фоне мельниц. Людвик Свобода был немало удивлен такой неожиданной просьбе, но не отказал. Утром 23 апреля 1943 года все подразделения чехословацкой воинской части были выстроены неподалеку от села на отмеченной операторами площадке. Вдали за ними виднелись ветряные мельницы.

Суть, конечно, не в холмах и мельницах. Думается, такое решение Андриканису потребовалось для того, чтобы убрать из кадра все лишнее, что могло бы отвлекать внимание зрителя. Разбитое, полусожженное село, в котором квартировала чехословацкая часть, похоже было на другие села, через которые пролегли дороги войны. Это не давало возможности оператору подчеркнуть своеобразие момента, его неповторимость. В то же время, выйдя за село, под открытое небо, Андриканис как бы абстрагировался от деталей, сосредоточив внимание зрителей на солдатском строе, на церемонии награждения, на лицах награждаемых, то есть на главном. А ритмический ряд мельниц, видневшихся вдалеке, подчеркивал глубину и необъятность пространства, ширь земли, на защиту которой встали и чехословацкие воины. Находясь на советской территории, они боролись и за освобождение своей, порабощенной фашистами, родины. Вид села казался слишком конкретным для такого важного случая. Оператор же стремился к обобщению и выразительности.

После съемок в село Веселом Андриканиса направили в расположение авиационного полка «Нормандия», состоявшего из французских летчиков. Андриканис снимал вылеты самолетов на задания, быт летчиков, учебу, досуг;..

Для оператора, которому вскоре предстояло снять две художественные картины на военную тему, имело большое значение и пребывание в войсковых частях, и посещение мест недавних боев, и встречи

с жителями, перенесшими оккупацию, и общение с солдатами, командирами и политработниками, непосредственно участвовавшими в сражениях.

Опыт документальных съемок в авиаполку «Нормандия» поможет Е. Андриканису достоверно воссоздать на экране быт и атмосферу на полевом аэродроме в фильме «Небо Москвы», который он будет снимать с Ю. Райзманом. А работая над картиной «Дни и ночи» (режиссер А. Столпер), он будет вспоминать рассказы о сражении под Соколовом, боях под Харьковом и Чугуевом и многое другое, что ему пришлось узнать и увидеть на фронте. Ему надо было пройти по настоящему полю битвы, побывать в окопах, увидеть разбитую технику, развороченные танками дороги, сожженные деревни, разрушенные города, чтобы у него был личный опыт, личные впечатления от встреч с войной.

В первые месяцы войны основная нагрузка в отражении фронтовых событий, в показе героизма советских людей на передовой и в тылу выпала на долю кинохроники. Хотя художественная кинематография сравнительно быстрыми темпами была переведена на военный лад, все же она серьезно отставала в этом отношении от документального кино. Причин такого запаздывания было много, главными являлись сложность кинопроизводства, нередкое отсутствие необходимых материалов, замедленные темпы съемок.

Наверное, была еще одна, не менее важная причина, сдерживавшая темпы создания художественных кинопроизведений о войне.

Журналисты, писатели, поэты, кинодокументалисты посылали свои корреспонденции и снятые киносюжеты с передовых участков фронтов. Кинохроникеров называли в те годы «солдатами с двумя автоматами». Журналисты и писатели в прямом и переносном смысле свое перо приравнивали к штыку. На фронте

87

они не раз попадали под бомбежки, обстрелы, в окружение. Они не только знали, как и чем пахнет порох, но и сумели выработать личное отношение к войне, к фронтовым событиям. Весьма показательно высказывание писателя Бориса Горбатова: «Для Леонида Леонова война — это страшное несчастье, постигшее наш народ.

Война — это лихое мужское дело. Эту точку зрения высказывают герои Вадима Кожевникова.

Другие говорят, что война — это исступление...

Третьи, что война — это труд, солдатский пот и труд.

Каждый писатель видит мир по-своему — это помогает ему по-своему осмыслить и изобразить войну.

Я не могу сказать, что у режиссеров есть такое же отчетливое, свое отношение к войне»¹.

Естественно, нельзя сравнивать фронтовую корреспонденцию с романом, а документальный киноочерк с художественным кинопроизведением. Чтобы написать роман или сценарий художественного фильма о войне, должно пройти какое-то время от события. Впечатлениям необходимо «отстояться», сюжетным замыслам — приобрести четкие контуры, характерам — плоть. Не случайно сценарии первых военных картин писались литераторами на основе их собственных фронтовых корреспонденции, записей свидетельских рассказов очевидцев, живых наблюдений. Лишь к концу 1942 — середине 1943 года кинематографисты приступают к созданию полнометражных художественных фильмов, построенных на материале событий Великой Отечественной войны.

Съемки фильма «Небо Москвы» начались летом 1943 года, то есть уже после Сталинградской битвы, ознаменовавшей коренной перелом в ходе войны, и

¹ «Литература и искусство», 1943, 31 июля.

88

после крупнейшей в истории войн танковой баталии на курско-белгородских полях, в ходе которой окончательно был сломан хребет немецко-фашистской военной машины. Фронт откатывался к западным границам. Москва салатовала войскам-победителям. А Райзман и Андриканис приступали к работе над фильмом, рассказывавшем о защитниках московского неба осенью 1941 года.

Сценарий «Небо Москвы» М. Блейман и М. Большинцов написали по мотивам одноименной пьесы Г. Мдивани. Поводом для создания пьесы послужили реальные события первых военных месяцев, когда проявилось мужество советских людей, их

готовность к самопожертвованию во имя выполнения долга перед Родиной. Герой пьесы и фильма Илья Стрельцов, с риском для жизни пошедший на таран немецкого бомбардировщика, повторял в искусстве подвиг Героя Советского Союза Виктора Талалихина. Исторический факт служил как бы катализатором исследования путей становления человеческого характера в дни войны.

Однако то обстоятельство, что в основу картины была положена пьеса, актуальность которой была исчерпана оперативностью ее постановки в московских театрах, на наш взгляд, предопределило место и значение фильма в ряду других картин о войне, созданных в то годы. Фильм отставал от времени не только изображенными в нем событиями, но и характером драматургического решения материала.

Один из исследователей творчества Райзмана М. Зак пишет о картине: «Каждый большой советский фильм — это всегда открытие нового человека, нового героя. Зритель должен узнать, увидеть в его облике черты своего современника, свои собственные черты. Илью Стрельцова зритель узнавал сразу. Да и как же было не узнать Петра Алейникова?! Его

89

безусловное актерское обаяние, знакомые актерские повадки легко и просто воспринимались с экрана. Исполнитель роли по многом заслонил собой характер героя. Но Алейников в этом не виноват. Его актерская индивидуальность естественно заполнила пустоту в сценарном рисунке образа»¹.

Интересный замысел создания на экране народного характера в героико-романтическом плане (вероятно, именно поэтому режиссер пригласил на роль главного героя прекрасного популярного актера Петра Алейникова) разбился о железную схему драматургических ходов и решений. Каскад разнообразных, порой нелепых случайностей, стремительное нагромождение всевозможных — и важных и второстепенных — событий повлекли за собой весьма облегченную, поверхностную трактовку образа героя картины. Вместо человеческого характера на экране возникла его схема, призванная проиллюстрировать нравственные категории самоотверженности, мужества и героизма. Л война, суровая и беспощадная действительность тех лет оказались лишь поводом, благодаря которому герой мог продемонстрировать свою лихость, озорство, неуязвимость и силу.

Между тем прототип Ильи Стрельцова в жизни был совсем другим. «Скромный, спокойный, негромогласный, хрупкого сложения, он наглядно опровергал плакатные представления об импозантном внешнем облике, приличествующем героическому персонажу. Оказалось, что настоящий богатырь необязательно должен иметь богатырский вид.»². Таким запомнился В. Талалихин одному из участников воздушной обороны Москвы, Герою Советского Союза М. Галлаю. Этими строками, написанными спустя почти тридцать

¹ Зак М. Юлий Райзман, с. 156.

² «Веч. Москва», 1972, 7 янв.

лет после выхода на экраны фильма «Небо Москвы»? и совсем по другому поводу, он как бы полемизирует с авторами картины.

Мы далеки от мысли сравнивать портрет реального человека с образом героя художественного произведения и проводить между ними параллели. Сейчас мы пытаемся понять, почему фильм такого мастера, как Райзман, оказался вдруг где-то на периферии его творческих удач. Почему эта картина стоит особняком к творческой биографии такого оператора, как Андриканис, который успел к тому времени зарекомендовать себя одним из лучших в советском кинематографе художников киноизображения. И причина тому, как думается, и несовершенстве драматургии фильма.

И еще. Сам Райзман, как бы соглашаясь с Горбатовым, с его упреком режиссерам, у которых личное отношение к войне не находило отражения в создаваемых ими картинах, вспоминая о работе над документальным фильмом «Берлин», писал в конце 60-х годов: «Наконец я встретился не с войной, воссоздаваемой для игрового фильма «Небо Москвы», не с войной, увиденной в кинодокументах, но с войной, о которой столько писали и рассказывали.

Я стал свидетелем невиданного по масштабам наступления советских войск на Берлин и падения фашистской столицы. Я все увидел, ощутил, пережил...»¹.

Настоящее знакомство режиссера с войной произошло спустя несколько месяцев после того, как фильм «Небо Москвы» вышел на экраны. А когда фильм создавался, опыт военных съемок, пусть и не такой уж значительный, но все-таки опыт, был лишь у оператора.

¹ Райзман Ю. Вчера и сегодня. М., изд. БПСК, 1969, с. 37.

Если в «Машеньке» достаточно камерная история любви двух молодых людей наполнялась гражданским содержанием, превратилась в повесть о судьбе поколения 30 — 40 годов, о судьбе народа, то в фильме «Небо Москвы» верный по замыслу рассказ о становлении человеческого характера в суровых буднях войны оказался недосказанным, лишенным глубоких художественных связей с жизнью.

Как писал исследователь творчества Ю. Райзмана М. Зак: «Налет если не искусственности, то искусства ощутим в фильме. То ли порой видны в кадре ниточки, на которых подвешены макеты самолетов во время комбинированных съемок, то ли другие «ниточки» — в руках режиссера, управляющего жизнью своих героев». Во всяком случае, в изобразительном решении фильма кадры явно «построенные» соседствовали с эпизодами, снятыми под хронику. И лишь там, где в кадр врывается реальность войны — затемненная Москва, полевой аэродром, вылеты и посадки самолетов, проход Стрельцова по полю боя, — там возникало ощущение достоверности и убедительности изображения.

Весьма показательна одна из центральных сцен фильма.

...После тарана немецкого бомбардировщика Стрельцов выбросился с парашютом из горящего самолета и приземлился за линией фронта. Высокое небо застилает гарь

пожарищ. Только что на этой земле закончился бой. У догорающего самолета, «склоны» голову, сидит Илья. Неимоверная физическая усталость ощущалась и его позе. Но надо уходить, двигаться на восток, к своим. Илья поднимается.

Он идет среди дымящихся развалин, мимо оставленной зенитки, мимо танков и машин с фашистскими крестами, остатков зданий, заграждений, брошенного вооружения. Пустыми глазницами окон взирают

92

на обожженную землю дома. Словно надгробные памятники на кладбище, стоит лес печных труб. Гарь, трупы, воронки от снарядов...

Проход Стрельцова по полю недавнего боя снимался на сталинградской земле. Декораций не строили. Война сама подготовила съемочную площадку. Создателям фильма оставалось лишь наметить необходимые по фильму мизансцены.

Трудно сказать, что более естественно в этой сцене — игра Алейникова или реальность окружающей его героя среды.

Видимо, документальность фактуры, физическая достоверность места подлинного сражения оказали определенное воздействие и на актера, который играет своего героя в этой сцене без присущей ему мальчишеской бравады, лихости. Здесь мы видим усталого, обессилевшего человека, но не сломленного. Снятый преимущественно на общих и средних планах, он как бы сливается с израненной землей, становится ее частицей.

Здесь камера не ограничивает свое внимание лишь некоторыми деталями первого плана. Напротив, она старается охватить как можно более широкое пространство, чтобы убедить зрителя в правдивости и достоверности изображаемого. Камера Андриканиса здесь, может быть, более мобильна, чем в других сценах и эпизодах фильма, она чаще панорамирует, создавая полную иллюзию документальности происходящего. Именно в столкновении с этой живой и убедительнейшей реальностью и обнажилась некоторая надуманность ситуаций фильма.

В отличие от фильма «Небо Москвы» основу сценария картины «Дни и ночи» (режиссер А. Столпер) составила одноименная повесть Константина Симонова, написанная по горячим следам Сталинградской битвы, быстро получившая признание читателей.

93

Симонову удалось убедительно воспроизвести в повести слоящую атмосферу сталинградских боевых будней, создать запоминающиеся образы как основных, так и эпизодических персонажей, защитивших и отстоявших город на Волге. Как военный корреспондент Симонов пережил и выстрадал сталинградские дни и ночи в окопах и блиндажах, под непрерывными обстрелами и бомбежками, знал людей, о которых писал, разделил с ними не один котелок крутой солдатской каши, испытал все трудности фронтовой жизни, горечь потерь боевых друзей и радость побед.

Многие достоинства повести перешли в написанный Симоновым сценарий, а потом и поставленный Столпером фильм. Дух документальности свойствен

драматургии картины.

Вообще и 1943 — 1944 годах в кинематографе намечается поворот и сторону углубленного показа Великой Отечественной войны. В картине Симонова, Столпера и Андриканиса имеется немало деталей, указывающих на желание авторов как-то по-новому осмыслить недавние события, еще не успевшие стать прошлым, подойти к ним с иными мерками, чем мерки крупномасштабной карты, на которой хорошо просматриваются высотки и ложбинки, боевые позиции и командные пункты, по-только нет людей. Авторы интересуют прежде всего сам человек, его ратные дела, думы, военный быт. Поэтому история капитана Сабурова, случайно встретившего в водовороте боевых будней санинструктора Аню и полюбившего ее, увидена авторами как бы в двух плоскостях. Они внимательно следят за развитием фронтовых событий, за участием в них подразделения Сабурова и его самого и за тем, как зарождается в этих условиях любовь, помогающая переносить все тяготы и невзгоды военного времени.

94

Впрочем, «в двух плоскостях» не совсем точное выражение. Любовь неотделима от человека, а человек здесь захвачен вихрем войны. Но он не потерял достоинства, самообладания, мужества. В огне боев закалился его характер, большую значимость приобрели духовные ценности, обострились чувства.

Симонову всегда было свойственно тяготение к показу событий сквозь призму их восприятия героями произведений. В повести «Дни и ночи» герои как бы вписаны в панорамы сталинградских сражений. Быт людей, вкопавшихся в крутой волжский берег, сделавших его неприступным, их нелегкая фронтовая работа определяют характер поступков и поведения героев. Сталинград для Симонова не просто географическая точка на карте, даже не стратегически важный пункт на Волге. Сталинград — это прежде всего люди. Их моральные, нравственные качества, их мужество, воля, стремление к победе.

Творчеству Столпера тоже присущи повышенный интерес к личности, ее переживаниям, зримым проявлениям характера в сложных драматических ситуациях. Однако в фильме «Дни и ночи» лирическая тема Сабурова и Ани порой заслоняла, перекрывала главную тему картины — тему тревожных и напряженных дней и ночей Сталинграда, значение которых в судьбах людей и в судьбе всей страны были более существенны, чем это нашло отражение в кинопроизведении.

А. Столпер сосредоточил основное внимание на разработке ведущей линии картины — дуэта Сабурова (В. Соловьев) и Ани (А. Лисянская), стремясь к психологической достоверности актерских сцен. Такова одна из особенностей режиссерского почерка А. Столпера. В его фильмах действие всегда вынесено на первый план, а симпатии отданы героям. Фон, среда, в которой действуют герои, атмосфера, к сожалению,

95

не всегда бывают так же тщательно проработаны, выявлены. Правда, в фильмах

«Повесть о настоящем человеке» и «Живые и мертвые» режиссеру удалось найти гармоничное сочетание актерских сцен и пейзажей, удачно вписать героев в среду, предложить такую изобразительную трактовку кадра, от которой исходил дух достоверности, жизненной убедительности и художественной искренности.

А в фильме «Дни и ночи», видимо, органичного сплава истории Сабурова и Ани и сталинградских будней не получилось, хотя именно ощущение постоянной опасности, фронтовая дружба породили большое чувство, которое помогало им выстоять в огне боев.

Характерно высказывание одного рецензента: «Большинство натуральных съемок было проведено в самом Сталинграде, на местах недавних боев. Это придает фильму достоверность, и на экране появляются даже листки календаря, приурочивающие отдельные эпизоды к тем или иным знаменательным историческим датам. Но этот прием, призванный скрыть фрагментарность киноповествования, местами переводит художественную картину в хроникальный план, создается впечатление, что в нее вмонтированы документальные кадры, сами по себе очень интересные, но неизбежно вступающие в противоречие с тем, что сочинено, сыграно, инсценировано»¹.

Документализм сценария К. Симонова намного опередил появление тяги к документализму в художественном кино, так отчетливо проявившейся позже — в 60-е годы.

Опыт хроникальных съемок пригодился Андриканису в работе над натурными эпизодами, батальными сценами.

¹«Комс. правда», 1945, 14 сент.

Отдельные кадры фильма сняты оператором так, что их иногда трудно отличить от настоящей хроники. В этих планах не только воспринимаешь как реальные происходящие в них события, но и ощущаешь физическую достоверность и естественную освещенность предметов, что повышает зрительское доверие к изображенному на экране. Используя в основном ровный рассеянный свет, позволяющий создавать иллюзию натуральности, с одной стороны, и яркие световые акценты, направляющие внимание зрителя, — с другой, оператор, по-видимому, здесь больше доверял выразительности самой природы, своему художественному чутью, — именно так и надо снимать войну! — чем требованиям живописной изобразительной трактовки материала, сторонником которой он был, которую исповедовал и от которой даже в этой картине не мог отказаться.

Павильонные сцены оператор снимает так же, как он уже снимал «Машеньку», стремясь подчеркнуть в героях романтические черты. Чувствовалось, что ему хочется показать их не только внутренне, но и внешне красивыми.

В овладении некоторыми приемами, свойственными эстетике документализма, время которой еще не наступило в кинематографе, но почва фактически была взрыхлена, Андриканис остановился как бы на полпути.

Он вырвался вперед, намного опередив собратьев по цеху умением без прикрас, правдиво и убедительно показать лик войны, но, словно побоявшись остаться в

одиночестве, придержал свой шаг и павильонные съемки проводил так, будто никогда не снимал ни хронику, ни «под хронику».

Три десятилетия спустя, вспоминая об этом периоде своей работы, Андриканис с горечью отметит в своих дневниках: «Вопреки своим стараниям я по-

«Евгений Андриканис» 97

терпел в этих фильмах творческое поражение... Хроникальная съемка, которую тогда большинство причисляло к якобы пассивной фиксации, была противопоказана мне»¹.

Противоречивое отношение к съемкам «под хронику», которые Андриканис применял в работе над фильмами «Небо Москвы» и «Дни и ночи», не покинуло его до сих пор. «Сейчас, — недавно записал он, — просматривая по телевидению оба эти фильма, я невольно подумал: может быть, я, при всем внутреннем неприятии такого метода съемок, все же был в чем-то несправедлив в отрицательной оценке своей работы?.. Меня, не видевшего эти фильмы более тридцати лет, поразила правдивость документально снятых развалин Сталинграда. Этого, пожалуй, ни в одном художественном фильме тех лет не было»².

Действительно, ни один постановочный фильм военных лет не имел кадров войны, которые были бы сняты с такой силой документальной и художественной убедительности, как в фильме «Дни и ночи» и отчасти в картине «Небо Москвы».

К фильмам военных лет примыкает и картина «Марите», снятая Андриканисом в 1947 году. Правда, здесь наметился отход оператора от примененных им же новых методов съемки военных художественных картин.

Созданием режиссером В. Строевой фильма о литовской партизанке Марите Мельникайте по сценарию Ф. Кнорре было положено начало художественной кинематографии Советской Литвы. Значение картины в те годы трудно переоценить. Она стала знаменательным событием в культурной жизни молодой социалистической республики.

¹ Архив Е. Н. Андриканиса.

² Там же.

Рассказ о юной героине, литовской партизанке Марите Мельникайте, строился в основном на документальном материале. Группа выезжала на места, где Марите росла, где и условиях буржуазной Литвы батрачила па кулака, где впервые осознала, какие возможности открыла перед народом Советская власть, где партизанила и совершила свой подвиг, за который ей посмертно было присвоено звание Героя Советского Союза.

Снимая портретные планы Марите (Т. Лепникова), Андриканис по-прежнему стремился к выявлению средствами операторской палитры, как он говорит, «героического лиризма», «революционной романтичности». В Марите привлекают ее красота, обаятельность, глубокая поэтичность, цельность характера. Она мужественно переносит пытки в фашистском застенке, с сознанием исполненного

долга идет на казнь.

Возрастом, особенностями характера, содержанием своего подвига Марите близка к Зое, и Лице Чайкиной, и молодогвардейцам. Однако внешняя похожесть некоторых черт экранных героев говорила также и о том, что в 50-е годы в кинематографе уже начинал складываться определенный стиль изображения войны и ее героев. Стремление к большим обобщениям, к типизации явлений приводило иногда к устранению в характерах действующих лиц частного, индивидуального, присущего лишь данному человеку. От этого, естественно, снижалась убедительность образов и, следовательно, выразительность фильмов. Отмечая в целом положительное значение картины «Марите» и определенные достоинства ее изобразительного решения, авторы четырехтомной «Истории советского кино» справедливо заметили, что фильму о литовской партизанке «присуща одна особенность, характерная вообще для советского кинема-

4*

99

тографа 50-х годов. Речь идет о формально, чисто внешне понятом национальном колорите. Ложная красивость деревенского пейзажа, на фоне которого рисуется монументальная фигура облаченного в национальный костюм старого литовского пастуха, эффектные пробеги комсомольцев (также в национальных костюмах) по старинным вильнюсским переулкам — все это проникло в фильм не только из-за поверхностного знакомства с литовским укладом жизни (хотя и это, несомненно, сыграло свою роль), но и как дань принятой схеме»¹.

Но были в «Марите» и яркие, выразительные сцены, которыми искупались отдельные (подчеркиваем — вызванные временем) недостатки картины. Например, эпизод переправы Марите с товарищами через разлившийся весной Неман.

Кто был в Литве, тот сразу же узнает этот удивительный край с многочисленными озерами, хвойными лесами, пологими холмами, рядом с которыми обычно располагаются хутор или небольшая деревенька с аккуратными домиками, не блещущие богатством, но необычайно живописные. Песок и высокие сосны, лесные тропинки, теряющиеся в чаще, туманы на утренней и вечерней зорях, извилистые дороги, часовенки на развилках — неотъемлемые детали литовского пейзажа.

Неман — Нямунас — краса и гордость литовцев. В своем среднем течении река широкая и капризная. Весной выходит из берегов, заливая окрестные луга, подбираясь к почерневшим домам и сараям, внушая страх перед необузданностью стихии и уважение к силе и могуществу природы.

В картине Неман показан на широких панорамах, безбрежный, вольный, могучий, бездонно черный на

¹ История советского кино в 4-х т., т. 3, 1975, с. 280.

фоне не растаявшего еще на берегах снега, быстро текущий и, казалось, непреодолимый. Робость при взгляде на эту могучую реку, пробужденную весной,

читается в глазах Марите. Робость, но и решительность.

...Медленно отчаливает лодка, с трудом рассекая холодные воды Немана. Позади остается берег с деревьями, за которыми можно спрятаться, а сейчас будто бы выскочившими на пригорок проводить Марите. Там, впереди, ее ожидают тревожная неизвестность, трудная работа, борьба, подвиг.

Поэтичность и суровость пейзажных планов гармонируют в этом эпизоде с настроением Марите, такой на вид хрупкой, незащищенной, но в действительности исполненной готовности к борьбе, к самопожертвованию. Разлив реки, вышедшей из берегов, приобретает в этих кадрах и другой, метафорический смысл. Так пробуждается народ после жестокого холода и голода оккупации, так люди постепенно осознают необходимость борьбы за свободу и национальную независимость, преодолевая внутренний, сковывающий их души страх и нерешительность. Таким же грозным и неукротимым, как течение Нямунаса, окажется для оккупантов разлив народного гнева, спрессованный в кулак партизанской борьбы. Час ее начала уже пробил. Взломан лед. Река набирает силу. Она уже вышла из берегов. Теперь ее не остановить...

Е. Андриканис еще раз доказал, что убедительность пейзажных планов, их настроение и своеобразие зависят не столько от места съемок, сколько от мастерства художника, от его определенного отношения к ним, от его видения их в своей картине.

«Марите» явилась последним фильмом, который Андриканис снимал на черно-белую пленку. У Андриканиса уже был радостный для него опыт работы над цветным фильмом — за год до «Марите» он снял

101

с режиссером И. Савченко фильм «Старинный водевиль». Отсутствие же цвета в «Марите» оператор пытался компенсировать живописностью пейзажных планов и выразительных портретов. В «Марите», как, впрочем, и в последующих фильмах, он больше не возвращался к документальным методам съемки, как бы демонстративно избавляясь даже от каких-либо намеков на документализм. Кадр еще больше, чем это было раньше, приобретает в «Марите» композиционную завершенность живописного полотна, статичность и уравновешенность. Появляются признаки монументальности изобразительного решения отдельных планов. Но одновременно еще более тонким становится умение Андриканиса оперировать светом, с помощью которого он создавал в кадре необходимые тональности, контрасты светотени, выразительные акценты.

По окончании Великой Отечественной войны в творческой биографии Е. Н. Андриканиса начинается новый период, который принесет ему заслуженную славу «лучшего в мире оператора цветных фильмов».

ЦВЕТ

Мы давно стремились друг к другу.

Искусство кинематографа природа наделила многими прекрасными качествами. Кино оказалось под силу и показ громадных пространств, и мгновенные перебросы во времени, и отражение внутреннего мира людей, тонких психологических движений человеческой души. Но в первые годы своего существования это уникальное средство образного постижения действительности лишено было звука и цвета. Как с грустью писал А. М. Горький, увидев первые ролики братьев Люмьер, «на экране кипит жизнь, у которой отнято слою, с которой сорван живой убор красок:

серая, безмолвная, подавленная, несчастная, ограбленная кем-то жизнь...». И как бы ощущая собственную неполноценность, кинематограф стремился любыми путями компенсировать отсутствие звука и цвета и по возможности ускорить их появление.

И хотя первые эксперименты по созданию цветного движущегося киноизображения относятся еще к 1897 году, а в 1910 — 1915 годах было даже выпущено несколько раскрашенных от руки короткометражек, цвет фактически начинает завоевывать киноэкран с

середины 30-х годов. Правда, это не помешало в период Великого немого созданию , кинопроизведений, хотя и лишенных звука и цвета, тем не менее отразивших жизнь в ее полноте, богатстве, красоте.

Стремление кино к овладению цветом как выразительным средством ощущалось повсюду, во всех странах. Разработка киноплёнок, способных запечатлеть реальность со всей её многообразной цветностью, проводилась в Советском Союзе, Соединенных Штатах, Германии.

«Куккарача» и «Бекки Шарп», снятые в США, цветные советские художественные фильмы «Груня Корнакова» (1936) и «Сорочинская ярмарка» (1938) явились успешными опытами эстетического освоения выразительного средства кино.

Первым цветным советским фильмом, снятым по способу, разработка которого в СССР была завершена к середине 40-х годов, явилась лента «Парад Победы на Красной площади в Москве». Созданием этой документальной картины начались отработка и совершенствование новой методики и технологии съемок на цветную пленку.

Парад Победы, как известно, должен был состояться 24 июня 1945 года. К этому торжественному мероприятию готовились воинские подразделения, общественность, кинематографисты. Парад должен был показать несокрушимую мощь Советской Армии, ее победоносную силу, величие и героизм освободителей от фашизма. Исторический день в жизни советского народа должен был быть запечатленным на века.

К киносъемкам были привлечены многие операторы — и те, кто уже снимал в цвете, и те, кто с цветом имел дело впервые. Свое задание получил и Е. Андриканис. Всем заранее выдали пленку, объяснили ее технические параметры при съемке в

солнечную погоду. Но день 24 июня выдался пасмурным.

104

С утра пошел дождь. Парад никто не отменял. Не отменялись и съемки.

Поначалу операторов постигло разочарование погодными условиями, на какое-то время воцарилось замешательство, но изменить ничего было нельзя, и каждый из операторов на свой страх и риск, уповая на собственный опыт и интуицию, приступил к съемкам. А когда при печати позитива обнаружилась и сочность красок, и точность цветопередачи, и богатство тональных переходов в отдельных планах, многим стала понятной важная закономерность съемки на цветную пленку — съемка в пасмурную погоду позволяет смягчать тенденцию цветной пленки к усилению цветового контраста. Открытие было серьезным, его сделали сразу несколько операторов, и теперь от каждого из них зависело, как оно будет использовано в дальнейшей работе.

В том же 1945 году оператор Ф. Проворов, который уже несколько лет занимался цветными съемками, вместе с режиссером И. Савченко снимают цветной полнометражный фильм «Иван Никулин — русский матрос». К сожалению, опыт работы оператора над фильмом, которым было положено начало регулярному выпуску цветных художественных картин в Советском Союзе, не получил освещения в киноведческой литературе. Даже мало кто знает, что эта картина была цветной.

А картина, снятая, между прочим, почти полностью на натуре, показала цветовую выразительность морских просторов под голубым небом, полей нескошенных золотых хлебов, сине-белых тельняшек и черных бушлатов.

А уже в 1946 году тот же оператор Ф. Проворов за цветовое решение фильма «Каменный цветок» получает премию на I Международном кинофестивале в Канне.

105

С 1947 года производство цветной кинопленки в Советском Союзе было освоено на Шосткинском химическом заводе.

К цвету обратились виднейшие операторы — В. Павлов («Сказание о земле Сибирской», 1948), Л. Косматов («Мичурин», 1949), М. Магидсон («Заговор обреченных», 1950), Э. Тиссэ («Композитор Глинка», 1952). Все это знаменовало большую победу нового кинематографического средства образного пластического воздействия.

Однако среди кинематографистов отношение к цвету не было единодушным. Еще в 30-е годы, когда цвет в кино стал реальностью, многие теоретики, да и практики кино, выступили против его использования.

Утверждалось, например, что отсутствие цвета является «формальным элементом» киноискусства (Р. Арнхейм). Цвет, дескать, усиливая связь между экраном и реальностью, усложняет индивидуальное освобождение художника из плена природы и «утверждает тенденцию еще большего натурализма» (Р. Споттисвуд). А пластическая выразительность, возникающая благодаря светотени, в цветном фильме утрачивается (Эрнст Ирос).

Возникли даже теории, авторы которых, не отказывая цвету в выразительности, наивно трактовали само понимание роли и возможности цвета в кинематографе.

Например, художественный консультант по цвету концерна «Техниколор» Натали Кальмус предпосылала операторам и режиссерам следующую простейшую «формулу»: «В целом все цвета подразделяются на теплые (красный, оранжевый, желтый и т. д.) и холодные (голубой, зеленый и т. д.): первые действуют на психику положительно, вторые угнетающе; первые приближают, вторые отдаляют; первые извле-

106

кают на свет, вторые сталкивают в темноту; первые привлекают внимание, вторые отталкивают...»¹.

Рецепт несложный, легко запоминается, может пригодиться на все случаи кинематографической жизни. А суть его столь же не нова, как и ограничена.

Иначе, с учетом эмоциональных факторов восприятия высказался однажды Эрих фон Штрогейм: «Если на дворе плохая погода или одолевает плохое настроение, все кажется черным. Однако если светит солнце, если есть ощущение удовлетворенности, тогда все становится цветным. Так я определил бы свою концепцию цветного фильма»².

Совсем иное было понимание роли цвета в кино С. Эйзенштейном. Весной 1940 года он задумывает создание, как он говорил, «цветового» фильма на материале биографии жизни А. С. Пушкина. «Именно цветовая биография Пушкина, — писал Эйзенштейн, — дает... подвижную драматургию цвета... движение цветового спектра в топ разворачивающейся судьбе поэта... Образы биографии роились цветовыми представлениями»³. Позднее, в «Первом письме о цвете», С. Эйзенштейн назовет три линии, по которым шло становление и конкретизация замысла: музыка, предметно-сюжетный ход и цвет. И это будет, пожалуй, первая и единственная для своего времени обобщенная формула, в которой цвет увиден в диалектической взаимосвязи и неотделимо от сюжета и музыки. Не только цвет, только сюжет или только музыка, но триединство музыки — сюжета — цвета. Однако замысел постановки фильма «Пушкин» остался нереа-

¹ Цит. по кн.: Plazewski J. Język filmu. Warszawa, 1961. S. 422.

² Там же.

³ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 3, с. 492.

107

лизованным. В 1940 году «цветовое» кино было еще невозможно.

В 1941 году рождается замысел «Ивана Грозного», который решается С. Эйзенштейном «цветово», но в ключе «сокращенной черно-серо-белой цветовой гаммы»¹. А при съемках второй серии режиссер делает первую попытку «поработать в цвете», снимая эпизод «Пир опричников» (оператор А. Москвин) на цветной пленке.

В фильмах тех лет трудно найти примеры такого же глубоко осмысленного

творческого использования цвета, несущего важную драматургическую нагрузку, какой дали С. Эйзенштейн и А. Москвин. Не случайно, выступая в марте 1947 года перед студентами с лекцией о музыке и цвете в «Иване Грозном», С. Эйзенштейн подчеркивал, что «беда цветной кинематографии в том, что цвет не получает выразительных задач. Если нет задания на выразительность в цвете — значит, нет рамок, которые вас держат. А нужно, чтобы было выразительное движение цвета, — это очень трудно, но нужно»².

Действительно, хотя первые экранные работы показали, что цвет усиливает пластическую экспрессию фильма, может выполнять разнообразные драматургические задачи, в начальный период своего освоения он, так же как в свое время звук, воспринимался многими кинематографистами как аттракцион.

К съемкам своего первого цветного фильма «Старинный водевиль» (режиссер И. Савченко) Е. Андриканис приступил в 1946 году.

Картина была задумана как экранизация известного и весьма популярного в середине XIX века водевиля П. С. Федорова «Аз и Ферт». Содержание воде-

¹ Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т., т. 3, с. 572.

² Там же, с. 595.

виля, написанного в 1850 году, не претерпело серьезных изменений в процессе его переработки в сценарий, но в фильме появился ряд новых сцен, конкретизировалось место действия, время, когда происходили съемки. Старинный водевиль с его многочисленными танцами и песнями, по-видимому, явился для И. Савченко поводом отразить радость послевоенного бытия, торжество победы, высокие патриотические чувства людей.

Фильм начинается сценой, в которой показано, как Москва и москвичи встречают возвращающиеся из далекого похода русские войска, участвовавшие в освободительной войне против Наполеона в 1812 — 1814 годах. Атмосфера всеобщего ликования, праздничные шествия войск и народные гуляния ассоциировались с совсем недавними событиями победного 1945 года.

Сюжет водевиля бесхитроsten, конфликт его строится, как и положено водевилю, на случайностях, а множество комических положений и ситуаций, в которых оказываются герои, к финалу благополучно и счастливо разрешаются.

Материал фильма представлял прекрасную возможность для развития и реализации творческой фантазии режиссера, художников и оператора. Калейдоскопу чувств, переживаемых персонажами картины, соответствовал фейерверк различных красок, которыми изобилует фильм.

Богатая палитра летнего солнечного дня, декоративная яркость фона, на котором разыгрываются события (усадебный сад), нарядные костюмы персонажей, пышное убранство интерьеров, букеты цветов, разноцветные стекла, фужеры, вазы — все оттеняло праздничность атмосферы картины. Яркие краски, которыми заполнялось пространство кадра, переливаясь, струясь и играя бесчисленными оттен-

ками красного и сине-зеленого цветов, создавали настроение приподнятой радости, всеобщего ликования.

«Зачем нужен цвет? — спрашивал как-то А. Довженко и отвечал: — Для радости. Цвет — это красиво, уютно празднично...».

Именно так и воспринимается цветность в картине П. Савченко и Е. Андриканиса.

Цветом выражались праздничность и красота, торжество жизни и радость победы. Цвет был заложен в самой фабуле произведения. Разнообразие и богатство красок, неожиданные сочетания самых разных цветов и их оттенков возникали из разнообразия костюмов, пышных убранств московских гостиных, живописной природы. Атмосфера фильма невольно ассоциировалась с атмосферой безудержно и стремительно развивающейся цирковой программы, основная задача которой состоит в том, чтобы зритель не скучал на представлении, чтобы ему было весело, чтобы он жил ощущением праздника и той легкости и веселости, которые переживают артисты.

Может, поэтому цвет в картине не только эмоционален, что несомненно, и декоративен, но также используется в качестве активного средства привлечь внимание зрителя, произвести впечатление, поразить.

Любушку, одетую в нарядное светлое платье, Андриканис снимал рядом с Антоном, облаченным в ярко-красный с белыми шпурами гусарский мундир. Праздничной красно-желто-белой палитре дня противостояла лирическая сине-голубая палитра ночи. В сцене свадебного бала монтажно заменяются белые парадные костюмы гусар на красные. В ключе — цвет, как трюк, — решается эпизод проникновения Фадеева в квартиру Мордашева. Испачканный, разрисованный красками, в нелепом костюме маляра, он появляется с ведром и кистью в руках в чисто при-

бранных, ухоженных комнатах, диссонируя с окружающей обстановкой. Комический эпизод с маляром был не чем иным, как своеобразной реализацией несколько переосмысленного предположения С. Эйзенштейна о том, что в первых цветных картинах будут снимать художников. Но самым ярким с точки зрения использования цвета является эпизод, где Мордашев узнает, что фамилия Фадеева, на которого возлагалось столько надежд, как на возможного жениха, пишется не через букву «Ферт», а через «Фиту». Когда выясняется, что эта маленькая деталь не дает Мордашеву права заполучить богатое приданое, обещанное Любушке, оператор высвечивает лицо актера зеленым светом: Мордашев как бы «зеленеет» от огорчения и бессилия.

Справедливости ради следует сказать, что эксцентричности цвета в картине соответствует эксцентрическая игра актеров. М. Штраух блистательно справился с ролью Мордашева, изобретательно обыграв его комедийную маску. Комический дуэт Акульки и Фаддея был проведен А. Лисянской и С. Столяровым в традициях веселого водевиля, легко и непринужденно. И, может быть, только Н. Гриценко и Е. Швецова, которым достались самые трудные — лирические роли, несколько выбивались из

общего ансамбля.

В целом фильм получился веселым, праздничным, то есть задача, которая стояла перед его создателями, была успешно решена.

Таким образом «Старинный водевиль» показал, что Е. Андриканису под силу решение серьезных творческих проблем, связанных с освоением цвета в кино. Краски в первом цветном фильме Е. Андриканиса соответствовали реальной цветности фактур, несли эмоциональную нагрузку и одновременно являлись своего рода декоративным элементом фильма. Уже

111

здесь можно обнаружить истоки и особенности будущих достижений Е. Андриканиса в цветном кинематографе.

Но путь Андриканиса как оператора цветных фильмов был одним из многих путей, которыми шли советские кинематографисты в освоении цвета в кино.

В фильме «Каменный цветок» (режиссер А. Птушко), поставленном по мотивам уральских сказов П. Бажова, оператор Ф. Проворов показал большую культуру цвета. Он не был таким веселым и праздничным, каким был цвет в картине Е. Андриканиса. Но ведь и задача перед оператором стояла иная. Цвет у Ф. Проворова, во многом условный, оправданный жанром и материалом фильма, пронизан светом, он мягок, воздушен, спокоен, а кадр иногда настолько тонко решен, что цвет становится монохромным.

Осенью 1948 года на студии «Мосфильм» режиссером А. Довженко был создан фильм «Мичурин». Поэтический замысел большого художника воплощался операторами Л. Косматовым и Ю. Куном, которые показали, что цвет на экране может быть и психологичным и музыкальным. Глубокая поэтичность изображения цветущего сада, пастельная мягкость тонов в других сценах, трагизм зеленого, переходящего в черный в сцене смерти жены Мичурина — Александры Васильевны, эмоциональность красного в заключительных оптимистичных эпизодах, то есть тесная связь содержания, драматургии и цвета, просто потрясали.

Хотя эти и другие работы показали, как велико значение цвета в воспроизведении в кино подлинности, реальности и каким глубоким по смыслу и эмоциональным он может быть, если выполняет задачу раскрытия художественного замысла кинематографического произведения, если он находится в руках не холодного ремесленника, но талантливое

112

мастера, одержимого поиском новых средств выразительности, — однако для многих операторов цвет еще оставался «вещью в себе». Увлечение съемками цветных фильмов на первых порах принесло не только пользу. Нехватка опыта и мастерства, технологическая сложность работы с цветной пленкой, бездумная эксплуатация цвета, а иной раз и нетворческий подход привели к появлению другой крайности. Возникла теория «борьбы с цветом при съемке на цвет». Но монотонная цветность обедняла изобразительное решение фильмов, ограничивала палитру, сковывала

творческую активность художников.

В борьбе различных творческих направлений ясно обозначились две тенденции. Сторонники первой трактовали цвет условно-декоративно, понимая его как один из элементов образной выразительности киноискусства. Приверженцы второй тяготели к документальности цвета, как качественной ценности реальности. Пожалуй, ни одно из выразительных средств киноискусства не пользовалось в те годы таким вниманием, как цвет. Спорили о целесообразности применения цвета, о первоприроде цвета в кино, о манере и методах съемок и т. д. Одну из точек зрения категорично сформулировал М. Чиаурели, утверждавший, что «цветная кинокартина по форме своей есть живопись, ожившая, движущаяся во времени и пространстве», а «пользование цветовой гаммой в кино... должно идти по линии овладения принципами и развития принципов живописи...»¹. Иную точку зрения высказал А. П. Довженко. Еще в 1947 году, работая над картиной «Мичурин», он записал в дневнике: «Живопись статична. Цвет в кино процессуален, динамичен. Он в обстановке непрерывного

¹ В кн.: Вопросы мастерства в советском киноискусстве. М., Госкиноиздат, 1952, с. 59 и 61.

113

движения. Поэтому цвет ближе к музыке, чем к живописи. Он — зрительная музыка...»¹.

Утверждая себя, цвет утверждал новую стилистику фильмов.

В «Каменном цветке» все проходы Данилы в подземных владениях хозяйки Медной горы сняты Проворовым на длинных проездах камеры. Герои с самого общего плана выходили на крупный или, удаляясь, как бы растворялись на общем плане, заполняемом богатыми переливами цветов. Технологическая сложность обработки цветной пленки, трудность сбалансирования по цвету множества отдельных кинокадров диктовали настоятельную потребность съемок на длинных по метражу панорамах с использованием наездов и отъездов, что стимулировало развитие динамической композиции и внутрикадрового монтажа в цветных фильмах. Постановки цветных картин выносились нередко на натуру. Уже в фильме «Иван Никулин — русский матрос» солнце стало основным источником света, а живые краски природы — цветовой палитрой оператора. Богата натурными планами, в которых оператору В. Павлову удалось передать суровую красоту и богатство сибирской природы, картина «Сказание о земле Сибирской». Действие многих эпизодов «Мичурина» также происходит на натуре. А Ю. Екельчик в своей первой цветной картине — фильме-спектакле «Ревизор» — отдельные эпизоды снимал в Костроме при естественном освещении в естественных «декорациях», в качестве которых были использованы сооружения и постройки начала XIX века. Резким противником условных кинематографических цветовых эффектов был М. Магидсон. Он выступал за свободу актерских мизансцен и съемку реальной природы.

¹ Довженко А. П. Собр. соч. В 4-х т., т. 3. М., «Искусство», 1959, с. 559.

114

Следующий цветной фильм Е. Андриканиса «Пржевальский» снимался на натуральных площадках — под Москвой и Ленинградом, в горах Памира и Тянь-Шаня, в Кара-Кумской пустыне, в Приморском крае¹.

Существует мнение, что именно с «Пржевальского» начинается знакомство, дружба и долгое плодотворное сотрудничество Е. П. Андриканиса с режиссером Сергеем Иосифовичем Юткевичем. Однако это не совсем так.

До работы в кино С. Юткевич увлекался живописью, был театральным художником, оформителем и постановщиком ряда спектаклей «Синей блузы». Как и многие его сверстники прекрасной поры рождения советского революционного искусства, он много экспериментировал. Работу в кино начал как художник и ассистент режиссера А. Роома, а свой первый фильм, получивший название «Кружева», поставил, используя опыт, накопленный за годы работы в театре и изобразительном искусстве. С. Юткевич писал, что живопись многим помогала ему на всех этапах творчества, что «пластическое мышление должно стать неотъемлемой органической составной частью мышления режиссера»².

С. Юткевич, естественно, видел картины, снятые Е. Андриканисом, но лично они знакомы не были. С. Юткевич умел ценить своих операторов, старался работать с ними от картины к картине, и за свою долгую кинематографическую жизнь сменил только четырех операторов.

С Е. Андриканисом они впервые встретились в работе, когда С. Юткевичу совместно с И. Венжер и П. Посольским поручили создание большого документального фильма о физкультурном параде в Москве в 1946 году «Молодость наптей страны».

¹ Эпизоды в Китае снимались оператором Ф. Фирсовым.

² Юткевич С. О киноискусстве, с. 75.

За несколько дней до начала съемок Андриканис вместе с оператором В. Поповым обнаружили на складе трофейного кинооборудования какой-то огромный в диаметре длинный объектив с большой круглой рукояткой, напоминавшей «баранку» автомобильного руля. Что это был за объектив, никто не знал. Но на нем были обнаружены пазы, которые могли бы подойти к круглым закрепительным зажимам кинокамеры «Дебри-Л». На всякий случай объектив был взят со склада. Его пристроили к камере, а когда посмотрели в лупу и начали вращать «баранку», то обнаружили, что изображение то приближается, то отдаляется. Было неясно, нужно ли во время изменения крупности плана переводить наводку на резкость и надо ли корректировать экспозицию. Наскоро проверив возможности камеры с новым объективом, Андриканис попросил при распределении заданий предоставить ему верхнюю точку съемки. Самой высокой точкой на стадионе «Динамо» оказалась прожекторная вышка. Там и закрепил свой аппарат с чудо-объективом Андриканис.

Сергей Иосифович Юткевич рассказывал автору этих строк, что во время рабочего просмотра материала на Центральной студии документальных фильмов его

поразили кадры, снятые кинокамерой, которая будто бы летала над стадионом. От самого общего плана чаши стадиона камера плавно переходила к большому укрупнению планов спортсменов, деталей украшения, групп сидящих на трибунах болельщиков, а потом так же неожиданно снова поднималась и парила над трибунами. Раньше других эта камера на общем плане «заметила», как по Ленинградскому проспекту по направлению к стадиону двигался кортеж правительственных автомобилей. А когда машины въехали на спортивную арену, камера на крупном плане представила членов правительства.

116

Материал показался неожиданным и поразительным по силе воздействия. И когда по расположению камер на стадионе определили, что снимал их оператор Андриканис, его вызвали на ЦСДФ. Именно в этот день и состоялось знакомство Юткевича с Андриканисом, которому затем суждено было перерасти в длительное творческое сотрудничество, а потом и в дружбу.

Первым совместным фильмом Юткевича и Андриканиса стал фильм «Три встречи». Это была многострадальная картина. Много раз она по разным причинам переделывалась, доделывалась, переснималась. Как писали впоследствии авторы «Истории советского кино» об этом фильме, «его безлично информационный стиль, его прямолинейная драматургия равно нивелировали как авторскую манеру Н. Погодина, С. Ермолинского, М. Блеймана, которые писали сценарий, так и режиссерскую палитру С. Юткевича, В. Пудовкина, А. Птушко и операторское видение Ф. Проворова, И. Гелейна, Е. Андриканиса»¹.

Наступали трудные и сложные годы малокартинья. В начале 50-х годов в производстве на киностудиях находилось всего лишь несколько фильмов. Большинство киноработников подолгу оказывались в простое. Но тем не менее именно Андриканиса пригласил Юткевич, который готовился к постановке фильма «Пржевальский», снимать свою новую картину.

Фильм должен был рассказать о жизни и научном подвиге выдающегося русского ученого-путешественника Николая Михайловича Пржевальского, который первым обследовал ранее неизученные части Центральной Азии, уничтожив множество белых пятен на ее карте. География интересов ученого весьма широка. Он прошел более тридцати тысяч километ-

¹ История советского кино в 4-х т., т. 3, с. 117.¹

117

ров, был на Памире, на Дальнем Востоке — изучал уссурийскую тайгу, в Монголии, в Китае, в Тибете. Человек передовых взглядов, он внес неопределимый вклад в развитие русской науки. Пржевальским были обнаружены и впервые описаны дикий верблюд и дикая лошадь. Результатом пяти путешествий Пржевальского явились его подробные описания Уссурийского края и Монголии. Он открыл хребет Алтын-Таг, исследовал истоки и течение Желтой реки, горные системы Северного Тибета, крупные озера и реки Средней и Центральной Азии.

Отправляясь в научные экспедиции, Пржевальскому приходилось преодолевать массу препятствий, не только посылаемых ему природой. Подготовку каждого похода затрудняла косность царских чиновников, не понимавших важности таких путешествий. Ему нередко отказывали в финансировании, в обеспечении экспедиций необходимым снаряжением.

Мешали Пржевальскому в осуществлении его планов и иностранцы.

Уже в ходе экспедиций, в частности, они чинили всяческие препятствия, пытаясь не допустить Пржевальского и его спутников в Тибет.

Материал, который составлял основу картины, оказался весьма разнообразным. Действие происходило в Петербурге и в Лондоне, в уссурийской тайге и в горах Памира и Тянь-Шаня, в Монголии, Китае, Тибете. Сценарий А. Спешнева и В. Швейцера был насыщен многочисленными учеными диспутами, обилием исторических событий и фактов.

Драматургия «Пржевальского» не избежала иллюстративности, свойственных некоторым фильмам историко-биографического жанра конца 40-х и начала 50-х годов. Весьма поверхностно были обрисованы противники Пржевальского, с определенной степенью идеализации — положительные персонажи. Все это,

118

естественно, отразилось и в картине. Но в ней было и важное достоинство.

Юткевич писал после выхода фильма: «В работе над изобразительной частью фильма нас увлекала завидная возможность пройти с киноаппаратом по маршрутам путешествий Пржевальского и показать зрителям необыкновенные по красоте, но малодоступные места и пейзажи. В художественно-биографический фильм мы стремились внести и элементы видовой этнографической картины, обогащенной научно-познавательным материалом»¹. Схематизм драматургии создатели картины попытались восполнить познавательностью, достоверностью показа географических мест действия и отражения исторических фактов.

В этих условиях на долю оператора выпала серьезная и ответственная задача — показать на экране не только представителей передовой русской науки, но как бы заново открыть для зрителей места, которые поразили великого путешественника своей красотой и своеобразием природы.

Удача фильма, построенного на таком разноплановом материале, во многом зависела от его изобразительного решения. Пейзаж средней полосы России и пески Средней Азии, горные хребты Тянь-Шаня и неприступные скалы Памира, непроходимая уссурийская тайга и бесконечные степи Монголии — вот далеко не полный перечень природных объектов, которые должны были найти отражение в картине. При воспроизведении на экране каждый из них требовал определенного к себе отношения, понимания особенностей ландшафта, его отличительных признаков.

¹ «Пржевальский». Заметки о фильме. М., Госкиноиздат, 1952, с. 32.

119

Дополнительная сложность возникала еще и оттого, что картина снималась в

цвете.

В цветовом решении фильма режиссер и оператор попытались поставить практически новую для наших фильмов тех лет задачу — поиски не цвета, а тона. Не раскраска поверхности, не цвет как таковой, лишаящий предметы материальности фактуры, объема, не погоня за колористической пестротой, неожиданными цветовыми сочетаниями, цветными декоративными пятнами, но «поиски общей тональности со всей глубиной ее валеров, полутонов, светотени, передающей образный смысл каждого эпизода и всего фильма в целом» (С. Юткевич).

Значительный вклад в разработку цветовой «партитуры» фильма внесли молодые, но уже с успехом поработавшие на цветных картинах «Каменный цветок» и «Мичурин» художники М. Богданов и Г. Мясников. Ощутимо сказались следование художников традициям русской реалистической живописи. Пейзажи средней полосы России в фильме по своему колориту, настроению, лиризму напоминают лучшие творения русских пейзажистов В. Поленова и И. Левитана. Знойная желтизна песков пустынь Средней Азии, блеклость неба, выжженного южным солнцем, марево, недвижно стоящее над землей, словно пришли в картину с полотен художника Верещагина.

Естественно, цвет в «Пржевальском» в первую очередь определен этнографическим и географическим разнообразием материала фильма.

Цвет позволил расширить представление зрителей о флоре и фауне Дальнего Востока, Центральной и Средней Азии. Для каждого путешествия Пржевальского найдена своя определенная цветовая гамма, соответствующая реальному колориту тех мест. Авторы фильма сумели показать на экране изменение красок в природе в различное время суток, их зависимость

120

от погодных условий, от географического положения того или иного натурального объекта.

Характерная деталь. В рецензиях на фильм различные авторы анализируют сюжет произведения, говорят о научном подвиге Пржевальского, о появлении нового художественно-научного жанра в кино и, как правило, — минимум слов о цвете. О нем вспоминают лишь в связи с анализом пейзажных планов картины. Цвет органично вошел в картину как драматургический элемент. Его не замечают. Ибо он естествен--но выражает многообразие и гармоничность цветовых форм реальности. Наиболее ярко это проявилось в пейзажных кадрах.

В картинах природы показано все наиболее типичное и вместе с тем неожиданное, удостоверяющее географию района и характерные приметы ландшафта. Кадры, запечатлевшие, например, экзотическую растительность Уссурийского края и величественные и неприступные горы Памира, достоверны и убедительны. Правда, они еще лишены той лиричности и эмоциональности, которые будут свойственны большинству пейзажных планов «Скандербега» или «Отелло». Их натурная достоверность здесь связана скорее с научной популяризацией географии и биологии, чем с искусством. Документальность пейзажа в «Пржевальском» отметили и критики.

Рецензент в газете «Правда», например, так писал: «Зритель видит величественные панорамы снежных вершин, беспредельность песков и тесноту ущелий, водопады, смерчи, степной пожар, ловлю лошадей в табунах, охоту — он видит все это и чувствует и пленительную прелесть путешествий и громадные трудности и опасности, которые вставали на пути смелых исследователей. Особенно поэтичны натурные съемки в Приморье, где лианы обвивают ель, топор прокладывает путь через заросли, олени спасаются от тигра, стаи птиц летят

121

над озером. Замечательный уссурийский пейзаж нельзя спутать ни с чем — даже опытный глаз географа с удовлетворением отметит его подлинность в фильме»¹.

Пейзаж в «Пржевальском» — фильме-путешествии — снят репортажно. Он документален. А документальность возникла от научной предопределенности фильма.

При выборе природы, при определении режимов съемки и даже во время съемочного процесса оператор уточнял географические особенности пейзажа, присущие тем или иным районам, где проходил путь Пржевальского. Он дотошно выяснял, какие виды флоры и фауны характерны для Приморья, Тянь-Шаня и Памира. Каковы типичные краски природы для того или иного времени года, для той или иной части суток. Не ради экзотики изучал оператор примечательное в природе тех мест, где снималась картина. Но исключительно для того, чтобы повысить познавательное значение фильма, реалистично и научно правильно отобразить типичные черты географической и природной среды, которая исследовалась великим ученым и землепроходцем.

В следующем фильме Юткевича — Андриканиса «Великий воин Албании Скандербег» цвет также неотделим от величественных гор, цветущих долин, оливковых рощ, древних замков и крепостей, национальных костюмов, памятников культуры.

Фильм повествовал о событиях, происходивших в XV веке, когда албанский парод под руководством выдающегося полководца и дальновидного государственного деятеля Георгия Кастриоти (Скандербега) вел героическую борьбу за свободу и независимость своей родины. Еще в сценарии М. Папавы события

¹ «Правда», 1952, 28 февр.

122

представали как красочная и монументальная фреска с изображением драматических сцен из народной жизни.

«Мы хотели быть не только поэтами и историками Албании XV века, но и географами, собирателями в фильме типических пейзажей, фольклора (народного) и обычаев, национального искусства, старинных костюмов, танцев, а также образцов древней архитектуры и исторических мест, связанных с показываемыми на экране событиями. Мы стремились приблизиться к прошлому, чтобы получить возможность в свою очередь приблизить прошлое к зрителю», — писал впоследствии Андриканис

в статье «Рождение операторского образа»¹.

Драматургия сценария поставила перед художниками более сложные задачи в использовании цвета, чем это было в «Пржевальском». В творческой биографии Андриканиса и Юткевича этот фильм явился как бы переходным от понимания цвета как характеристики внешнего к использованию цвета в качестве характеристики внутреннего мира человека, его индивидуальных особенностей. Иными словами, цвет в «Скандербеге» становится одним из средств раскрытия характера и психологии персонажей.

Выло это, естественно, не случайно.

О сражениях, которые вел Скандербег против турецкого владычества, албанский народ сложил множество легенд, преданий. Двадцатипятилетняя борьба албанцев, населявших небольшую горную местность на юге Европы, серьезно сдерживала экспансионизм османской империи в стремлении распространить свое влияние на континенте.

Создатели фильма при воспроизведении на экране событий глубокой старины попытались показать их

¹ «Мосфильм», вып. 1, с. 174 — 175.

123

во всем многообразии связей с жизнью народа и с ролью личности в историческом процессе.

«Духом героической борьбы народа, его традициями, обычаями, песнями должен быть пронизан каждый кадр фильма, — писал Сергей Юткевич. — Народ воюющий, страдающий, радующийся и печалющийся, его полководец, черпающий в нем силы для своей борьбы, воплотивший в себе все лучшие черты албанского народа, — вот сверхзадача режиссерского замысла. Сообразно этому и стиль фильма должен быть эпическим, широким, героическим, как стиль народной драмы»¹.

Фильм начинается прологом, в котором обобщенно показываются трагические страницы албанской истории.

...Бедствие обрушилось на маленькую страну и ее народ. Свистят плети, лают собаки, блеют тысячные стада овец, угоняемые иноземными поработителями. С застывшим в глазах горем смотрят на происходящее женщины и дети. Янычары отрывают от матерей мальчиков и, как скот, угоняют по каменистой дороге.

Свистят плети, лают собаки, молча стоят албанские матери. Горе сковало их сердца и высушило их слезы...

Уже с первых кадров изображение захватывает своей эмоциональностью. Горные вершины и виноградники в долинах, старинные крепости и замки, голубые воды Адриатического моря и зелень садов предстают на экране словно увиденные глазами юного Георгия Кастриоти.

Померкло солнце над родной землей, поблекли краски природы, сдержанна голубизна южного моря,

¹ Юткевич С. Контрапункт режиссера. М., «Искусство», 1960, с. 151.

124

серо-голубой дымкой окутаны дали. Не видно танцев, не слышно песен, только свист плетей и стон народа доносятся отовсюду. «Запомни, сынок, родину твою навеки», — говорит старый Гьон Кастриоти на прощанье своему сыну, которого забирают янычары как заложника.

В прологе, как и во всем фильме, пейзажу отведена важная роль в создании образа угнетенной страны.

Диапазон выразительных возможностей пейзажа широк у Юткевича и Андриканиса. Они используют его не только в качестве фона, на котором совершается действие. И не только стремлением подчеркнуть географическую особенность местности, как это было в «Пржевальском», объясняется обилие натуральных планов, например, в «Скандербеге», «Отелло» или в новелле «Последняя осень» в фильме «Рассказы о Ленине». Пейзаж в фильмах С. Юткевича становится как бы соучастником происходящего. Его эмоциональность обусловлена драматургией и тесно связана с образной характеристикой персонажей и событий.

Пейзаж трактовался Андриканисом эмоционально еще в «Болотных солдатах». В черно-белом фильме оператор нашел возможным снять сцены в концлагере в пепельно-серой гамме, подчеркнув беспросветность, монотонность жизни заключенных антифашистов. Отсутствие тональной перспективы, сведение до минимума линейной перспективы в кадре создавали в этих сценах ощущение трагической безысходности.

В «Машеньке» пейзаж помог выявить психологический подтекст сложного по актерскому исполнению эпизода в сквере.

В «Пржевальском» пейзаж выполнял в основном познавательную функцию. И являясь неотъемлемой частью драматургии, он еще оставался как бы живописным фоном, на котором разворачивалось действие.

125

В «Скандербеге» природа одновременно является фоном и как бы участником действия. Пейзаж здесь более обобщен и в то же время эмоционален, способствует выявлению подтекста эпизодов.

Горы — характерный элемент албанского пейзажа. Недаром албанцы называют свою страну Шкиперией — Страной Орлов. Горы укрывают их от разорительных набегов турок и служат мощными бастионами. Они — кров албанцев и укрепления, — как мать-земля, помогают в борьбе с поработителями.

В печальном прологе горы увидены оператором сквозь серо-голубую дымку. Перед сражением под Бератом горы окутывала пелена не то тумана, не то дымов от пожарищ. В сцене объяснения Скандербега (А. Хорава) с Палем (Н. Фрашери), с которым была помолвлена Мамица (А. Алибали), синеватые горы — важная часть весеннего пейзажа, проникнутого поэзией и лиризмом.

Разговор Скандербега и Паля происходит на высокой горе у оливкового дерева. Отсюда открывается живописная панорама необъятных просторов с отливающей серебром рекой и скалой с развалинами старого замка. Сколько и пейзажа, света и

красок! И как все это конфликтует, не согласуется, противоречит содержанию печальной и тягостной беседы героев. Скандербег объясняет Палю, почему Мамица должна выйти замуж не за пего, а за князя Музаки. Во имя родины должен Паль примириться с решением Скандербега, но он не может отказаться от своей любви. Камера, укрупнив глаза Паля, полные слез, помогает актеру выразить всю тяжесть переживаний его героя.

Еще более значительна роль пейзажа в эпизоде свадьбы Мамицы. Как и Паля, чувство высокого долга перед страной побуждает Мамицу согласиться выйти замуж за нелюбимого человека. Жертва Мами-

126

цы необходима во имя укрепления единства Албании. Грустна невеста на своей свадьбе, хотя так много радости, веселья вокруг. В голубое с розовым окутаны дали, нежными красками расцвела природа сады; в яркие белые с красным костюмы принаряжены гости; солнечное освещение, выжданное оператором для этой сцены, подчеркивало красоту горного силуэта. Дополняя и усиливая праздничность атмосферы свадьбы, пейзаж как бы вступал в эмоциональный конфликт с чувствами Мамицы, оттенял эти чувства.

...Печален и пуст морской берег в сцене, когда Палт, несет на руках раненую во время боя с янычарами Мамицу. Померкли яркие краски природы, серыми стали горы, потемнело небо. Даже волны, казалось, замедлили свой стремительный бег и притихли. Яркая и динамичная палитра цвета, оттенявшая ожесточенность сражения, в котором принимала участие и Мамица, сменяется мягкостью тонов.

Андриканис писал позднее, что в этой сцене было задумано постепенное изменение освещения и колористической тональности сцены. Красочность и яркость эпизода сражения постепенно уступала цветовой монотонности сцены смерти Мамицы. «Кадры битвы снимались днем, — писал Е. Андриканис, — проходы Паля, несущего раненую Мамицу, и монтирующиеся рядом планы — вечером или в пасмурную погоду, а смерть Мамицы — при позднем закате или раннем восходе солнца. В последних двух случаях применялось освещение кинопрожекторами»¹.

Мы уже встречались с примером постепенного изменения освещения в «Машеньке» в эпизоде посещения ею больного Алеши. Оператор решал его переходом от темных тонов к светлым: от сомнений и

¹ Андриканис Е. Записки кинооператора. М., «Искусство», 1956, с. 166.

127

неуверенности Маша Приходила к мысли о действительной необходимости ее прихода к Алеше. Условия павильона позволяли оператору решать эпизод, используя только искусственное освещение.

Сцена ранения и смерти Мамицы снималась полностью на натуре. Это создавало особые трудности в изобразительном решении кадров, так как естественное освещение сначала совмещалось в них с искусственным, а затем полностью вытеснялось им. Общая освещенность первого плана и фона сменялась при этом

сложным рисующим светом в сцене смерти Мамицы. Фигура Паля трагическим силуэтом выделяется на сером фоне предрассветного неба.

Свет на лице Мамицы распределен равномерно, подчеркивая его мертвенную бледность. Статика композиции, напряженный контраст черного и белого цветов помогли передать глубокую скорбь и трагизм финала сцены.

Пейзаж в «Скандербеге» не существует отдельно от драматургии фильма. Он — живописная квинтэссенция эмоционального содержания эпизода, некий знак настроения сцены.

Примечательно, что в «Скандербеге», а затем в «Отелло» С. Юткевич и Е. Андриканис избегают эффектных, но искусственных построений. Цветовые композиции у Андриканиса предельно реалистичны. Насыщенность тона, обобщенность световых плоскостей помогают достичь выразительных цветовых сочетаний, но нарушающих этнографической точности и драматургической сущности используемого цвета.

....Мрачные грозовые тучи нависли над долиной под Бератом («Скандербег»). Сквозь серую пелену проглядывают силуэты далеких сумрачных гор. Холодом серебра поблескивает извилина неширокой реки. Сдержанны краски в природе. Напряженная тишина перед боем. Напряженность ожидания на лицах вои-

128

нов. Но исход predetermined предательством Гамзы. Албанцы потерпят поражение, погибнет в неравной схватке сподвижник Скандербега — Мараш. Мрачный колорит пейзажа усиливает впечатление фатальной неизбежности трагического для героев исхода битвы.

Эпизод «Бой под Бератом» оператор решал почти в бело-серо-черной тональности, подчеркивая трагичность происходящего. По мере приближения развязки тональность меняется от светлого к темному. В финале эпизода возникает щемящее чувство неотвратимости беды, что создается и общей мрачной атмосферой и композиционным решением, основой которого становится силуэтное изображение сподвижников Мараша, фигуры которых графически четко выделяются на сером, затянутом грозовыми тучами небе.

Погодные условия съемок, строгость и лаконизм мизансцен, характерные для этого эпизода, выражая его трагическую суть, словно бы подготавливают неожиданность цветового удара в сцене, когда Скандербег узнает о поражении албанцев. Траурность бело-серо-черного цвета взрывается красным — цветом крови, мести, утверждения жизни.

Скандербег узнает о предательстве Гамзы, находясь в покоях своего замка. Одетый в красное, он выходит из кабинета, держа в руках зажженные свечи. Приглушенный, но достаточно яркий фон сменяется темнотой, сквозь которую проходит Скандербег, спускаясь по винтовой лестнице. В светлом зале ему сообщают горестное известие о смерти друга. Скандербег снова входит в темный коридор, но затем возвращается и садится на ступеньку лестницы.

Следуя сразу за напряженным, решенным монтажно эпизодом сражения, снятым в

сдержанных холодно-серых топах, новый эпизод снимается оператором с использованием динамической композиции и акцентированного красного цвета. Сцены сняты преиму-

5 «Евгений Андриканис» 129

щественно на общих и средних планах, на фоне нейтрального бесцветно-серого колера стен дворцового зала, лишённого украшений и живописных аксессуаров, которые отвлекали бы внимание зрителей. Подчеркивая красный цвет одежды Скандербег, оператор как бы помогал актеру передать взволнованность его героя и готовность к отпущению. Чувство одиночества, которое Скандербег ощутил с известием о предательстве Гамзы и гибели Мараша, подчеркивалось композиционным приемом, а показ актером переживаний героя усиливался изменением освещенности сцены, дрожанием на стенах теней от свечей, сложной мизансценой — переходом актера из света в мрак и затем опять — в освещенный зал. «Единственным цветовым акцентом во всех композициях была фигура Скандербега, — напишет впоследствии Андриканис. — Мы умышленно меняли светосильность его темно-красной одежды: красный свет от небольших дуговых осветительных приборов с соответствующими фильтрами все время скользил по его красному бархатному одеянию. Этим создавалась как бы цветовая напряженность действия, происходившего на фоне притененной для этой части сцены глубины декорации»¹.

В «Отелло», следующем фильме С. Юткевича и Е. Андриканиса — экранизации трагедии Шекспира, — значение цвета для эмоциональных характеристик героев еще более повысилось. Цвет в картине неотделим от главного — изображения процесса переоценки ценностей, который происходит в душе Отелло. Вера трагического героя в светлые идеалы гуманизма как бы поддерживается в начале фильма необычайно лиричными пейзажами, уравновешенными, спокойными композициями, напоминающими полотна эпохи Возрождения.

¹ Андриканис Е. Записки кинооператора, с. 145 — 146.

Насыщенная яркость и разнообразие цветовых сочетаний декоративного фона с преобладанием теплых топов, его внутренняя слитность и гармоничность с настроениями Отелло и Дездемоны, отсутствие в начале фильма доминанты какого-либо определенного цвета сменяются после сцены клятвы резкостью цветовых акцентов, жесткостью белого, красного и черного на коричнево-серо-синем фоне.

Цвет в «Отелло» оправдан драматургически. Точнее, драматургия шекспировского произведения рождала цветность картины. С. Юткевич трактует трагедию в двух аспектах: одном, лежащем на поверхности, как трагедию о любви и ревности; и в более важном, глубинном, истинно шекспировском, как трагедию крушения доверия Отелло к миру. Этим вторым, но главным планом и определена цветовая драматургия картины.

«Мне думается, — писал С. Юткевич в пору, когда постановка картины была только задумана, — что Отелло сознательно введен драматургом как некий

чужеродный персонаж в ту среду, которую он изображает: Отелло не случайно наемный военачальник у Венецианской республики; Отелло не случайно дан у Шекспира, как человек безродный, сам своим «браным трудом» завоевавший свое место в жизни. Его происхождение, его служба, его биография и характер нарочито созданы Шекспиром так, что он освобожден от всяческих феодальных привилегий и в то же время обязательств»¹.

Происхождение Отелло, его независимость и чужеродность миру, в котором он живет, сразу оттеняется в фильме — и мизансценами, и игрой актера, и темным цветом кожи. Отелло — мавр. Это первая, может

¹ Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 100.

быть, не главная, но существенная деталь, которой Шекспир подчеркнул обособленность Отелло от мира, в котором он вынужден жить. Если Яго трактуется режиссером как продукт общества, то Отелло — дитя природы.

Природа щедро наделила Отелло: он храбр, мужествен, умен, богат человечностью, одарен любовью.

Образы моря и корабля, введенные режиссером, близки Отелло — свободному страннику. Он более естествен и прост, нежели венецианцы. Брабанцио не может согласиться на брак Дездемоны и Отелло не только потому, что Отелло — мавр. Отелло не их круга. Занимая столь высокое положение, он чужероден венецианцам, он ниже их.

Когда отменяется война с турками, храброму военачальнику сообщают, что в нем не нуждается Венецианская республика.

Отелло и Яго живут в разных мирах. Мир Яго — мир расчета, своекорыстия, зависти, преступлений. Говоря о Яго, Юткевич утверждает, что «все органическое, все природное, все естественное и творческое чуждо разуму Яго». Яго не конфликтует с венецианцами. Он — продукт среды, в которой живет. Конфликтует Яго с Отелло. Ибо мир Яго — новый, противоречивый мир, идущий на смену времени духовной цельности и гармоничности человеческой личности. Мир Отелло — мир прошлого. Потому мавр гибнет. Умирает и Яго. Но его смерть — это неизбежный исход временно торжествующего зла над поверженной человечностью.

Отелло, пытающийся обрести «спокойный дух», сам является его частицей. Свое успокоение мавр обретает в любви — высшем проявлении человеческой природы. С утратой этого чувства в мир, по мнению Отелло, вернется хаос. Сцена клятвы Яго на берегу штормящего моря — пролог хаоса.

Как бы средоточием драматургической и цветовой кульминаций фильма является сцена клятвы Яго.

Огромные валы обрушиваются на песчаный берег, где у старого выброшенного якоря стоят Отелло и Яго. Проникновенно звучат в талантливом исполнении А. Попова лживые заверения Яго в верности своему властелину. И чем более

убедительным он старается быть в своей неправде, тем неистовее бунт доселе «спокойного духа». Яростно бросаются на берег ревущие волны, шипит морская пена, сгущается мрак. Растет напряженный трагизм сцены...

Важное значение имели не только актерские средства выразительности, но и условия погоды, когда снималась сцена. Лирическим пейзажным планам начала фильма, декоративно решенным интерьерам, полифонии тонких цветовых сочетаний Юткевич — Андриканис противопоставляют здесь приглушенность тонов, холодную сдержанность цвета, отсутствие светотени. Отсюда начинается постепенное наступление черного и его оттенков и костюмах Отелло и Яго, в ночных эпизодах, в тенях от факелов. Разные цвета в «Отелло» становятся неким символом, знаком, повторяемостью, чередование и сочетание которых порождают определенное настроение, атмосферу, участвуют к раскрытию психологии персонажей. Динамике движения трагедии соответствует динамика колорита фильма.

Цветовое решение «Отелло» показало шаткость и зыбкость положений, согласно которым цветам присваивалось абсолютное значение тех или иных символов. Практика подтвердила замечание С. Эйзенштейна, что восприятие цвета всегда индивидуально.

Юткевич и Андриканис нередко подчеркивали, что, например, цветовая характеристика костюмов в их фильмах всегда была содержательно обусловлена. В «Скандербеге» рисунок и цвет одеяний персонажей

133

возникали из сути образов, их эмоционального, психологического и нравственного содержания. Участники массовых сцен — пастухи, горцы, люди из долин — приходили на съемки в настоящих национальных одеждах, которые сохранились в их семьях с давних пор. Не случайно в интервью газете «Унита» режиссер фильма как-то заметил, что иногда ему казалось, что, снимая «Скандербега», он снимает документальный фильм из жизни XV века.

Конечно, цветовая и линейная характеристики костюма решались сообразно драматургическим функциям и развитию образа в целом. Например, одежде Скандербега — в начале фильма морального пленника османов — соответствовала черно-серебристая гамма. В эпизодах на родине Скандербег сбрасывал черный наряд, облачался в белые одежды. Гамза, завистник и предатель, человек неустойчивых взглядов, появляется то наряженным в ярко-красные одежды, то в модном венецианском костюме, то в турецком — черном с золотыми расшивками.

Для каждого персонажа были найдены соответствующие его сути цвета: «зеленый, как ящерица, проныра Балабан-паша, серый, как крыса, грек-философ Лаопикус, спасающий свою жизнь при султанском дворе ценой лести и подхалимства, пятнистый, как хищный зверь, сын султана Мехмет, будущий завоеватель Византии, купец Джованни, сменивший коричнево-серую, отделанную мехом одежду торговца на крикливый павлиний наряд венецианского наместника»¹.

Режиссерская партитура фильма была разработана Юткевичем задолго до начала съемок картины. В статье «Отелло», каким я его увидел», написанной режиссером

уже после выхода фильма на экраны,

¹ Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 156.

134

показан процесс становления образов картины, формирование стиля будущей ленты, приводятся объяснения той или иной темы или мелодии, как их называет Юткевич, режиссерской партитуры произведения. Таких тем в картине несколько. Тема корабля, которая проходит через всю картину. Тема платка Дездемоны, который, согласно замыслу Шекспира, из бытового предмета превращается то в символ верности и любви, то в трагический знак измены. Тема рук (как пишет Юткевич, могучего, но, к сожалению, забытого средства выразительности в игре актера) стала третьей темой режиссерской партитуры. Нам же важно следующее замечание режиссера: «Четвертая, пятая и шестая мелодии режиссерской партитуры фильма — это контрапунктическое чередование цветов: алого, черного, белого...»¹. Цвет узаконен режиссером. В режиссерской разработке он занял отведенное ему важное место. О цвете в своем фильме Юткевич пишет, словно о музыке: «Тема алого цвета возникает в прологе, но еще не в полную силу — красный костюм полководца Отелло прикрыт стальной кольчугой...

В Венеции алый цвет переходит на мантии сенаторов, а у Отелло он остается лишь как огненный блик па подкладке черного плаща, закинутого через плечо... Он расцветает во всю свою силу в первую ночь любви па Кипре, где алым плащом укрывает Отелло Дездемону от вечерней прохлады...

Этот же плащ судорожным движением срывает с себя Отелло в каюте, и он падает на пол и растекается, как лужа крови...

Алый цвет не возвращается больше к Отелло, он переходит в бархат Дездемоны и на платье Эмилии как провозвестник ее трагической гибели...

¹ Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 132.

136

И лишь в конце, так же как в прологе, опять сочетаются серая сталь кольчуги и алый цвет в облачении полководца, когда неподвижно лежит он рядом с прекрасной Дездемоной...

Белый цвет с легкой примесью то оттенков розового, то бледно-желтого, то чуть зеленоватого сопутствует Дездемоне... Но в чистом своем выражении окрашивает он арабский бурнус Отелло...

В таком же ослепительно-белом костюме закончил он пролог, где это праздничное одеяние так контрастировало с его же рубищем раба...

В конце белый цвет бурнуса как бы подчеркивает уверенность Отелло в справедливости своего правосудия... Складки бурнуса ассоциируются то с тогой неумолимого судьи, то с саваном, которым прикрывает он свой последний, смертельный поцелуй...

Черный цвет венецианского костюма Отелло переходит в черный вечерний наряд Дездемоны с отороченными красным рукавами, когда наряжается она для приема

киприотов... Затем этот цвет возвращается па черный плащ Отелло в сцпе клятвы, где также поблескивает тусклым золотом венецианский лев...

Так, оркестровка этих трех основных цветовых мелодий выявляет смысл трагедии»¹.

Музыка А. Хачатуряна взаимодействует с цветом, оттеняется им. Один из мексиканских рецензентов «Отелло» сравнил музыку фильма с музыкой С. Прокофьева к «Александру Невскому». Сравнение, быть может, несколько смелое, по взаимосвязь музыки, цвета и сюжетного хода в «Отелло» несомненны.

Конечно, трудно отделить работу оператора от работы режиссера. Но как бы режиссер ни расписал партитуру цвета, она по станет выразительной, пока не

¹ Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 132.

будет прочувствована и осмыслена оператором. Одно дело — передать технически точно качество цвета, другое — сделать цвет выразительным. А выразительность цвета в «Отелло» — в его пластической экспрессии.

Взяв за первооснову изобразительного решения фильма колорит и композицию полотен эпохи Возрождения, Андриканис был далек от прямолинейных цитирований.

Венеция «Отелло» и Венеция «Скандербега» не похожи, хотя время, которое их разделяет, совсем незначительно. Основой архитектурного и живописного образа Венеции в «Скандербеге» явилась картина художника XVI века Париса Бордоне «Кольцо святого Марка». При всей оригинальности и индивидуальности пластического решения «Скандербег» не избежал «прямых заимствований». Статичные замкнутые композиции ассоциируются с композицией живописного полотна Бордоне. В «Отелло» образ Венеции создавался кинематографическими средствами. Камера Андриканиса сумела передать дух Венецианской республики не только посредством хорошо проработанной материальной среды — архитектуры, интерьеров, живописного богатства фона, по и монтажно — через выразительные детали отдельных зданий, интерьеров и портреты венецианцев.

Была в «Отелло» еще одна особенность, резко отличавшая его от других цветных фильмов.

Е. Андриканису и С. Юткевичу принадлежит своеобразное открытие, сделанное ими в процессе работы над фильмом «Отелло». Оно нигде не запатентовано и не зафиксировано в Комитете по изобретениям. Но это действительно открытие, причем совершенное в уже зрелый, если так можно сказать, период развития цветового кино. Речь идет о методе грунтовой ахроматической тональности фона, среды, обстанов-

ки действия, и цветового ключа, ведущего цветового акцента по драматургии сцены.

Примененные Андриканисом — Юткевичем в «Отелло» ахроматизм фона и цветовой акцент в качестве средств колористических обобщений явились новым и высшим этапом творчества кинооператоров в цветном кинематографе.

Позднее Юткевич писал об этом: «Тональное решение всех декораций было нами

подчинено с самого начала основной задаче создания некоего нейтрального по цвету фона, для того чтобы па нем ярче и четче выделялись основные цветовые удары костюмов»¹.

Одним из основных принципов декоративного решения фильма являлся поиск архитектуры с обязательно подлинной фактурой. Стремление к подлинности привело создателей картины в город Белгород-Днестровский, где находилась сохранившаяся крепость XVI века, и в Судак к развалинам старинной генуэзской крепости.

Крепость в устье Днестра сохранилась достаточно хорошо. Необходимые для съемок пристройки производились под руководством Андриканиса.

Кипр снимали в Крыму. Комплекс декораций, возведенный на берегу моря, называли «античным». При постройке декораций Юткевич исходил из предположения, что основной облик Фамагусты — главного города Кипра — был, несомненно, греческим.

Подготовка объектов к съемкам заключалась главным образом в поисках их окраски, соответствующей цели и задачам сцен.

Здесь хотелось бы вспомнить самую первую съемку Андриканиса — «Гаврош». Картина снималась в пасмурную погоду. Серый фон декораций, освещенных

¹ Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 135.

рассеянным светом, рассматривался как бы в качестве грунта. Светом выделялись основные детали первого плана. Фон был нейтральным и одновременно действенным элементом образа сцены. Тональное соотношение первого плана и фона — дело техники, а также мастерства и художественного вкуса оператора.

Обладая уже достаточным опытом съемок цветных фильмов, Андриканис предложил в «Отелло» окрасить декорации в спокойные серо-коричневые тона. «Античный» комплекс в Крыму был обработан «под мрамор» — в белый цвет. Впоследствии это позволило выделять доминирующие в картине цвета, несущие, по замыслу режиссера, смысловую и эмоциональную нагрузку. Декорации в «Отелло» не остались только фоном. Они способствуют созданию образа каждой сцены, они важная основа материальной среды, в которой происходит действие.

По самое главное в фильме — конечно же, образы героев.

Отелло С. Бондарчука простодушен и доверчив. Дездемона И. Скобцовой непосредственна, мила, очаровательна в своей простоте и своей любви к мавру. Яго А. Попова коварен, жесток, безжалостен, хитер, но не лишен здравого смысла. Эти основные характеристики и обусловили своеобразие подхода оператора к съемке их портретов, сумевшего найти для каждого свои краски, освещение, оптику.

Основную сложность представляло создание портрета Отелло. Шоколадный цвет лица мавра требовал особого освещения. Лицо не должно было слишком выделяться в натуральных планах. Напротив, трактовка образа требовала того, чтобы Отелло был как бы слит с окружающей его природой.

Режиссерской трактовкой образа было обусловлено и решение портрета Дездемоны. Но здесь возникали совершенно иные проблемы.

Андриканис рассказывал, что снимать Отелло и Дездемону в отдельности, поелю того как были найдены основные цветовые и тональные характеристики портретов, было легко. Трудно снимать их было, когда они находились вместе. Приходилось пользоваться всевозможными оттеняющими фильтрами, применять специально разработанные приемы освещения, в частности особые диафрагмы на осветительных приборах.

В сценах в сенате портреты Отелло и Дездемоны, решенные тонально, выделены оператором из общего светотеневого рисунка интерьера. Андриканис вслед за режиссером и актерами пытается найти свои, операторские выразительные средства, чтобы подчеркнуть пропасть, лежащую между Отелло и Дездемоной и членами сената. Портреты дожа, сенаторов, прислуги, воинов, отдельных представителей толпы оператор снимает, применяя сложные сочетания светотени. Изобразительно здесь как бы противопоставлены два мира — простодушный и бесхитростный мир мавра и мир расчета, интриги, зависти, недоверия.

В натуральных планах Отелло и Дездемона сняты в глубоком единении с природой. Эти кадры как бы проникнуты духом искусства Возрождения, которое не обособляло человека от среды, но всячески стремилось подчеркнуть их гармоничность.

Динамичные композиция, в которых человек увиден на фоне серо-коричневых крепостных стен и башен (возвращение Отелло), на голубом фоне южного моря (сцена прогулки) или в вечерних эпизодах во время фейерверка, необычайно пластичны и музыкальны. Внутрикадровые перемещения цветовых пятен как бы способствуют более яркому раскрытию любви Отелло и Дездемоны. Эта лирическая тема по-своему выражается и в музыке Хачатуряна. Цвет и музыка здесь сливаются в звукозрительный, точнее, звукоцветовой образ сцены.

Композиции кадров в этих сценах свойственны простор, глубина, многоплановость. Поначалу окружающий Отелло и Дездемону мир увиден авторами как мир широкий, безбрежный. Он пока лишен конфликтов, противоречий. Все это возникнет потом. С момента первого приступа ревности Отелло. Вероятно, не случайно именно тогда появятся первые признаки изменения принципа композиционного решения кадра. Возникнут острые ракурсы, вертикальные композиции. Умиротворению и покою в основном горизонтальных композиций в начале картины в дальнейшем как бы противопоставляются напряженные, суровые, словно наполненные предчувствием беды вертикали стрельчатых окон, бойниц, крепостных стен, античных колонн. Они сняты на самом первом плане. Кадр по-прежнему сохраняет многоплановость и глубину. Но в его композиции преобладают элементы, как бы нарушающие устойчивость, равновесие, стабильность. Яго плетет сеть интриги. В орбиту своих коварных замыслов он втягивает Родриго. Душевное равновесие Отелло нарушено. Эмоциональное состояние мавра, переданное с большим чувством С. Бондарчуком, на протяжении всего фильма подчеркивается

композиционным и цветовым решением сцен.

В соответствии с развитием действия изменяется и колористическое решение эпизодов, насыщаясь все более темными, переходящими в черное топами. Драматичной становится музыка, достигая к финалу откровенно трагедийного звучания.

Выдумка и фантазия, художественная интуиция, тонкое понимание сути режиссерского замысла помогли Андриканису в решении сложных изобразительных задач.

Иллюзию венецианских каналов он вместе с режиссером создавал, например, «наивным и варварским» (С. Юткевич) способом с помощью осколков зеркал,

141

положенных в жестяные корыта, залитые водой, которые при раскачивании давали «водяные» блики. Праздничность и торжественность атмосферы прибытия Отелло достигалась использованием в кадре трепещущих на ветру, будто звенящих переливами цвета флагов. Ощущение «громадности» передавалось умело снятой декорацией судна на фоне моря. А обнаруженная на южном берегу Крыма роща итальянских пиний придавала убедительность «венецианским» пейзажам.

Выход фильма на экраны зрители и значительная часть профессиональной критики встретили безоговорочно положительно. Некоторые, правда, не приняли (или не поняли) режиссерскую трактовку сцены, где Отелло и Яго проходят по берегу моря, вдоль выставленных на шестах рыбацких сетей. Метафоричность эпизода показалась некоторым критикам слишком откровенной и прямолинейной.

Можно согласиться с замечанием, что выразительная рука мавра, то покоящаяся на глобусе, то держащая руки Дездемоны, то властно и гневно требующая платок в сцене в спальне, снятая оператором на крупном плане и слегка деформировано, становится помимо воли создателей фильма рукой безжалостного и алчущего крови убийцы. Несколько неестественными кажутся глаза Отелло, ярко высвеченные оператором в момент гнева. Но разве отдельными деталями характеризуется значимость фильма?

Оператор и режиссер показали себя в этой кино-картине художниками с тонким вкусом и глубоким пониманием выразительности цвета на экране. Открытый Андриканисом совместно с Юткевичем способ колористического решения фильма явился определенной вершиной в развитии практики съемок цветных картин.

Предчувствием неминуемых перемен в структуре

142

изобразительных средств кинематографа наполнена пластика «Отелло». Эта картина принесла Андриканису славу лучшего в мире оператора цветных фильмов. Ее пост;! попка отмечена рядом международных премий на фестивалях в Канне, Дамаске, Токио, Мехико и Финляндии. Она по праву заняла одно из самых достойных мест в ряду экранизаций Шекспира и до сих пор является непревзойденным экранным вариантом трагедии «Отелло».

Закончив работы по «Отелло», Андриканис впервые подумал о переходе в режиссуру. Мысль об изменении профессии пришла не сразу и но вдруг. Еще на «Скандербеге» Юткевич поручал Андриканису самостоятельные съемки отдельных кадров и эпизодов. Оператор проводил их в полном соответствии с режиссерской разработкой мизансцен, трактовкой эпизодов и их местом и значением в контексте фильма. По «Отелло» Андриканис производил самостоятельный выбор и съемку некоторых натуральных объектов. Целые эпизоды, снятые им без режиссера, вошли в картину. Со стороны режиссера это было проявлением большого творческого доверия к своему товарищу, полноправному соавтору всего изобразительного строя кинопроизведения. Немногие из режиссеров могут похвалиться такой дружбой с оператором и таким взаимопониманием на съемочной площадке, какое отличало совместную работу Юткевича и Андриканиса.

Однако, прежде чем Андриканис круто изменит свою жизнь и займется режиссурой, он снимет с Юткевичем еще один фильм. Последний, в титрах которого его фамилия будет значиться как фамилия оператора.

«ПОСЛЕДНЯЯ ОСЕНЬ»

Что же такое «настроение»? Это та психологическая музыка, которая веет от пейзажа и которую художник сам вносит в него от полноты своей лирики, своего переживания.

А. В. Луначарский

Сразу же по окончании работ по картине «Отелло» Е. Андриканиса назначили главным оператором первого совместного советско-индийского фильма «Хождение за три моря» (режиссеры В. Пронин и А. Аббас) о путешествии русского землепроходца Афанасия Никитина в Индию. Вместе с Андриканисом на картине работали его индийский коллега Рамчандра Сингх и советский оператор Владимир Николаев (последний снимал все сцены, происходящие в России).

Готовясь к съемкам, Андриканис пересмотрел этюды, наброски и картины художника В. В. Верещагина, который был первым русским художником, посетившим Индию. В его работах Андриканиса привлекли ясные и чистые краски, которые художник нашел для выражения своего любовного, восхищенного отношения к стране, а также его наблюдательность, с которой он отразил проблемы, которые переживала Индия в те далекие годы.

Но даже прекрасная живопись, зарисовки тонкого, опытного мастера, каким был В. Верещагин, не

смогли передать все очарование и необычность края, с которым Андриканису пришлось встретиться. Пораженный роскошью и величием храмов Южной Индии, загадочностью и таинственностью знаменитых пещер Аджанты, возвышенной монументальностью мавзолея Тадж-Махал, он смотрел на них, словно замороженный, глазами первооткрывателя, глазами Афанасия Никитина — русского человека, которому постепенно открывались тайны далекой южной страны и ее талантливой

народа.

Когда картина вышла на экраны Индии под названием «Пардеси» («Чужестранец»), многие критики отметили эту особенность изобразительного решения фильма. «Пардеси», — писала газета «Бхарат Джио-ти», — это картина, созданная оператором больше, чем кем бы то ни было, и мы поздравляем Рамчандру и его советского коллегу Андриканиса». Ей вторила газета «Таймс оф Индия»: «Изобразительно этот фильм, сделанный на «Совколоре», — отдых для уставших глаз. Каждый кадр — как старый шедевр в пастельных тонах такой красоты, от которой захватывает дыхание...» А один из рецензентов писал: «Я не могу закончить свою статью о «Пардеси», не отметив еще раз прекрасную работу операторов Андриканиса и Рамчандры, которые создали почти в каждом кадре классическую красоту Ван Гога, Ренуара или даже Сезанна. Уже из-за одной изобразительной красоты я советую посмотреть «Пардеси».

Советские зрители и критики положительно оценили мастерство операторов в этой картине. Отмечался высокий уровень изобразительной культуры фильма, точность и красота цвета. Но сам Андриканис был не очень доволен своей работой.

После «Скандербега» и «Отелло», где ему пришлось встретиться с серьезными «задачами на выразительность в цвете» (С. Эйзенштейн), картина «Хождение

145

за три моря», возвращая его к принципам, положенным в основу съемок фильма «Пржевальский», в известной степени ограничивала творческую активность. Путешествия Афанасия Никитина по Индии, посещение им различных исторических и культовых мест, знакомство с архитектурой, с народными обычаями, традициями кастовых групп, с людьми разных социальных сословий требовали от оператора высокой культуры этнографического показа страны и ее народа. Проблема, стоявшая перед Андриканисом, была не из легких. По для него она уже не являлась новой.

А между тем, пока шла подготовка к съемкам, пока снималась картина, в советском киноискусстве назревали важные перемены, обусловленные общественно-социальными процессами, происходившими в стране.

В середине 50-х годов в кино пришла большая группа талантливых выпускников ВГИКа, которым были свойственны новизна и оригинальность мышления, свежесть взглядов, высокий профессионализм. В своем творчестве они развивали традиции кинематографистов старшего поколения: заинтересованное внимание к простому человеку со всеми его радостями и горестями, заботами, мечтами о будущем и высокой верой в возвышенные идеалы социалистического общества. 1956 год — это год выхода на экраны фильмов «Весна на Заречной улице» (режиссеры М. Хуциев и Ф. Миронер), «Чужая родня» (режиссер М. Швейцер), «Карнавальная ночь» (режиссер З. Рязанов), «Сорок первый» (режиссер Г. Чухрай). Действие в этих фильмах выносилось на просторы реальности. Заводские цехи, сельский двор, городской Дом, культуры, берег пустынного моря стали съемочной площадкой для этих картин. Повышенное внимание к человеческим отношениям, к среде, частью которой герой является и которая сама по себе во многом стала активно

ния, существенно повлияло на разработку драматургии фильмов и на структуру изобразительного решения многих картин тех лет.

Весной 1957 года С. Юткевич приступил к постановке фильма «Рассказы о Ленине». Съемку цветной новеллы «Последняя осень» он поручил Е. Андриканису. Первую черно-белую новеллу снимал оператор А. Москвин.

В письме к Штрауху от 8 июня 1957 года Юткевич писал о режиссерской трактовке будущего фильма:

«...в целом мне хочется объединить их строгой, почти документальной (без всякого подражания хроникальности) манерой, где главное — ив кадре, и в монтаже, и в построении мизансцены — это Ленин.

Мне хочется преодолеть свойственную некоторым моим прежним работам «замкнутость» кадра, его композиционную «сделанность».

Здесь, наоборот, мне хочется, чтобы аппарат двигался свободно, чтобы за границей кадра чувствовалось всегда еще некое свободное реалистическое пространство»¹.

В письме к М. Штрауху от 10 октября 1957 года Юткевич писал, что ему хочется снимать большинство сцен с Лениным «не в павильоне, а в самом особняке» (имеется в виду Дом в Горках Ленинских), «все заводские сцены» — в реальном заводском, а не павильонном цехе, и что его основное стремление — «избежать той картонажно-условной среды, которая стала типичной для большинства наших фильмов последнего времени». Основная причина этой дурной театральности многих послевоенных фильмов, которая сказывалась также и в мизансценах и в игре актеров, состояла в том, что — по мнению С. Юткевича — были забыты лучшие традиции советского кино, все-

¹ Юткевич С. Контрапункт режиссера, с. 167.

гда стремившегося к глубокой достоверности в отражении реальной действительности.

Задача, поставленная С. Юткевичем перед членами съемочной группы, была предельно четкой и ясной. Меняется режиссерский стиль. Другим, качественно другим, должно быть и изобразительное решение фильма. Не хроникальность, то есть не сделанность «под хронику», но документальность, то есть достоверность и убедительность; но «замкнутость» кадра и его композиционная «сделанность», но сделанность такого рода, чтобы ни в чем она не ощущалась.

Как-то на студии, незадолго до начала съемок, Юткевич сказал Андриканису:

— Штраух прав, считая основным вопросом о том, как показать новые черты образа Ленина. Ему будет трудно в картине, но вам будет еще труднее. Штрауху придется отказываться от старого, вам же надо искать все новое...

Драматургический материал, послуживший основой киноновеллы «Последняя

осень», действительно был
необычен.

Действие новеллы происходило осенью и зимой 1923 года в Горках под Москвой.

«Узел драмы, — вспоминал автор сценария Е. Габрилович, — я нашел в нескольких строчках документа, сообщавшего, что в последний период пребывания Ленина в подмосковной усадьбе Горки врачи строжайшим образом запретили окружающим (ввиду серьезности болезни) рассказывать новости политической, государственной, международной жизни. Чтобы не волновать больного, близким не разрешалось читать ему вслух газеты, почти никого, кроме членов семьи, к нему не допускали»¹.

¹ «Ваше слово, товарищ автор». И., «Искусство», 1965, с. 24.

148

В центре внимания драматурга оказалась одна из самых трагических страниц в жизни В. И. Ленина. Он предстал на экране пораженный недугом, оторванный от жизни государства, лишенный всякой информации о положении в мире и даже встреч с людьми. В стране шла громадная работа по созданию нового мира.. Кипела борьба, в ожесточенном конфликте сталкивались непримиримые противоречия. А в особняке в Горках тишина... и Владимир Ильич ее пленник.

Готовясь к съемкам, Андриканис пошел традиционным, но верным путем. В эти дни его часто можно было встретить в Музее В. И. Ленина и в Горках. Он подолгу задерживался перед фотографиями Ильича, пытаясь в каждой из них найти какую-либо новую черточку облика Ленина. Он снова и снова возвращался к известным ленинским портретам, изучал их, стараясь запомнить наиболее характерные приметы внешности Ильича — типичный поворот или наклон головы, выражение глаз, своеобразие взгляда, улыбки и т. д. По фотографиям Андриканис пытался представить, каким могло быть настроение Ильича в тот или иной момент, когда его запечатлел объектив фотографа.

Видение образа приходило не сразу. Рядом были такие прекрасные художники, как режиссер С. Юткевич, актер М. Штраух, художник-гример В. Яковлев. Они имели опыт работы над образом В. И. Ленина, и на их помощь и поддержку оператор рассчитывал. Но для себя он определил круг задач, которые ему предстояло решать в первую очередь. Суть их сводилась к трем основным: 1) портрет В. И. Ленина; 2) подлинность среды, атмосферы; 3) выразительность цвета. Кроме того, необходимо было учесть ряд режиссерских принципиальных пожеланий: снимать так, чтобы не возникало ощущение «деланности»

149

кадра, съемки по возможности проводить в естественных интерьерах, найти такую цветовую гамму, которая соответствовала бы оптимистическому звучанию фильма.

Внешность Ленина неповторима. Трудно найти похожего на него даже по внешним данным человека. Известно, что С. Эйзенштейн, пригласив на съемки в фильме «Октябрь» рабочего Никандрова, который, как говорят, удивительно внешне

напоминал Ленина, снимал его в основном только па общих и средних планах. Не был похожим на Ленина актер Б. Щукин, и в то же время именно он создал блистательные образы вождя в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году».

В кино, которое очень чувствительно к фальши, неправде, гриму, даже великолепное мастерство художника-гримера порой не в состоянии смягчить существующие различия во внешности реального исторического лица и исполнителя его роли. В этом случае вся ответственность за выразительность и похожесть портрета ложится на оператора. Только тщательно подобрав необходимую оптику с ее особенностями в передаче перспективы и характера изображения, определив выразительные и точные ракурсы, тональное соотношение лица с фоном, цветовое решение и портретное освещение, можно рассчитывать на успех. Причем задача оператора осложняется тем, что его приемы — ракурсы, особенности освещения лица — но должны затруднять работу актера.

А. М. Штраух был актером удивительным. Когда начались съемки, он поражал многих умением мгновенно перевоплощаться.

«Вот передо мною артист Штраух, — записывал в своем дневнике Андриканис, — он и гриме Ленина и все же не похож на него. Я вижу лишь артиста, который настойчиво, требовательно, даже несколько

150

педантично просит меня и художника-гримера В. Яковлева проверить ракурсы и повороты головы в кадре. По вот включается свет. Мгновение, и в кадре — Ленин»¹.

Вечером, после трудного рабочего дня, М. Штраух мог написать Андриканису письмо, даже несмотря на то, что завтра-послезавтра они снова встречаются на съемках. Его волновало все: ракурс, освещение, грим. Старательно наклеив по сторонам листа оттиски своих фотопроб, Штраух затушевывал ненужное в рисунке головы, обращая внимание оператора на то, что хотелось бы видеть на экране. В письмах он спрашивал, советовался, соглашался, просил.

Юткевич, как режиссер-постановщик фильма, старался уйти от уже известных и во многом трафаретных решения образа Ленина-вождя.

— Не надо играть Ленина больным, — предупреждал актера Юткевич. И Штраух играл преодоление Лениным тяжелого недуга.

Ильич в исполнении Штрауха полон жизни, энергии, готов снова и снова бороться и преодолевать, продолжая дело своей жизни.

Только один раз в картине Ленин выступает на митинге. Но и этого раза оказалось достаточно, чтобы создать в фильме образ трибуна и оратора, каким все знают Ленина.

Один раз Ильич встречается с рабочей делегацией. Сам больше слушает рабочих, чем говорит. Но идея связи вождя с массами от этого не растворилась в картине.

...Белов специально испортил радиоприемник. Однако Ленин слушает радио. Врачи запретили читать. Но Ленин читает. Запрещено волноваться. Но разве

¹ Архив Е. Н. Андриканиса.

можно запретить человеку жить, если у него есть воля к жизни? Разве можно отгородить человека от мира, если он сам — целый мир? Разве можно запретить человеку любить, если у него бьется сердце?..

Андриканис убирал из кадра все, что могло отвлекать внимание зрителей. Свет в кадрах с Лениным мягкий, он не бросается в глаза, но помогает созданию настроения. Оператор как бы помогал актеру выявить прежде всего не физическую усталость или недуг героя, но рассказать в портрете о сложном и трудном пути, который пройден и пережит человеком. Он прежде всего пытался высветить глаза Штрауха — слегка прищуренные, светящиеся озорством и лукавством. Такие глаза, понимаем мы, могут быть лишь у человека, не сломленного внутренне и живущего возвышенной и напряженной духовной жизнью.

И чем более стремились авторы подчеркнуть в ленинском образе простое и человеческое, чем более пытались они уйти от монументальности, тем торжественнее и величественнее становился образ «самого человеческого человека», вождя революции. Силу образа, его глубину определило не только внешнее сходство, но прежде всего глубокое постижение внутренней сути характера Ильича, его великой духовности, которую сумели обнаружить и донести до зрителя и автор сценария, и режиссер, и оператор, и актер.

Максим Максимович Штраух писал:

«В фильме «Человек с ружьем» я, как огня, боялся крупных планов. А вдруг они «выдадут»?! Умолял Юткевича побольше снимать меня общими планами. (Вероятно, это редкий случай, когда актер не кланчит у режиссера своих «крупных планов».)

А вот в «Рассказах о Ленине» я осмелел, и боязнь крупных планов исчезла. Андриканис снимал их замечательно. Настолько хорошо, что Юткевич отважил-

152

ся на такое сопоставление: в конце фильма показал во весь экран подлинную фотографию Ленина.

Смело, очень смело!..»¹.

«Мы не найдем в фильме не одного просто красивого пейзажа, — писала кинокритик Л. Погожева, — не видим ни одного персонажа, застывшего в монументальной позе... Кадр чист, прозрачен и ясен... Никакой красоты. Но есть в фильме особая, тонкая, лирическая красота, которая разлита всюду, красота, одухотворенная великой идеей»².

Юткевич и Андриканис отказались от глубинных планов, которыми изобиловали «Скандербег» и «Отелло». Выстроенность многоплановых композиций уступила место предельно скромному рисунку кадра, лишенному эффектных внутрикадровых построений, беспокойное порой движение камеры — рассудительности и спокойствию взгляда на мир. Изобразительную манеру киноновеллы характеризуют простота и ясность зрительных образов, скромность в выборе средств, неяркая, лишенная звучных цветовых сочетаний палитра.

Андриканис производил в Доме-музее В. И. Ленина в Горках съемки подлинных

вещей и обстановки тех дней, сохранившихся со времен пребывания там Ильича. Однако его задачей было не только документальное воспроизведение интерьера, антуража таким, каким они были в те далекие годы. С помощью соответствующего освещения, расположения предметов в кадре он пытался создать определенное настроение, которое совпадало бы с настроением сцены или эпизода. Небogatый, но весьма целесообразный в своей функциональности мир вещей, окружавших Ленина, опозитизирован оператором. Он смотрит на эти вещи

¹ Штраух М. Главная роль. М., изд. ВТО, 1977, с. 173.

² «Сов. культура», 1958, 22 апр.

не только как человек, пытающийся понять значение каждой из них в жизни такого человека, каким был вождь первого в мире государства рабочих и крестьян, но и как человек, для которого понятие «вещь, принадлежавшая Ленину» имеет свое особое, личное, индивидуальное значение. Свое видение он старается передать и зрителям.

Цветные стекла витражей Андриканис снимал так, что неярко разноцветный свет от них как бы помогает созданию в картине атмосферы уюта, живописности, в общем-то, довольно скромного и небогатого интерьера. Таким он и воспринимается в фильме — обжитым, уютным, во всем целесообразным.

...Начало фильма. В дом в Горках приезжает чекист Белов. Он должен подготовить помещение для приезжающего сюда В. И. Ленина. Белов проходит по комнатам, смотрит, все ли в порядке, поднимает шторы на окнах. По зрителям не видят процесс подъема штор. Оператор и режиссер не показывают Белова за этим занятием. Оператор снимает поднимающиеся кверху тени от штор на стенах. Комнаты заполняются дневным светом, приобретают жилой вид. Слышатся голоса. Дом наполняется жизнью...

В финале этот прием будет повторен. Только в обратном порядке. Белов покидает дом, где провел свои последние дни Владимир Ильич. Как и в начале картины, Белов проходит по комнатам. Он гасит свет, опускает шторы на окнах. Помещение постепенно погружается в полумрак. А тени от штор на стенах теперь чем-то неуловимым напоминают приспущенные знамена...

Так же, по принципу «часть вместо целого», решался в картине и эпизод появления в Горках доктора. Арсенал выразительных средств, которыми оператор пользуется вместе с режиссером, скромны, но эти средства весьма выразительны. Волнение на лице

медицинской сестры Саши, холодный блеск медицинских приборов, снятых в самых неожиданных ракурсах, доносящийся из-за двери голос доктора • — все это способствует созданию тревожной и напряженной атмосферы борьбы за жизнь Ильича. Юткевич сплетает в единое целое короткие, рубленые монтажные планы, в которых неожиданно чередуются, повторяются, сменяя друг друга, крупные планы лиц, рук, медицинских приборов. Холодные, резко бьющие в глаза блики от

приборов. Отрывистые команды врача. Испуганное лицо Саши. И снова приборы... Но вот кризис миновал. Спокойный, мягкий свет заливает комнату. В покой и тишину погружается весь дом...

Совсем иначе решается сцена, в которой Ленин узнает о выступлении оппозиции.

...Поздний осенний вечер. За окнами в холодной тьме нескончаемым потоком льет дождь. Струится вода по стеклам. Тишина. Тревожными неясными тенями отражаются струи на стенах комнаты. В тепле и уюте они кажутся еще более немислимыми и странными. Свет, заполняющий комнату, неяркий, бликовый, мягкий. К Надежде Константиновне приходит «Сашенция».

— Я заглянула к Владимиру Ильичу, — говорит она, — он спит. Так спокойно-спокойно...

А Ленин в это время слушает радио. Голос английского диктора говорит о том, что дни Ленина сочтены, партию большевиков раздирают фракционная борьба, политические интриги. В глазах Ильича боль и горечь от услышанного. Но вместе с тем он собран и решителен. Дело всей его жизни сильнее недуга. Напряженная атмосфера сцены, в создании которой важная роль отведена изобразительным средствам, взрывается неожиданным выходом Ильича в столовую, сообщающего, что завтра непременно намерен

155

ехать в Москву. Нет, его ничто не может сломить, даже угроза смерти...

В финале картины, когда перестало биться сердце Ленина, на пол надает книга. Камера укрупняет ее название: Джек Лондон «Любовь к жизни». В фильме эта деталь имеет более глубокий смысл, чем просто название книги. Любовью к жизни освещена вся революционная и политическая деятельность В. И. Ленина.

Любовь к жизни...

Драматургом было найдено немало интересных и выразительных ситуаций, в которых проявлялась эта особенность ленинского характера. Но как ее передать операторскими средствами, светом и оптикой, цветом и композицией?

Осень в Горках в 1957 году выдалась по-особому красочной. На фоне сочной зелени елей и лиственниц особенно ярким пламенем горели огненно-красные клены, а золотистые краски листвы берез удивительно гармонировали с их белыми стволами. От солнечного света, проникавшего сквозь разноцветную листву, воздух в аллеях казался наполненным особым свечением. Иногда в глубине парка в лучах солнца вспыхивала серебристая паутинка и так же неожиданно таяла. Когда солнце скрывалось за тучами, парк погружался в состояние покоя и задумчивости.

А о чем в такие минуты думал Ильич? В сценарии, выйдя на крутой берег реки, он говорит с Сашей о Волге. Ну а если отвлечься от сценария? Он думал в такие минуты о революции? О России? О жизни?

В одном из своих писем Юткевич писал Штрауху:

«Вчера я бродил с Андриканисом по аллеям парка в Горках, выбирая место для сцены прогулки Ленина с Сашенцией. Вот где, мне кажется, можно развернуть еще раз тему «Ленин и природа». Я ведь, должен сказать тебе, не сторонник пейзажных

то есть отдельных красиво снятых монтажных кусков природы, введенных для «настроения».

Мне хочется найти для каждой сцены, внутри ее тот натуральный фон, который органически сливался бы с действием, помогал бы актеру, был бы внешне незаметен, небросок, но в то же время участвовал в создании образа¹.

Пейзажные планы, как в «Скандербеге» и «Отелло», в новелле «Последняя осень» органично вошли в изобразительную и образную структуру фильма. Однако роль пейзажа неизмеримо выросла. Причем решающее значение сыграл цвет.

Здесь уже шла речь о том, что в «Пржевальском» цвет в пейзажных планах был документальным, если так можно сказать, и использовался в основном для выделения и подчеркивания своеобразия и оригинальности экзотической природы Средней Азии и Дальнего Востока. В «Скандербеге» цвет, выполняя эту же функцию, уже начинает играть драматургическую роль. Цвет костюмов подчеркивал отличительные особенности персонажей. Кроме того, как элемент эмоционального воздействия цвет помогал раскрытию эмоционального содержания того или иного эпизода (цветовое решение эпизода боя под Бератом, сцены гибели Марата, смерти Мамицы, финал). В «Отелло» цвет стал одним из самых ярких и выразительных элементов как в обрисовке среды, так и в раскрытии характеров героев, их настроения и психологического состояния в каждом отдельном эпизоде. Цвету здесь присуща динамика развития во времени и в пространстве.

В новелле «Последняя осень» Юткевич и Андриканис продолжили свою работу над драматургией цве-

¹ Вопросы киноискусства. Вып. 3. М., «Искусство», 1959, с. 46.,

та. Они сняли в Подмосковье реальную осень с ее удивительным разнообразием красок и настроений, сумев тонко передать легкую грусть среднерусской природы, ее неповторимое, своеобразное очарование и красоту.

Багрянец кленов, золото трепещущих на слабом ветерке берез, зелень хвои создают поразительные цветовые, тональные сочетания и, так же как на полотнах И. Левитана, способствуют выражению особого настроения, которым пронизана природа в пору увядания. «Унылая пора, очей очарованье...». Сочетание таких разных, даже, казалось бы, несовместимых эмоциональных состояний — это осень. Печаль от ощущения неповторимости ушедшего, от безвозвратности. И очарование осеннего убранства природы, богатства красок, выражающих торжество жизни.

В фильме осень в природе увидена и как осень человеческой жизни. Это своего рода развернутый поэтический троп, метафора, позволившая создателям картины выразить печаль и грусть, которые переживает человек от сознания наступления своего предзакатного часа.

На время можно вырвать человека из плена тяжелого недуга. По нельзя сделать

его бессмертным. Бессмертными остаются его дело, его мысли. Время не властно над ними. Все это остается людям...

Осенние краски природы послужили основой колористического решения многих сцен в интерьере.

В «Последней осени» нет доминирующих цветов. Пет цветов главных и второстепенных. Вся картина снята в строгой желто-белой гамме, которой соответствует и реальная расцветка стен комнат и цвета осеннего пейзажа парка.

Чтобы цвет в пейзажных планах получился выразительным, Андриканис вместе с Юткевичем терпеливо подстерегали такие состояния природы и реаль-

158

ные световые эффекты, благодаря которым на экране возникало бы не только особое настроение, но сам человек становился как бы частью природы, сливался с ней. Выбор погоды, времени дня, состояния облачности в сочетании с осветительными приборами, специальными фильтрами, поддымлениями и другими кинематографическими эффектами дали возможность одухотворить природу на киноэкране, подчеркнуть со возвышенную поэтичность и непреходящую жизнотворную силу.

...Врачи разрешили Ленину выходить на воздух. Он с Сашенцией прогуливается в аллеях парка. Здоровье Ильича пошло на поправку. Ленин и Саша вышли на крутой берег реки, откуда открылся вид на широкие просторы подмосковных полей...

Несомненно, в такую минуту здесь, в единении с природой, он думал и о жизни, и о России, и о революции. Ведь революция во имя будущего России была делом всей его жизни.

Глубокий, но ясный подтекст сцены, в которой Ленин и Саша прогуливаются в аллеях осеннего парка, звучит оптимистично: и как благодарность судьбе, и как любовь к жизни. И Штраух играет здесь Ленина человека и философа, который как бы подводит итоги прошедшему и с надеждой думает и говорит о будущем.

Иные краски находит оператор после выступления Ленина на заводе. Переволновавшись, Владимир Ильич снова тяжело заболел. Снова, как и в начале фильма, отрывисто звучат слова доктора, слишком ярко, до рези в глазах, бликуют медицинские приборы, а за окном порывистый ветер швыряет опавшие листья, бьет их по голым деревьям, гонит по небу низкие тучи. Опустели аллеи, грустно выглядит пустая скамья в парке, присыпанная сухими листьями. Слово тревожный, предвещающий что-то нелад-

169

ное набат, «звучит» свет от лампочки, раскачиваемой порывистым ветром.

Поздняя осень. Ветер. Холод. Сумрачность...

Изображение стало резко очерченным. Исчезла лирическая мягкость линий. Живописность изображения уступила подчеркнутой графичности с преобладающими черным и белым цветами.

В финале картины эти цвета будут словно отделены друг от друга, воплотившись

в траур длинного куска черной пленки, вставленного в картину, и в яркую белизну снега и особняка в Горках в заключительном кадре этого фильма.

В «Последней осени» Андриканис проявил себя подлинным живописцем в кинематографе, большим мастером колорита, поэтом-романтиком, влюбленным и в человека, и в природу, умеющим понимать ее и чувствовать самые тонкие оттенки ее настроений...

Новелла «Последняя осень» в фильме «Рассказы о Ленине» явилась последней картиной, которую Андриканис снимал как оператор.

К ВОПРОСУ О РЕЖИССУРЕ

Для искусства годится только тот материал, который завоевал место в сердце.

К. Паустовский

Е. Андриканиса периода его работы режиссером в игровом кино без преувеличения можно назвать художником одной темы. В том, что он избрал «Северную повесть» К. Г. Паустовского в качестве основы для своей первой режиссерской постановки, а потом, спустя три года, приступил к созданию фильма об Александре Ульянове, нет ничего удивительного. И в повести Паустовского, и в сценарии, посвященном старшему брату В. И. Ленина, Андриканис находил многое из того, что волновало его с детства. Трагическая судьба его дяди — Николая Павловича Шмита, который был духовным наследником революционных традиций передовой русской интеллигенции, — невольно ассоциировалась с героической борьбой за свободу народа героев «Северной повести» и «народовольцев».

«Северная повесть» К. Паустовского, опубликованная в 1938 году в журнале «Знамя» под названием «Северные рассказы», сразу привлекла к себе внимание читателей. Три новеллы, объединенные единым сюжетным замыслом, рассказывали о трех разных

6 «Евгений Андриканис» 161

периодах русской истории: восстании декабристов, Великой Октябрьской социалистической революции и современности. Герои повести, живя в разное время, в разных странах — в России и в Швеции, оказывались связанными не столько кровным родством, сколько единством, похожестью взглядов, убеждений, нравственных принципов. Эта мысль Паустовского о духовном родстве поколений простых людей, которые в той или иной степени своими делами и поступками неизбежно оказывали воздействие на ход и развитие исторического процесса, о неразрывной связи времен очень привлекла Андриканиса.

Он вспоминал, как в 1943 году на Воронежском фронте после одного из боев нашли погибшего советского бойца. У солдата не оказалось ни документов, ни писем, по которым можно было бы опознать его. При нем оказалась лишь потрепанная, зачитанная книжка — «Северная повесть» К. Паустовского, с которой солдат не расставался даже в бою...

Тут уже сама жизнь подтвердила мысль Константина Паустовского о стойкой преемственности прекрасных духовных традиций поколений русских людей.

Экранизация литературных произведений в кино всегда сопряжена с рядом проблем. При переводе литературы на язык кино неизбежно утрачиваются какие-то сюжетные коллизии, взятые детали, которые в оригинале пусть и не играют решающей роли, но все же имеют порой значительный, глубокий смысл; отдельные описания просто не поддаются переносу на экран или требуют создания новых развернутых эпизодов, что невозможно из-за жестких временных пределов экранного произведения. Кроме того, проза Паустовского вообще с трудом поддается переложению на язык пластических кинообразов. Андриканис фактически был первым кинематографи-

162

стом, обратившимся к прекрасной литературе замечательного советского писателя.

Андриканис вспоминал о работе над сценарием: «Экранное время стало жестким фактором. Надо было что-то «ужимать». Но тогда все три новеллы о разных эпохах могли пройти на экране скороговоркой. Это исказило бы их до неузнаваемости. Варианты сценария создавались один за другим. Обрывались сюжетные линии, исчезали целые сцены, искажались образы действующих лиц. Приходилось работу начинать сначала. И вот, чтобы по возможности сохранить героическую лиричность той части повести, которая посвящена декабристам, пришлось отказаться от других ее частей. Для сохранения замысла писателя, касающегося традиций поколений, в начале и конце будущего фильма были включены некоторые сцены из нашей современности»¹.

Один из вариантов сценария Андриканис показал Михаилу Ильичу Ромму, который был тогда художественным руководителем Третьего творческого объединения студии «Мосфильм». М. Ромм прочитал сценарий и, сделав ряд замечаний, положительно отнесся к замыслу Андриканиса экранизировать «Северную повесть». В середине марта 1959 года, взяв сценарий, Андриканис отправился в Ялту, где в то время, и Доме творчества писателей, находился Паустовский.

Константин Георгиевич Паустовский дал свое согласие на экранизацию «Северной повести», причем «в том виде, как это сделано у тов. Андриканиса»².

Съемки начались только через год. Главным оператором фильма Андриканис пригласил своего старого друга, сокурсника по институту Семена Шейнина.

Рассказывает Семен Александрович Шейнин: «Мы

¹ Андриканис Е. Встречи с Паустовским, с. 10.

² Там же, с. 13 — 14.

б* 163

знакомы с Андриканисом много лет, но таким, каким он был весной и летом 1960 года, когда мы снимали фильм, я его никогда не знал. Мы учились с ним в киноинституте, вместе были на фронте, дружба наша, если так можно сказать, закалена годами. Но я никогда не представлял, что Андриканис может быть таким целеустремленным, одержимым».

Выход фильма на экраны критика встретила по-разному. Были и восторженные отклики, и отзывы отрицательные.

К. Г. Паустовский прислал Е. Н. Андриканису письмо, где он написал: «Вчера у нас в Доме творчества показали «Северную повесть», и я, нерадивый автор, смотрел ее во второй раз, и должен Вам сказать, что картина превосходная — по чистоте, по сокрушающему сердце благородству, по удивительно сделанному пейзажу... Зрители, конечно, плакали и благодарили Вас и меня.

Впервые я всмотрелся в игру Евы Мурнисце, и она просто пленила меня своей непосредственностью и девичеством, на которые лег такой трагический груз. Хорошо! Если есть у Вас ее адрес, то пришлите его мне пожалуйста, — я хочу написать ей маленькое благодарственное письмо...»¹.

После выхода «Северной повести» на экраны прошло двадцать лет. За это время созданы сотни новых картин. Но «Северная повесть» до сих пор не сошла с экрана.

Ее показывают в кинотеатрах повторного фильма, в клубах, демонстрируют по телевидению. В чем же причина ее долголетия?

Автору этих строк вспоминается первое знакомство с картиной, состоявшееся в солдатском клубе ранней весной 1961 года.

¹ Андриканис Е. Встречи с Паустовским, с. 31.

Фильмы в гарнизонном клубе показывали, если не изменяет память, только по субботам и воскресеньям. Одну картину крутили два дня. В субботу, как правило, клуб был переполнен. В воскресенье места в зале занимались в зависимости от содержания ленты, времени года, погоды и разных других причин, которых в солдатской жизни оказывается несметное множество. Но не часто в солдатском клубе случалось такое, чтобы и в субботу и в воскресенье вечером весь зал был забит до отказа.

А тот воскресный вечер был особым. Мы, пришедшие на просмотр после дежурства, успев только сдать автоматы и подсумки и наскоро поужинать, остались без мест. Так и простояли весь сеанс. Зато какой это был сеанс!

После суточного наряда, пронизывающего сырого ветра, двадцатичетырехчасового нервного напряжения (служба есть служба) мы попали в мир возвышенных чувств — с первых же кадров нас захватила история неожиданной встречи художника Тихонова и юной шведки, с таким очаровательным акцентом говорившей по-русски, внезапно вспыхнувшей его любви, его поначалу безрезультатных поисков таинственной петергофской незнакомки. Затем романтический рассказ академика Щедрина о судьбе старинного портрета, о судьбе своего предка и, как потом выясняется, и о судьбе предка Тихонова...

Драматическое содержание рассказа завораживало. Действие перебрасывалось в прошлое. Мы узнавали о любви Павла Бестужева к Анне Якобсен, о казни солдата Тихонова, дуэли Бестужева с Киселевым и смерти Бестужева, о спасении декабристов — офицера и матроса, преследуемых жандармами.

И снова, уже в конце фильма, нас так радовало появление Мари Якобсен, ее

встреча с художником Тихоновым и их прогулка по Ленинграду. Счастли-

165

вый, разве что только без поцелуя в диафрагму, конец фильма.

Содержание картины, конечно, гораздо полнее и серьезнее того упрощенного пересказа, который приведен выше. Фильм, несомненно, пробуждает высокие, благородные чувства. Он оставляет ощущение полного удовлетворения благополучной развязкой. Художник Алексей Тихонов и шведка Мари Якобсен, предки которых прошли через суровые испытания и были связаны одной судьбой, нашли друг друга. Для зрителя было естественно, что они не могли не встретиться, что Мари не могла не ответить взаимностью на чувства Тихонова. Это было бы просто несправедливо.

Надо признаться, что за трехлетний период службы в армии не много набралось картин, которые помнятся до сих пор. И особое место среди них принадлежит «Северной повести».

Так все же в чем состоит притягательность этого фильма? Прежде всего, на наш взгляд, в его романтичности, в искренности и возвышенности человеческих чувств, которые так непосредственно и убедительно передают с экрана актеры.

Андриканис шел на большой риск, поручив молодой актрисе Еве Мурниеце работу над двумя образами — Анны Якобсен, жившей и первой половине XIX века, и Мари Якобсен, нашей современницы. Общее у них только одно — внешнее сходство и кровное родство. По характеры-то должны быть разными. И рисунок роли тоже должен быть различным.

И если, соглашаясь с рядом критиков, можно сказать с сожалением, что сценарий не давал возможности Е. Мурниеце полностью раскрыть и развить на экране характер нашей современницы, показав ее в активном действии, то нельзя не признать, что роль Анны Якобсен Мурниеце исполнила с изяществом и

166

артистизмом. Ее Анна, удивительно обаятельная, непосредственная, умеющая беззаветно и преданно любить, ценить в человеке его добрые мысли и поступки, ненавидеть зло, была очень привлекательна и очень убедительна. Трудно выделить одну какую-то сцену в картине, чтобы сказать: «Это лучшее, что есть в работе Мурниеце в фильме». В каждой сцене в зависимости от задач Мурниеце разная. Она последовательно раскрывает грани характера своей героини. Ее Анна Якобсен сдержанна в своих чувствах, как все скандинавки, и откровенна в своей любви, как все женщины мира. Она целомудренна, романтична и нежна. Характер своей героини актриса раскрывает просто и непосредственно, без возможных в таких случаях переживов. Глаза Анны, то искрящиеся радостью, то залитые слезами от невозвратимой утраты любимого, становятся как бы зеркалом ее души. Безмятежность, влюбленность в начальных эпизодах и мужественная решимость довести до конца дело, начатое Павлом Бестужевым и солдатом Тихоновым, в финале рассказа об Анне — вот диапазон чувств, предложенных актрисе драматургией,

которые она с таким вдохновением передает с экрана.

Павла Бестужева, прогрессивно мыслящего офицера, разжалованного, высланного из Петербурга в каторжный полк, сыграл в картине Олег Стриженов. Приглашение его на эту роль по было случайным. Со Стриженовым Андриканис близко познакомился на картине «Хождение за три моря». В этом фильме актер создал образ отважного русского землепроходца Афанасия Никитина. Роль была чрезвычайно сложной, работать приходилось много, мешал языковой барьер, но Стриженов не только, казалось, не уставал, но своим оптимизмом, общительностью, неиссякаемой фантазией помогал поддерживать в группе хорошее настроение, бодрость.

167

Стриженов был в зените своей актерской славы. До «Хождения за три моря» он успел сыграть романтического, одухотворенного Артура — Овода и фильме «Овод» по роману Э. Войнич. Создал сложный психологический портрет Говорухи-Отрока в «Сорок первом» по Б. Лавреневу. Позже у него получился очень «пушкинский», обаятельный Гринев в «Капитанской дочке». В фильме «Белые ночи» по Достоевскому сыграл Мечтателя, оторванного от реальности, живущего воспоминаниями об ушедшей молодости и безвозвратной любви. За Стриженовым прочно устанавливалось амплу романтического героя.

Оператор С. Шейнин говорил о О. Стриженове: «Я редко встречал таких актеров. Посмотришь, самое обыкновенное лицо. В толпе увидишь, не обратишь внимания. Но на экране он просто преображается. Вообще, Стриженов удивительно обаятелен и романтичен».

Андриканис, вероятно, тоже понимал это. В выборе актера на роль Павла Бестужева он руководствовался, может быть, даже не столько внешними данными, сколько способностью актера выразить внутренний мир героя. А отдельные черты характера Павла Бестужева, каким он был в сценарии, роднят его с некоторыми прежними героями Олега Стриженова.

В исполнении Олега Стриженова Павел Бестужев выглядит человеком обаятельным, пылким, романтическим, мужественным. Он добр и отзывчив — понимает солдат и хорошо к ним относится. Он не только сочувствует декабристам, но и разделяет их взгляды. Не принимает палочный режим, царящий в армии. Эмоционален. Потому, вероятно, дерзок и вызывающ с полковым начальством. В конце концов, несогласие с существующими порядками, откровенная неприязнь к солдафонству полковника Киселева и приводят его на дуэль. В общем, это вольнодумец, рыцарь без

168

страха и упрека, человек, способный на скорые, может быть, безрассудные решения и никогда не оставляющий начатое незавершенным.

Совсем другой человек — солдат Семен Тихонов, в исполнении Валентина Зубкова. Мужиковатый, немногословный, медлительный, он несет в своем сердце затаенную боль и обиду за все невзгоды, которые приходится терпеть на далеких и

чуждых ему северных островах. Во всем облике этого крестьянского сына скрыта могучая сила, сдерживаемая обстоятельствами, но готовая при случае выплеснуться наружу.

«Ах, беда, беда!» — повторяет в фильме В. Зубков — Семен Тихонов. Не покорность судьбе слышалась в этом рефрене, а вера в то, что могут быть и другие времена, ибо горе и беда не могут быть вечными.

И как же не похож на своего предка художник Тихонов! Энергичный, живой, подвижный, одержимый жаждой работы. С большим вдохновением ведет в современных эпизодах свою роль В. Зубков.

Вероятно, мог быть более содержательным в картине образ командира Камчатского полка полковника Киселева (Н. Свободин). Киселев в фильме — это злодей, человеконенавистник, ходячее воплощение жестокости и хамства. А между тем в повести — он не только дуэлянт, картежник, человек завистливый, хвастливый, но, как и многие офицеры и солдаты, проклинает, ненавидит свою службу в каторжном полку. Его злоба — это тоже порождение царизма, палочной дисциплины, бездушия и своеволия старших по званию. Духовная ограниченность и слепота не позволяли ему видеть и чувствовать то, что видели и чувствовали, против чего выступили декабристы. Недооценка этого психологического фактора, имеющего важное значение в характеристике Киселева в повести, в какой-то мере упрощала образ и сказывалась на обрисовке атмосферы в полку.

В повести у каждой новеллы свой самостоятельный сюжет, своя завязка и развязка. Они не имеют между собой такой жесткой конструктивной связи, какая возникает в фильме. Три самостоятельно развивающиеся сюжетные линии встречаются в финале последней новеллы, и происходит естественное разрешение ситуации.

В фильме временные рамки смещены, фильм начинается с новеллы о современности. Здесь и зарождение чувства Тихонова к Мари, здесь же и начало рассказа о событиях вековой давности. Изменилась композиция повествования. И то, что было естественным в литературном произведении, что порой додумывалось читателем, прочитывалось между строк, в фильме оказалась обнаженным.

Сюжет стал иным, он претерпел изменения, стал несколько упрощеннее.

И свидетельством тому может служить хотя бы трансформация взаимоотношений Тихонова и Мари в финале фильма по сравнению с повестью.

Тихонов и Мари вышли на набережную.

Они проходят вдоль Невы, разговаривают. Мари спрашивает у художника, что он делал эти дни. «Искал вас», — отвечает Тихонов. «А потом?» — спрашивает Мари. «А потом думал о вас». Но Мари неугомонна. «А потом?» — еще раз спрашивает она. «Потом — рисовал вас», — говорит Тихонов. Они садятся на скамью. Тихонов достает из кармана альбом, протягивает Мари. Она не сразу решается открыть его. Но увидев первые же листы, говорит: «Я знала, что вы хороший художник, но вы еще лучше...» и просит подарить ей один из рисунков. «Зачем вам, Мари? — искренне

удивлен Тихонов. — Я еще столько раз буду рисовать вас... может быть... всю жизнь!» Мари в задумчивости повторяет за ним: «Может быть, всю жизнь».

170

И совсем иное у Паустовского:

«Мари не позволила Тихонову себя провожать. Они расстались у Летнего сада. Мари протянула Тихонову обе руки, резко вырвала их и быстро сбежала по каменной лестнице к пристани»¹. Тонко, пластично передает писатель чувства влюбленных: «На площадке лестницы ждал Тихонов. Он видел Мари, и ему казалось, что он не сможет выдержать минут ее приближения»². И последние строки повести: «Но Щедрин не смотрел на огни Ленинграда. Он смотрел на Мари, потому что нет в мире большей красоты, чем лицо молодой женщины, любящей и счастливой»³.

Приведенные отрывки удивительно кинематографичны. Они открывают большой простор для творчества и режиссеру, и оператору, а особенно актерам. И жаль, что Андриканис, художник, умеющий выражать в пластике нюансы человеческих чувств, отказался от реализации этих, правда, сложных, по очень интересных решений.

Говоря о «Северной повести», не стоит, вероятно, забывать, что это была первая сценарная и режиссерская работа человека, еще недавно стоявшего у глазка кинокамеры и отвечавшего лишь за изобразительное решение фильма. И важно отметить, что свое умение передавать атмосферу, в пластике выявлять суть сцены, он сумел проявить в новой профессии.

Рассказывает Семен Александрович Шейнин:

«Когда вопрос с постановкой «Северной повести» на «Мосфильме» решился положительно и Женя сказал мне, что хотел бы, чтобы я снимал картину, честно говоря, я был несколько смущен. Вероятно, заметив мое смущение или почувствовав что-то, Анд-

¹ Паустовский К. Собр. соч. в 6-ти т., т. 2. М., Гослитиздат, 1956, с. 300.

² Там же, с. 302.

³ Там же, с. 304.

171

риканис как-то сказал, что ему очень хотелось бы, чтобы картину снимал человек, которому он может полностью довериться, что он не будет вмешиваться в работу, поскольку у него и так будет много дел, и что лучшего оператора, чем я, ему не надо.

Андриканису бывает порой трудно отказать в чем-либо. Я согласился.

Мы вместо выезжали на осмотр природы в Карелию, в Выборг, в Ленинград. Вместе работали, продумывали отдельные мизансцены. Но в чем проявился его такт, так это в том, что он ни разу за всю работу ни одним словом не напомнил, что он бывший оператор. С первых же дней он занимался в группе только режиссерскими функциями...»

И все-таки рука оператора, ставшего режиссером, весьма заметна и этой картине.

Следовало бы отметить прежде всего, как сказал Паустовский, «удивительно сделанный пейзаж».

Правда, режиссер на этот счет имеет собственное мнение. Он считает, что «удивительно сделанный пейзаж» в фильме — заслуга оператора. Он пишет: «Оператор Семен Шейнин тщательнейшим образом выбрал пейзажи. Он заранее определял время их самого выразительного освещения. Но чаще всего съемки производились в пасмурную погоду... Мы делали все возможное, чтобы достичь пастельных, лирических тонов...»¹.

Когда речь шла об операторских работах Андриканиса, уже отмечалась его поразительная способность выявлять в пейзаже настроение, которое было бы созвучно настроению героев в той или иной сцене.

Режиссер и оператор совместно намечали места будущих съемок, совместно определяли характер и стиль изобразительного решения фильма, обговарива-

¹ Андриканис Е. Встречи с Паустовским, с. 24.

ли погодные условия. Зная оператора Шейнина с давних пор, Андриканис надеялся на творческое взаимопонимание, на духовную близость, помощь друга, который поможет ему сделать картину в стилистике, близкой его индивидуальной творческой манере.

Может быть, не все мизансцены в картине получились так, как задумывались, кинематографически точными и выразительными. На отдельных кадрах лежит печать некоторой нарочитости. Но фоны, подобранные с учетом содержания и характера сцен и эпизодов, великолепны. Суровое побережье Аланд, графически четкие силуэты городских построек, романтические очертания парусников, стоящих в порту, заснеженные просторы, залитые ярким солнцем г. сцене лыжной прогулки и свинцовая сумрачность утра в сцене дуэли — все это было не только фоном, оно способствовало созданию в «Северной повести» определенного настроения, помогало раскрытию чувств героев.

Андриканис всегда был внимателен не только к фонам, но и к первому плану, и особенно к портретам действующих лиц. Рассматривая операторские работы, мы неоднократно обращали внимание на его особое отношение к человеку как основному выразителю идеи фильма, чувств и мыслей его авторов. Как оператор, Андриканис был идеальным создателем портретных, пожалуй, самых сложных в контексте фильма характеристик. Немало таких кадров и в «Северной повести». «Образы героев, столь любовно созданные писателем в повести, должны были стать основой всего фильма, — свидетельствует режиссер. — Поэтому мы стремились к тому, чтобы главным в изобразительном решении нашей картины были кинопортреты, то есть крупные планы действующих лиц»¹. Остается только добавить, что из 478 кадров картины

¹ Андриканис Е. Встречи с Паустовским, с. 24.

около двухсот снято на первом и крупном планах, чтобы понять, сколь последователен Андриканис-режиссер в своих творческих принципах.

Впрочем, первая профессия Андриканиса, как и происхождение, будет ошутимо сказываться на всем его последующем творчестве, будь то сценарии, будь то художественная картина «Казнены на рассвете», будь то документальные фильмы, созданные для телевидения.

Окрыленный успехом «Северной повести», Андриканис думает о новой постановке. Не дают покоя слова из письма Константина Георгиевича Паустовского:

«Теперь — о планах. Если бы Вы поставили «Лермонтова» — это было бы, как говорят теперь, грандиозно... Сценарий Лермонтова я писал с огромным напряжением».

Сценария «Лермонтов» в домашнем архиве Паустовского не оказалось. Писать новый сценарий о Лермонтове Константин Георгиевич не мог. Он работал над второй книгой «Золотой розы». Андриканис сам приступает к написанию, как он называл, «сценарного плана», «режиссерского плана» сценария по повести К. Паустовского «Разливы рек». В этом произведении рассказано о нескольких днях жизни поручика Лермонтова перед отъездом его на Кавказ. Задержанный разливом рек, непогодой в небольшом местечке, он встречается с княгиней Марией Щербатовой, которую любил и которая трепетно и нежно отвечала ему взаимностью.

Лермонтов уезжает на Кавказ, зная, что его посылают под горские нули, что он может не вернуться к любимой. Но выбора у него нет. Понимает это и Мария Щербатова. Она выехала из Петербурга вдогонку за Лермонтовым, чтобы, если удастся, может быть, в последний раз побыть с ним, предостеречь от безрассудных поступков, напутствовать добрым

словом. Понимая всю безысходность своего положения, Лермонтов, возможно, впервые ощущает, что он кому-то нужен, что он любим и своим существованием может доставлять радость любимому человеку, и, как никогда ранее, начинает думать о жизни, о будущем. И оттого, что новость буквально в каждом эпизоде несет ощущение торжества жизни, жизненных сил людей и природы (разливы рек), случайным, нелепым воспринимается в финале гибель Лермонтова на дуэли; гремит гром, молнии разрывают небесную сферу, ливень небывалой силы заливают горы, скалы, землю...

Работа над сценарием заняла у Андриканиса много времени. Изучение исторических материалов, писем Лермонтова и воспоминаний современников открывали новые интересные факты из жизни поэта. В сценарии возникают новые сцены, иную окраску приобретают события повести, меняется ее композиция.

В повести нет сцен, изображающих жизнь Лермонтова на Кавказе. Они появляются в так называемом «предварительном режиссерском плане», подготовленном Андриканисом, по которому, предполагалось, писатель должен был писать сценарий.

Приведем одну из них.

«Лунная ночь. Лермонтов медленно, стараясь не шуметь, ходил под сводами старинного храма. Блуждал по темным коридорам... Иногда его тень превращалась в

фантастическое по размерам видение. С шумом срывались вверх большие птицы. В эти моменты Лермонтов останавливался и замирал.

В темноте ему приходилось идти на ощупь вдоль огромных стен.

Человек здесь кажется маленьким, одиноким, заброшенным.

175

Темнота подавляла...

Возле ступеней алтаря возвышались гробницы. Это были могилы грузинских царей. На медных надгробиях были высечены надписи.

Лермонтов медленно поднимается по ступеням к гробницам. Чтобы прочесть надписи, он вытирает платком могильные плиты. Над одной из них склонился Лермонтов. Темный силуэт его фигуры хорошо виден на фоне лучей лунного света, которые врываются в храм из верхних окон.

Лермонтов в задумчивости отходит от гробницы. Вот он садится на одну из ступеней алтаря. На него падает луч лунного света. Он сидит молча, обхватив руками колени. Но лицу прошла какая-то тень — может быть, от встревоженной им птицы...» (разрядка моя. — А. В.).

Уже в литературном сценарии закладываются основы будущих режиссерских и операторских разработок отдельных сцен и эпизодов. Но так подробно и выразительно записать изобразительное решение сцены мог, думается, только опытный кинематографист.

Темные коридоры, едва освещенные рассеянным лунным светом. Огромные стены, высокие своды, фигура Лермонтова, словно задавленная тьмой и массивными объемами, кажется маленькой, беззащитной. Мелькание теней не то от птиц, не то от еще чего-то. Сгущаются краски. Растет тревога. Нагнетается атмосфера.

В этом эпизоде должно быть совершено покушение на Лермонтова. Но дрогнет рука человека, которому поручено убийство лучшего поэта России. Из убийцы он станет самоубийцей.

Такой сцены нет в повести Паустовского. Она придумана Андриканисом.

Весьма своеобразно решение сцены бала в Петер-

178

бурге. Это один из лучших эпизодов по драматургической разработке, целостности и идейной значимости и по изобразительной партитуре.

Действие эпизода происходит после первой поездки Лермонтова на Кавказ на широкой парадной лестнице, по которой поднимаются нарядные женщины в бальных платьях, мужчины во фраках, офицеры. Женщины задерживаются у зеркал, поправляют волосы, надевают карнавальные маски.

На верхней площадке стоят трое мужчин в вечерних костюмах. Это Александр Тургенев, французский посланник де Барант и его двадцатидвухлетний сын Эрнест. Тургенев убеждает французов, что в известных стихах Лермонтова на смерть Пушкина нет ничего оскорбительного для Франции, ее парода. Поэт имел в виду конкретного человека — господина Дантеса, который убийством Пушкина навеки

покрыл позором свое имя, но не Францию. Де Барант и его сын удовлетворены разъяснением. Тургенев прощается с ними и спускается по лестнице.

«Одновременно с ним начал опускаться аппарат и достиг нижней площадки лестницы, где были зеркальные стены.

По лестнице поднимается Лермонтов. Он выделяется своим южным загаром. Лермонтов идет легко, иногда переступая через две ступеньки. Все поворачиваются в сторону Лермонтова. Идет шепот: «Вот он! Лермонтов!..», «Он только что с Кавказа!» Многие жмут ему руку...

Лермонтов продолжает свой путь по следующему маршу лестницы. Аппарат непрерывно следует за ним вверх. Где-то посередине марша лестницы Лермонтова встречает Александр Тургенев. Они дружески обнимаются. Слышится музыка бала.

Лермонтов продолжает свой путь. Аппарат вместе с ним достигает верхней площадки лестницы. На ней

177

в одиночестве стоит Эрнест Барант. Лермонтов идет ему навстречу.

Оба вежливо кланяются».

Казалось бы, сцены бала могли быть поставлены и сняты очень эффектно: танцующие пары, горящие люстры, музыка, светские разговоры, то есть внешние обстоятельства бала. Андриканиса интересуется Другое — во-первых, отношение света к Лермонтову, который совсем недавно, после убийства Пушкина, потряс всю Россию своим стихотворением, бросив вызов высшему обществу, но принимая его законы, презирая столичную знать. Во-вторых, Андриканису важно показать и отношение самого Лермонтова к свету. Поэтому он представлен как бы вне атмосферы бала. Поэт и свет несовместимы. Они могут быть рядом, но не вместе. Бал показан в этом эпизоде в буквальном смысле отраженно, в зеркалах па лестничных маршах.

Как драматург, Андриканис понимал также и необходимость мизансцен, которые бы не только несли информацию о тех или иных событиях, но своим характером выражали драматизм эпизода.

«Камера» Андриканиса необычайно внимательна и к Лермонтову и к Тургеневу. Как видно из приведенного отрывка, она не выпускает из поля зрения поэта и его друга, когда они проходят маршами лестницы. «Камера» совершает сложнейшее по виртуозности движение во имя того, чтобы герой постоянно находился на крупном плане, который всегда считался действенным выразительным элементом в раскрытии характеров героев.

Вот Лермонтов встретился с княгиней Щербатовой.

«Они молча шли по широкой лестнице. Аппарат вместе с ними начал спускаться, пересекая площадки лестницы.

Они были в одиночестве...

178

На одном из маршей лестницы Лермонтов остановился».

Поэт рассказывает княгине Щербатовой, как здесь, на балу, к нему подошла некая

маска, предлагая помочь покончить распри со светом и двором. Это была великая княжна, дочь императора. Рассказ об этом случае продолжается на ходу.

«Они медленно спускались по лестнице. И аппарат следил за ними...

На мгновение она (Мария Щербатова) прильнула к груди Лермонтова... Они стояли одни на середине широкой лестницы, а в зеркальных стенах отражался бал. Доносилась музыка».

Акцент камеры, укрупнение Марии Щербатовой не случайны. Это первая в сценарии сцена, где во время встречи Лермонтова с княгиней зрителям становится ясно, сколь близка и дорога Щербатова Лермонтову. Андриканис-оператор не мог упустить такую блестящую возможность, чтобы не подсказать Андриканису-режиссеру, как снимать их встречу и проход по лестнице.

Как уже отмечалось, внимательное отношение к человеку характерно для всего творчества Андриканиса. Даже в тех случаях, когда человека не было в кадре, пейзаж или архитектурные сооружения рассматривались автором как бы с позиций героя. Он представлял их такими, какими их мог видеть герой в зависимости от своего настроения, от своего отношения к увиденному.

Вот как в сценарии показана ночная Москва перед отъездом Лермонтова на Кавказ.

«Лермонтов пошел дальше. Его лицо видно на крупном плане.

И как бы с началом прохода Лермонтова аппарат так же начал свое движение. Открываются панорамы древнего города. Вот Лермонтов прошел около подь-

179

езда со вздыбленными львами. За его спиной все так же видел человек, который следует за ним. На улице темно и безлюдно.

В панорамном видении пейзажи Москвы плавно изменяются в своем положении и освещении.

Проплывает фантастика причудливых очертаний храма Василия Блаженного. Феерия множества куполов подчеркивается нижним освещением и ракурсом. В непрерывном движении одна башня вытесняет другую...

Лермонтов остановился около Лобного места, затем двинулся дальше.

В панорамном видении проплывали кремлевские зубцы на фоне неподвижного Ивана Великого. Аппарат отдалился от его золотого купола и, открыв целиком всю колокольню, остановился под темной аркой старинного терема. Фантастичны в темноте внутренние дворики Кремля. Нижний свет еще более подчеркивает сказочную красоту его архитектуры.

Около колонны, у входа в кремлевский терем, виден силуэт неподвижно стоящего Лермонтова. Он прощался с Москвой, городом, где он родился...»

Мы привели из сценария наиболее характерные отрывки, в которых ясно просматривается изобразительное решение некоторых эпизодов будущего фильма. Можно найти и другие, не менее значимые для стилистики картины пластические подробности.

Например, в сцене встречи Лермонтова и Гоголя профиль Гоголя «четко рисуется

силуэтом па переднем фоне».

«Они (Лермонтов и Щербатова) поднимались по лестнице (аппарат поднимался впереди них). За их спинами раскрывался величественный пейзаж, чем-то напоминающий пейзаж левитановской «Над вечным покоем»... На фоне темных вечерних туч белел одинокий парусник...»

180

«Дуэль должна быть снята единой, наступающей на Лермонтова панорамой».

В этих ремарках проявилось авторское, не только сценарное, но и операторское видение будущих эпизодов фильма, режиссерская трактовка материала, выражающая пристрастия и вкус Андриканиса.

Сценарий далеко отошел от своей первоосновы — повести «Разливы рек». Сценарист включил массу новых, не имевшихся в повести эпизодов. Произошло идейное переосмысление произведения. Повесть о торжестве жизни стала сценарием о неотвратимости рока. Буквально с первого эпизода смерть преследует Лермонтова. Она неотступно следует за ним по пятам. Она присутствует в его воспоминаниях, в его размышлениях, в его творчестве. П то, что в повести было случайным и нелепым, стало в сценарии закономерным, ожидаемым. Читая сценарий, с самого начала предчувствуешь, что случится в финале. Возникают качественно новые, нравственные критерии оценки всего свершившегося.

Сценарная разработка на студии в целом была одобрена. Но в план постановка «Лермонтова» не включалась.

И. Пырьев и М. Ромм обратились к генеральному директору студии «Мосфильм» В. Н. Сурину с письмом: «Понимая всю сложность положения, необходимость первоочередного выдвижения молодых режиссеров, разделяя полностью Ваши позиции л этом вопросе, мы тем не менее считаем, что в отношении такого талантливого и честного мастера, как Е. Н. Андриканис, следует сделать исключение. Мы учитываем при этом тот большой вклад, который внес Андриканис в дело развития советской кинематографии, учитываем и то, что Андриканис всегда был больше, чем оператор. В картине «Северная повесть», при всех ее недочетах, он проявил несом-

181

ненное режиссерское дарование. Его замысел постановки картины о Лермонтове... кажется нам и своевременным и очень интересным. Поддерживая просьбу Андриканиса, мы вместе с том обещаем Вам, что любой из нас или мы оба вместе окажем ему всемерную творческую помощь».

А вскоре Андриканис получил письмо от К. Паустовского.

«Дорогой Евгений Николаевич! — писал Паустовский. — Прочел сценарий о Лермонтове. Мне он поправился. Но, по совести говоря, моего в этом сценарии так мало, что он совершенно Ваш самостоятельный сценарий. Ваш и по драматургии, и по тексту, и по самой окраске всей вещи. Поэтому ставьте его смело именно от себя. Единственный эпизод мой — это сцены из «Разлива рек», по их немного, и они

переформированы (нет цели игры в карты, смерти солдата и т. д.). Если я соглашусь дать сценарию имя, то это будет просто нечестно. Работа Ваша, а имя — мое. Я же не свадебный генерал. Я совершенно искренно считаю, что сценарий так хорош, что его можно ставить спокойно, и будет сильная картина. Только не делайте Лермонтова чуть ли не декабристом. Здесь Вы пережали...».

Сценарий по ряду причин поставлен не был.

Вся история с неосуществленной постановкой завершилась к концу 1962 года. Остались варианты сценарных разработок и горький осадок в душе. Хотелось работать. Хотелось ставить фильм. Не просто картину, по свой фильм, близкий по духу. Другого такого сценария, который мог бы заинтересовать, Андриканис не нашел. Возможно, были и другие причины. Во всяком случае, три года Андриканис был в простое. То есть он, конечно, работал. Был председателем художественного совета телевизионного объединения, организованного на студии «Мосфильм»

182

в начале 60-х годов. Помогал молодым режиссерам. До сих пор добрым словом его вспоминают начинавшие в этом объединении режиссеры Ю. Вышинский, поставивший «Аппассионату», и Э. Кеосаян, осуществивший постановку «Лестницы». Эти фильмы были премированы на Международных телефестивалях, они принесли известность. Несомненно, в этом была определенная заслуга и Андриканиса. Успехи других радовали, но не утешали.

Еще в 1961 году С. Бондарчук, М. Ромм, Г. Чухрай, В. Монахов и Б. Волчек подписали письмо руководству студии с просьбой предоставить Андриканису новую самостоятельную постановку. Были там и такие строки: «В самом деле, как объяснить, что человек, создавший фильм «Северная повесть», получивший хорошую оценку Министерства культуры СССР, высоко оцененный писателем К. Г. Паустовским и имевший заслуженный успех у советского зрителя, не планируется в течение длительного времени на дальнейшую работу? Ведь нам известно немало случаев, когда начинающие режиссеры в своих первых работах делали значительно более слабые фильмы, но продолжают и довольно успешно свою режиссерскую деятельность. Неужели принадлежность к другой профессии может служить препятствием для дальнейшего совершенствования в области постановки фильмов...»

«Принадлежность к другой профессии...» Вероятно, в те годы это действительно имело существенное значение... Должно было пройти еще три долгих года, прежде чем на студии создалась ситуация, при которой интересы производства совпадали с интересами потенциального постановщика. Принятый студией сценарий А. Нагорного, Г. Рябова и А. Ходанова «Александр Ульянов» был предложен Андриканису.

183

В основе сценария лежали подлинные события марта 1887 года, когда группа «народовольцев» во главе с Александром Ульяновым и Павлом Шевыревым, готовившая покушение на царя Александра III, была выдана провокатором. Основные

участники несостоявшегося покушения, в том числе и Александр Ульянов, были схвачены полицией, судимы и казнены.

Построенный исключительно на документальном материале, рассказывавший о последнем годе жизни старшего брата С. И. Ленина, Александра Ильича Ульянова, сценарий сразу заинтересовал Андриканиса. История яркой жизни выходца из семьи передовых русских интеллигентов, студента императорского Санкт-Петербургского университета Александра Ульянова вызывала у режиссера живые ассоциации с судьбой Николая Шмита, принимавшего активное участие в революции 1905 года.

Судьба Александра Ульянова, как она была изложена в сценарии и как понимал ее Андриканис, типизировала судьбы многих русских интеллигентов, разными путями пришедших к революции.

В 1967 году первое в мире социалистическое государство отмечало свой полувековой юбилей. Естественным и закономерным было желание осмыслить не только причины победы Великой Октябрьской социалистической революции в России и ее историческое значение, но и события, предшествовавшие революции, готовившие ее. Поэтому не случайно именно к середине 60-х годов возникает повышенный интерес к документальным материалам, к биографиям людей, оказавших серьезное влияние на развитие революционного движения в России, к историческим фактам и событиям прошлого.

В 1965 году Г. Рошаль поставил фильм «Год, как жизнь» о Карле Марксе. Театр на Таганке осущест-

вляет постановку спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» о первых днях социалистической революции в России (режиссер Ю. Любимов, 1965). В том же 1965 году МХАТ ставит пьесу М. Шатрова «Шестое июля» о левозэсеровском мятеже в Москве в 1018 году. А в Ленинграде, в Большом драматическом театре имени М. Горького, Г. Товстоноговым ставится спектакль «Правду! Ничего, кроме правды!» по пьесе Д. Аля о суде над Октябрьской революцией, инспирированном в 1919 году сенатом США. В 1968 году выходит картина «Софья Перовская». Сценарий «Александр Ульянов» оказался в одном ряду с произведениями, появление которых явственно отражало интерес общества к событиям предреволюционных и революционных лет.

Андриканис был настолько увлечен темой и представившейся возможностью снова ставить фильм, что пренебрег явными недостатками сценария — его схематизмом, некоторой иллюстративностью, весьма поверхностной обрисовкой атмосферы эпохи и мировоззренческих позиций группы А. Ульянова, слабо разработанными характерами. Он надеялся поправить сценарий в процессе режиссерской разработки, в подготовительном периоде, на съемочной площадке, в работе с актерами.

Андриканис провел огромную подготовительную работу. Он ознакомился с архивными документами судебного разбирательства, с протоколами допросов, с административными записками и характеристиками осужденных, детально изучал

исторические факты, чтобы с максимальным приближением к действительности обрисовать обстановку того времени. А многие сцены он будет снимать в тех же местах, где происходили события: в актовом зале университета, в Петропавловской крепости, на улицах и площадях Ленинграда, в Шлиссельбурге.

185

Фильм начинается сценой, в которой по решению совета императорского Санкт-Петербургского университета студенту шестого семестра естественного разряда Ульянову Александру Ильичу за научное сочинение вручается высшая награда — золотая медаль. Сашу поздравляют с успехом ректор Андреевский, химик Менделеев, зоолог Вагнер, друзья. Он в зените студенческой славы. В нем видят будущего большого ученого, считают, что для этого у него есть все необходимые данные: талант исследователя, блестящая эрудиция, самостоятельность мышления. Но путь революционера для Александра Ульянова так же естествен, как и его научная работа. В России, вопреки реакции, карательным операциям и погромам, растет новое поколение борцов за народное освобождение, и среди них в первых рядах — Саша Ульянов и его друзья. Студенты понимают, что для вооруженного восстания их слишком мало, что они недостаточно организованы. Мирная демонстрация — это единственное и в тех условиях верное оружие, которое у них имеется.

Выход на демонстрацию памяти Добролюбова, устроенную студенческим союзом объединенных землячеств, — это первая, а потому, может, и не до конца продуманная во всех деталях попытка группы «народовольцев» всколыхнуть общественное мнение. Видимого успеха у петербуржцев демонстрация не имела. Анна Ильинична Ульянова-Елизарова, участница демонстрации, писала впоследствии: «...той сплоченности, которую мы наблюдаем при позднейших демонстрациях, в то время, понятно, еще не было»¹. Но историк М. Н. Коваленский констатировал: «Демонстрация эта, очень скромная и малозначительная

¹ Цит. по кн.: Жизнь как факел. М., Политиздат, 1966, с. 257.

186

сама по себе, явилась крупным событием на тусклом фоне петербургской жизни этого времени, протекавшей в затхлой атмосфере приниженности и подавленности под гнетом реакции»¹. Все, следовательно, отмечали два момента, связанные с демонстрацией:

скромность ее масштабов и политическую значимость в жизни страны.

Эпизод подготовки демонстрации и самая демонстрация в фильме — завязка драмы. Именно здесь возникает конфликт и происходит первое столкновение двух политических сил, которое в итоге приведет к трагической развязке.

Как же решается постановщиком один из важнейших эпизодов картины?

Расстановка сил в эпизоде элементарна. Полиция, жандармы, господин градоначальник — по одну сторону. По другую — демонстранты.

Режиссер отказался от показа демонстрантов как массы, пусть и инертной пока, но таящей в себе огромную потенциальную силу грядущей революции. Здесь

Андриканис остается верен исторической правде. В России тех лет действительно не было условий для революционного взрыва.

Но есть в этих кадрах одна тонкость, которую почему-то не замечали рецензенты. Как внимательна камера Э. Гулидова к лицам организаторов демонстрации! Она показывает их па крупном плане, не в разбивку или поодиночке, но всех вместе, в одном кадре. Показывает так же, как потом мы увидим их в конце фильма, на рассвете, перед казнью. Они будут столь же спокойны и невозмутимы, решительны и полны достоинства, как и в свой первый, осознанный как необходимость выход на улицу с целью бросить вызов царскому самодержавию.

¹ Коваленский М. Русская революция в судебных процессах и мемуарах. М., изд. т-ва «Мир», 1924, с. 19.

187

Внимание постановщика в этом эпизоде направлено на раскрытие психологии героев. Его интересует, как они отнесутся к первому серьезному испытанию, как поведут себя в столкновении с мощной и хорошо отлаженной государственной машиной подавления. И та уверенность и решимость, с которой молодые революционеры вступают в схватку, вселяет в зрителей надежду, что это только начало, только проба сил, впереди грядут более серьезные и более ответственные дела.

М. И. Ромм, рассуждая в начале 60-х годов о новых тенденциях в кинодраматургии, задавался вопросом: «Так ли уж необходимо держать зрительский интерес на том, что произойдет?» И далее, как бы советуясь с читателем, писал: «Может быть, можно заставить зрителя с не меньшим, а может быть, и большим интересом следить за тем, как развиваются жизненные процессы, как разворачиваются характеры? Между «что» и «как» разница очень большая».

Если вспомнить, что фильм «Казнены на рассвете» начинается с ареста Александра Ульянова в прологе, еще до того, как появляются вступительные титры, то все последующие события действительно можно рассматривать под углом зрения не только того, что привело Ульянова к аресту, иными словами, фабулы фильма, но и того, каковы были политические и психологические мотивы тех или иных его поступков. Пожалуй, это могло стать самым интересным в картине, в основу которой положена истинно трагическая ситуация.

Для Андриканиса Александр Ульянов — романтический герой, преданный идеалам свободы и исполненный любви к простым людям. Позиция Александра в картине ясна и бескомпромиссна.

Решение о переходе к террору принято после выступления подпольной группы, то есть после демон-

188

страции, этого неудачного выступления студентов, которое было умело и быстро локализовано полицией и показало организационную силу царского режима и слабость идейной и политической организации студентов.

Характерная особенность: террористический акт важен группе не сам по себе. Студенты не придают ему того значения, которое придавали террору народовольцы. Александр Ульянов понимает, что на смену одному царю придет другой. Об этом говорит и рабочий, рассказывающий на занятиях кружка притчу о том, как в царский вензель еще одну палку приколотили: был Александр II, стал Александр III... Ульянова волнует единственная мысль: «Как поднять народ? Как дать сигнал?.. Сигнал... Сигнал... Сигнал...». И решение, может быть не самое правильное, но простое: Парголово, бомбы, повторение первомайского выступления народовольцев в 1881 году, когда по приговору исполнительного комитета «Пародной воли» был убит царь Александр II.

Сигнал, как известно, не прозвучал. Процесс по делу покушавшихся проходил при тщательно закрытых дверях. В зал суда допускались только самые доверенные лица. Действительность показала бесперспективность борьбы с применением террористических акций. Исторически террор был обречен. В этом и состоял трагизм положения Ульянова — Шевырева. Они знали, что надо действовать, но не знали, какими средствами.

Поэтому в эпизоде демонстрации был бы важен не только показ психологии организаторов, что было удачно сделано режиссером, но и более детальный, более разработанный показ самой демонстрации как определенной формы политического выступления масс — основных движущих сил революционного процесса. Лишь обозначив демонстрацию, авторы оста-

189

вили за кадром политические причины ее провала — инертность масс, страх людей перед властями, неясность политической платформы ее организаторов и в какой-то мере даже стихийность выступления студентов.

Впрочем, режиссер, по-видимому, и не придавал эпизоду большого значения. В одном из интервью, которое Андриканис давал сразу после выхода картины на экраны, он говорил: «При создании фильма «Казнены на рассвете» хотелось продлить те творческие поиски лирического, проникнутого революционной романтикой отношения к показываемым событиям, которые лично я пытался найти в своей предыдущей режиссерской работе по фильму «Северная повесть».

Что ж, все верно. Эпизод демонстрации — деловой, если так можно сказать, по своему содержанию требовавший жесткой драматургической конструкции, исключавшей возможность лирико-романтической трактовки, — был не главным в режиссерской концепции фильма. Вероятно, поэтому и внимания к нему со стороны постановщика было меньше.

Зато в эпизодах, в которых в значительной степени проявлялся характер героев (в частности, главного действующего лица), Андриканис снова говорит с экрана возвышенным лирико-романтическим языком.

Таковы сцены выступления Александра Ульянова на суде, эпизод последнего свидания Александра с матерью и сцена казни.

По своему характеру эти эпизоды камерные, актерские, требующие тщательной

пластической разработки и предельного внимания к человеку.

Андриканис всегда был внимателен к внешнему облику главных героев. Сам факт приглашения на роли Александра Ульянова и Марии Александровны актеров, которые никогда до того не снимались в

190

кино, говорит о многом. И прежде всего — об уверенности режиссера в себе, в своем творческом видении материала, о доверии к актерам, которые должны стать его единомышленниками, соратниками, основными выразителями замысла.

Поиски исполнителя роли Александра Ульянова проводились чуть ли не по всей стране. А нашли его в Москве в Театре имени Ленинского комсомола. Это был Вадим Ганшин, подававший надежды воспитанник Театрального училища имени Щукина, имевший уже опыт работы в театре.

На роль Марии Александровны Ульяновой была приглашена народная артистка РСФСР Елизавета Солодова, много лет проработавшая в Малом театре, актриса большого дарования, высокой исполнительской культуры.

Молодость и непосредственность Ганшина, его влюбленность в материал роли и исключительная самоотдача на съемочной площадке в сочетании с опытом Солодовой, с ее умением скупыми средствами выразить большие, глубокие чувства заставили зрителей поверить в героев и полюбить их.

В сцене суда В. Ганшин показывает своего героя молодым человеком высокой внутренней культуры, истинным интеллигентом. Александр Ульянов не вступает, как его товарищи, в пререкания с судьями. Он ведет себя сдержанно и в то же время достаточно свободно и независимо. Ганшин показывает человека, убежденного в своей правоте, в неизбежности краха самодержавия, борьбе с которым он посвятил свою короткую жизнь.

Поведение Александра Ульянова на суде произвело большое впечатление на окружающих. Об этом свидетельствуют сохранившиеся протоколы следственной комиссии и судебного заседания. Высокую принципиальность Ульянова и его благородство отмечали в

191

своих воспоминаниях и оставшиеся в живых участники подпольной группы.

Как режиссер, которому дорога историческая правда, Андриканис не мог пройти мимо этого факта. Поэтому в сцене суда Александр Ульянов стал главной фигурой; к нему обращено внимание судей, товарищей и присутствующих в зале. Разные чувства вызывают у находящихся в зале людей слова Александра Ульянова. Одни воспринимают его выступление враждебно. Другие смотрят на него с восхищением. Третьи — сочувственно. Но поведение Ульянова — Ганшина независимо от реакции зала. Голос его ровен, слова убедительны, поведение достойное. Он оказался выше надменных судей. Он сильнее их своей верой, своей убежденностью.

Истеричное, сбивчивое покаяние Канчера, который после выступления Ульянова во всеуслышание признается в совершенном предательстве, называет себя негодяем,

лишь подчеркивает огромную силу воли и мужество, которыми обладал Александр Ульянов. Ни один мускул не дрогнул на его лице, когда зачитывался приговор суда. Только жестче стал взгляд, четче прорисовались морщинки в уголках рта. Выдержка не изменила ему даже в минуты, когда он узнает

о смертном приговоре.

Другие краски находят режиссер и актер в сцене последнего свидания Александра Ульянова с матерью в застенках Петропавловской крепости. Ганшин сумел показать нежного сына, переживающего за мать и из-за того, что доставил ей столько волнений и беспокойств, старающегося как-то смягчить ее страдания. Но это и вполне зрелый, мужественный человек, убежденный в правоте дела, которому он служил, и потому бесстрашно идущий на смерть.

Геннадий Федющенко, исполнявший в картине роль Шевырева, как-то рассказывал, что, прежде чем груп-

192

па приступила к съемкам сцены казни, режиссер собрал основных участников съемки и прочитал «Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева. Многие были знакомы с этим произведением. Но анализ его Андриканисом, вспоминал Федющенко, позволил увидеть не только не замечавшиеся ранее психологические глубины рассказа, но и лучше понять мысли и чувства осужденных на смерть героев фильма, восхититься их волей и мужеством.

Именно после подробного анализа рассказа Л. Андреева, говорил Федющенко, стала ясной актерская сверхзадача в сцене казни группы Ульянова — Шевырева в Шлиссельбургской крепости. Тогда же родилось точное и окончательное название фильма — «Казнены на рассвете».

Андриканис рассказывал: «Я понимал, конечно, что сделать так, как сделано у Леонида Андреева, мы не сможем, да и такой задачи никто не ставил. Но лучше, чем Андреев, вряд ли кто сумел бы помочь актерам понять психологию людей, осужденных на смерть за убеждения». И если Л. Андреев в рассказе, в описании сцены свидания Сергея Головина с родителями, которая, как известно, долго не удавалась ему, нашел простые, человеческие и столь же глубоко трагичные слова: «Тут было то, о чем нельзя и не надо рассказывать», то В. Ганшин и Е. Солодова вместе с режиссером сумели найти такие краски, такие оттенки поведения и человеческих чувств, которые позволили тактично и правдиво выразить сыновнюю любовь и материнскую скорбь, гордость за сына и молчаливую солидарность с ним в деле, ради которого он идет на смерть, духовное благородство сына и его благодарность матери за ее понимание, мужество и благословение.

Эта сцена — лучшее из всего сделанного режиссером Е. Андриканисом в художественном кино.

7 «Евгений Андриканис» 193

...Вот Мария Александровна открывает тяжелую дверь, входит в камеру. Останавливается, осматривая многометровой толщины стены каземата, словно еще

раз убеждаясь в том, что для ее сына выход отсюда может быть только один. Тот, который предначертан приговором суда. Она проходит мимо зрителя, идет дальше, за решетчатую дверь, которую зритель закрывает за ней на ключ.

Мария Александровна оглядывается, она спокойна. Только печать глубокой скорби омрачает ее лицо. Из другой двери выходит Саша. Зритель закрывает за ним дверь. Щелчок ключа.

Сын и мать обнимаются...

Андриканис не случайно снимает сцену свидания длинными планами, требующими тщательной выверенности мизансцен, отработанности внутрикадровых переходов с общего плана на средний и крупный. Длинные планы (в картине их совсем немного) позволяют сосредоточить внимание на лицах героев, дают возможность рассмотреть их в минуты наивысшего психологического подъема, когда сын просит у матери прощения за все страдания, принесенные ей, и просит благословения. Эта сцена становится психологической и драматургической кульминацией картины.

Сцена казни — финал картины.

Пятерых осужденных на смерть вывели во внутренний дворик Шлиссельбургской крепости 8 мая 1887 года. Выводили поодиночке, мимо камер, в которых сидели их товарищи, обреченные на пожизненное заточение.

С металлическим скрежетом открываются двери камер. Звенят наручники. Помещения освещены слабым рассеянным светом. На козырьках, на эфесах сабель вспыхивают слабые блики от тускло горящих в темноте фонарей. Называются фамилии осужден-

194

ных. Гулко разносится по коридорам тюрьмы шарканье ног. И громкие голоса тех, кто провожает героев в последний путь.

Звон цепей, скрежет засовов, мрачность помещения, низкие своды — все это призвано подчеркнуть бездушие, жестокость царского режима, трагизм происходящего.

Двор крепости погружен в полумрак. Рассвет едва-едва брезжит. И сам двор, и строения, и высокая крепостная стена — все окутано серым мраком. У стены — помост с тремя виселицами. С одной стороны помоста — поп, с другой — комендант Шлиссельбурга и прокурор. По бокам стоят жандармы. Замкнутое пространство. Крепостная стена. Жандармское оцепление. Все это не что иное, как выражение художественными средствами страха царского режима перед молодыми революционерами.

Казнь произойдет в два этапа. Вначале на эшафот взойдут Андреюшкин, Осипанов и Генералов. Потом — Ульянов и Шевырев.

Старшему из них всего двадцать шесть лет.

Команда офицера: «Ульянов, Шевырев, пошли!» Друзья, единомышленники, взявшись за руки, пошли к помосту. Камера делает акцент на Александре. На крупном плане она выделяет его из окружения. Лицо Ульянова озарено лучами

занимающегося рассвета. Он поднимается по ступеням на эшафот. На его мужественном и решительном лице на секунду появляется улыбка. Ярче, светлее становится небо. Там, где-то за туманным горизонтом, поднимается еще не видимое в этот час с земли солнце. Оно будет, солнце! Как и его друзья, Александр уверен в этом...

Заключительная сцена снималась в основном длинными кадрами на среднем и крупном планах. Это позволило всмотреться в лица осужденных, понять их последние мысли, увидеть в их глазах глубокую

7* 195

веру в грядущее, и важность дела, ради которого они отдали свои молодые жизни.

Внимание к поведению героев, к их психологическому состоянию сознательно подчеркивалось в этой сцене обобщенным фоном, неразработанностью деталей, которые могли бы отвлекать от главного, нарушать целостность восприятия сцены.

Внимание, с которым камера следит за проходом Саши Ульянова, троекратное использование планов, запечатлевших моменты его подъема на эшафот, художественное усиление физического действия средствами монтажа придают последним кадрам метафорическое звучание. Восхождение на эшафот становится в восприятии зрителей восхождением на пьедестал монумента, увековечившего Александра Ульянова в памяти народа. Не точкой, поставленной в конце законченного произведения, но многоточием читается последний план с горящим факелом, на фоне которого появляется надпись: «Несомненно эти жертвы пали не напрасно, несомненно они способствовали — прямо или косвенно — последующему революционному воспитанию русского народа».

Эти ленинские слова, сказанные о предшественниках Октябрьской революции, в полной мере относятся и к его старшему брату, Александру. Но с не меньшим основанием их можно отнести ко всем борцам за освобождение народа от царского самодержавия, в том числе и к Николаю Павловичу Шмиту, который свято верил в победу большевизма в России, в разгром самодержавия и своими практическими делами — создавая боевую дружину на собственной фабрике, финансируя издания большевистских газет — многое сделал для приближения этого часа.

Картина об Александре Ульянове стала фильмом о романтическом герое, идеалом которого были равноправие и братство, освобождение людей от эксплуа-

196

тации. Во имя своего идеала человек отказывался от личного счастья, жертвовал жизнью, стараясь спасти товарищей или как-то облегчить их участь. Фильм, обращенный непосредственно к молодежи, нашел отклик в самых разных аудиториях зрителей,

За восемь месяцев картину просмотрело более пятнадцати миллионов зрителей. Рецензиями на картину откликнулась пресса. Десятки писем пришли на студию «Мосфильм». Вот только некоторые из отзывов.

«С глубоким волнением смотрели картину о старшем брате В. И. Ленина —

Александр Ульянове «Казнены на рассвете». Очень рады, что творческий коллектив «Мосфильма» создал такой незабываемый волнующий фильм. Особенно мы были тронуты сценами суда, прощания матери с Александром и, наконец, сценой казни» (из письма летчиков-космонавтов Павла Беляева и Алексея Леонова).

«Фильм «Казнены на рассвете» широко и многосторонне отображает богатую натуру Александра Ульянова. Мы видим признание его таланта крупнейшими учеными. Его любовь к музыке — каким одухотворением светятся глаза Александра Ульянова, когда он слушает Чайковского — любимого композитора семьи Ульяновых! Мы видим его нежность и любовь к матери, Марии Александровне, сестре Анне... Особенно ярко показана в картине революционная деятельность Александра Ульянова. Фильм помогает лучше понять людей, окружавших Ленина в детстве и оказавших влияние на формирование его революционных взглядов» (из письма А. Фектера, члена КПСС с 1913 года, председателя Совета старых коммунистов Кировского района Риги).

«Фильм этот мне очень понравился и напомнил мне мою жизнь. Я тоже принадлежу к революционной организации, целью которой является борьба с британским империализмом. Когда-то близкие мне

197

товарищи были арестованы и казнены, я вспоминаю сцену прощания с матерью — все это является как бы частичкой и моей жизни, и эта жизнь встает перед моими глазами, хотя это и происходило тридцать лет тому назад.

Мне понятна та печаль, которая показана в этой картине, потому что все это было в моей душе. Я хочу поблагодарить русских товарищей за то, что они сделали такой волнующий и правдивый фильм, и очень хочется, чтобы этот фильм скорее прислали к нам в Индию» (из письма старой индийской революционерки).

По данным сотрудников сектора социологии Уральского филиала АН СССР В. Волкова и профессора Л. Когана, проводивших в 1965 году социологические обследования в Свердловской области, фильм «Казнены на рассвете» наряду с такими картинами, как «Председатель», «Отец солдата», «Нюрнбергский процесс» и «Жили-были старик со старухой», оказался наиболее высоко оцененным зрителями.

Казалось бы, Андриканис еще раз доказал свое право быть режиссером. Но, как и после «Северной повести», по окончании работы над картиной «Казнены на рассвете» потянулись долгие недели и месяцы режиссерского простоя.

В середине 1966 года Евгений Николаевич Андриканис навсегда уходит со студии «Мосфильм». Уходит в новую для него, неизвестную область — телевидение.

ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ

Работать, работать и постоянно работать надо. А то еще при жизни заплесневеешь.

Г. Гауптман.

Переход Андриканиса в телевидение удивил многих. Некоторые из друзей пытались убедить его не делать этого, но он оставался непреклонным. Таким Андриканис был всю жизнь. Он мог долго вынашивать задуманное, но, когда оно

созревало, его уже ничто не могло остановить.

В 1966 году Андриканису предложили занять место главного режиссера и художественного руководителя только что созданной в системе Гостелерадио СССР Студии зарубежного обмена, в задачу которой входили отбор и производство собственных телевизионных материалов для международного обмена.

В основном новая студия была укомплектована молодыми специалистами, только что окончившими ВГИК. Таким образом, в Студии складывался творческий коллектив, с которым можно было интересно и плодотворно работать.

Созданием Студии зарубежного обмена Гостелерадио положило конец случайным, стихийным заказам картин для показа их по телевидению. На Андриканиса возлагалось руководство художественным сове-

199

том и контроль за идейно-художественным качеством выпускаемых художественных и документальных фильмов и хроникальных сюжетов, предназначенных для демонстрации за рубежом.

С присущей ему энергией Андриканис приступает к новой работе.

Чтение и обсуждение литературных сценариев, просмотры и обсуждения немых и звуковых вариантов картин, поездки на студии, и встречи с творческими работниками заполняют почти все его время. Но, всецело отдаваясь новому делу, Андриканис не мог долго оставаться вне творчества.

Он начинает писать воспоминания о встречах с Константином Георгиевичем Паустовским. Вместе с С. Кузнецовым работает над сценарием документального фильма «В стране Ленина» к 100-летию со дня рождения Ленина (фильм был снят режиссером И. Горчилиным на ЦСДФ и широко показывался по телевидению у нас в стране и за рубежом). Совместно с И. Шишовым он пишет сценарий художественного фильма о боевом подвиге тульчан в октябре 1941 года, когда народные ополченцы вместе с частями войск противовоздушной обороны ценою невероятных усилий задержали рвавшиеся к Москве танковые колонны Гудериана.

Примерно в это же время, опять-таки с С. Кузнецовым, Андриканис приступает к подготовке сценария «Народные артисты», предназначавшегося для совместной советско-чехословацкой постановки о народных артистах СССР Любове Орловой и Григории Александрове.

Можно с полным основанием сказать, что приход Андриканиса в телевидение сыграл важную роль не только в плане чисто творческом. Само появление известного кинооператора и режиссера в телевизионных коридорах Шаболовки, а затем и в Останкине,

200

которые не без тревог и разочарований заполняли выпускники ВГИКа, мечтавшие о работе в «большом кино» и порой считавшие распределение на телевидение невезением, оказывало серьезное моральное воздействие на молодежь. Ведь для многих из них имя Андриканиса непосредственно ассоциировалось с лучшими

достижениями кино 40-х и 50-х годов и его назначение худруком новой телекиноорганизации возвышало в их глазах само телевидение.

Однако было бы неверным утверждение, что положение, в котором находился Андриканис, его самого устраивало целиком и полностью. Ему, еще не так давно жившему активной творческой жизнью, не приносили полного удовлетворения ни сценарии, которые он писал, ни участие в работе телевизионных фестивалей, ни его функции художественного руководителя Студии, у которой не было собственной производственной базы. А он жаждал работы, мечтал о том времени, когда снова сможет выйти на съемочную площадку и подать команду «Мотор!», когда засядет в монтажной и из разрозненных кусков заснятой пленки будет создавать новое кинематографическое (или телевизионное) произведение — фильм. Он мечтал об этом. А мечтая, ждал удобного случая. И такой случай вскоре представился.

В феврале 1970 года Андриканиса включили в состав советской делегации, отправлявшейся на Международный телефестиваль в Монте-Карло. Здесь у него произошла встреча с человеком, благодаря которому начинается новый этап творческой жизни Андриканиса.

В тот год советское телевидение представило на международный смотр несколько телевизионных фильмов: поэтическую киноновеллу «Слепой дождь» (авторы сценария В. Гресь и В. Мережко, режиссер В. Гресь), документальную картину «Хиросима» (ав-

8 «Евгений Андриканис» 201

тор сценария Е. Оксюкевич, режиссер Г. Визитей), фильм «Разгром немцев под Москвой», созданный сотрудниками французского телевидения при помощи и при участии работников советского телевидения.

Серьезными конкурентами нашей программе оказались интересные фильмы, привезенные на фестиваль телевизионными организациями Италии, Испании, США, Японии и ряда других стран. Борьба за призовые места шла отчаянная. И она завершилась нашим успехом: все советские фильмы были награждены. Главный приз фестиваля присудили телефильму «Слепой дождь». Картина «Хиросима» взяла приз по разряду документальных репортажей. Особо была отмечена французско-советская телевизионная лента о разгроме немецко-фашистских войск под Москвой. Ни одна страна не добыла в тот год столько премий на телефестивале в Монте-Карло, сколько подучил их Советский Союз. Это была победа советского телевидения, и весьма внушительная.

За несколько часов до того момента, когда жюри фестиваля после многочисленных бурных споров должно было в торжественной обстановке объявить результаты международного конкурса, в Монте-Карло из Парижа прибыл корреспондент советского телевидения и радио во Франции Лев Королев.

Многие, вероятно, помнят его репортажи, проникнутые любовью к простому народу Франции, ее многовековой культуре. Королев понимал, сколь сложным было положение Андриканиса — нашего единственного в жюри представителя на таком престижном фестивале. Перед голосованием он пожелал Андриканису успеха —

большого сделать, к сожалению, он не мог.

Во время ужина, когда фестивальные страсти улеглись, когда в Москву была послана телеграмма с сообщением о нашей победе и можно было наконец

202

свободно вздохнуть после многочасового напряжения, Андриканис в дружеской беседе поделился с Королевым своей мечтой снять картину о героизме советских людей, участвовавших во французском движении Сопротивления. Королев же в свою очередь рассказал, что французское телевидение предполагает подготовить большую программу с участием иностранных киноработников. Идея такова: французское телевидение собирается пригласить в страну кинорежиссеров из разных стран, выделить им операторов, технику, транспорт, а те должны снять минут на сорок пять — пятьдесят фильм о том, как они представляют себе Францию. Если Андриканис не возражает, то...

Андриканис не возражал...

Вскоре советское телевидение получило официальное приглашение от французской радиотелевизионной компании ОРТФ принять участие в творческом эксперименте.

Кроме режиссера из Советского Союза ОРТФ пригласила кинематографистов из Бразилии, Югославии, США, Канады, Дании и некоторых других стран. Таким образом, предполагался своеобразный конкурс среди телевизионных киноработников разных стран на лучшее знание Франции, ее народа, истории, культуры.

Позднее, когда фильм Андриканисом был завершен и показан по французскому телевидению, газета «Советская культура» поместила 8 октября 1970 года интервью с создателем картины.

«В творческом содружестве с заведующим корреспондентским пунктом советского телевидения и радио в Париже Львом Королевым, — рассказывал Андриканис корреспонденту газеты, — а также при содействии оператора Клода Сигара, звукооператора Пьера Туркини, монтажера Карлоса де лос Льянос (выпуск-

8* 203

ника ВГИКа) мы стремились создать добрый фильм, который расскажет на телевизионных экранах Франции о любви советских людей к французскому народу, о его героической истории — Великой французской революции, Парижской коммуне. Фильм, который выразит наше глубокое уважение к союзнику времен первой и второй мировых войн и его героям Сопротивления...

Лейтмотивом на протяжении всего фильма оказалась широко популярная во Франции еще со времен Народного фронта песня... Дмитрия Шостаковича из фильма «Встречный» режиссеров Ф. Эрмлера и С. Юткевича. Музыка эта необычайно популярна во Франции.

В некоторые сцены фильма мы включили добродушные шутки, столь любимые французами. При первом же просмотре во французском телевизионном центре они вызвали именно ту реакцию, которую нам хотелось получить. Здесь же возник вопрос

об увеличении эфирного времени для нашей советской передачи...

Очень было приятно почувствовать теплоту, с которой был встречен фильм во Франции».

На цикл телевизионных фильмов не замедлила откликнуться французская пресса. Газета «Юманите» писала в те дни: «Мы вправе спросить себя: по какому странному недоразумению с тех пор, как программа «Панорама» уступила место «Дневникам путешествий по Франции», большинство иностранных режиссеров явно принимает часть за целое и зачастую подменяет Францию кто показом одной семьи, кто показом отдельной деревни, кто, в лучшем случае, показом провинции?!

Советский кинорежиссер Евгений Андриканис нашел более удачное решение. Его фильм «Путешествие по Франции» показывает в основном места, где

204

французы проводят свои каникулы. Будем же ему особенно признательны за то, что он не останавливается на легком решении и не берет Сен-Тропез или Девиль¹, а отправляется в места отдыха, которые зачастую мало знакомы самим французам. С юмором, смешанным с большой долей нежности, режиссер правдиво рассказал о нескольких французах, отдыхающих на море или в деревне, в одиночку или группами, в Нормандии или в Провансе.

Его фильм не носит характера туристической рекламы, чего можно было бы опасаться. Свои чувства он выражает чистосердечно и сильно. В качестве самой искренней похвалы можно сказать, что фильм, будучи по продолжительности таким же, как все остальные, показался нам, однако, очень коротким»².

Режиссерский дебют Андриканиса в документальном телекино отличался не только оригинальностью замысла, новизной взгляда, наблюдательностью, что особенно отмечали сами французы, но и тем главным, что характерно для всего его творчества: вниманием к человеку. Этой позиции он не изменит ни в одном фильме. И однажды скажет, что документальное кино, по его мнению, «ничуть не легче, а порой даже сложнее кино игрового, актерского: в постановочном кино можно осуществить практически любой замысел. Для этого там есть актеры, декорации, трюковые съемки. В документальном кино, кроме замысла, живой действительности и выразительных средств киноискусства, ничего нет. Поэтому кинематографист, работающий в документальном кино, всегда должен быть начеку: как бы чего существенного, важного, выразительного не пропустить».

¹ Сен-Тропез и Девиль — наиболее популярные места отдыха французов.

² Цит. по.: «Сов. культура», 1970, 8 окт.

205

Не из желания преуменьшить трудности постановок игровых картин сказаны эти слова. Снимая документальные фильмы, Андриканис по-прежнему остается приверженцем постановочного кино, искусство и технологию которого он знает блестяще, которое он бесконечно любит. Это откровение свидетельствует о том, насколько серьезно его понимание задач документального фильма и сколь

бескомпромиссно его отношение к нему.

По странной логике в практике укоренилось понятие о документальном кино как о низшем виде кинематографа. Называя актерский постановочный кинематограф художественным, документальному фильму тем самым априорно как бы отказывается в художественности.

Как явление документальное кино исследовано в самых общих чертах. Многие вопросы эстетики документального фильма до сих пор остаются незатронутыми. Совершенно неизученной областью представляется документальный телевизионный фильм. И хотя разница между документальными фильмами, которые снимаются для киноэкрана и которые готовятся для показа по телевидению, на первый взгляд кажется незначительной и документальные кинофильмы с успехом включаются в телевизионные программы, — это различие является серьезным аргументом в защиту некоторых специфических особенностей документального телевизионного фильма.

Существует мнение, что документальный кинематограф при большей или меньшей полноте показа на экране образа человека не в состоянии выявить становление характера, динамику и диалектику его развития. Показывая отношение человека к окружающей действительности, умея выражать это отношение по высокому художественному счету, документальное кино не в силах раскрыть все многообразие челове-

ской деятельности в интеллектуально-чувственной сфере, всю неповторимость человеческого бытия. Психологическая углубленность образа человека, его, по выражению Льва Толстого, «движения души», столь выразительно и ясно проявляющие человека в повседневной жизни и в переломные, кризисные моменты его существования, ввиду особенностей съемок и монтажной организации материала реальности в документальном кино нередко остаются за рамками кинокадра. Документальный кадр, важнейшей особенностью содержания которого является прямо зафиксированная на пленке реальная действительность, запечатлевает лишь главное, существенное во внешней характеристике образа.

Однако документальное киноискусство, лишенное возможности показать жизнь человека во всем проявлении ее многообразных связей и противоречий, обладает исключительной возможностью раскрытия образа мыслей реального человека. Только в одном случае, как справедливо отмечал Дзига Вертов, таким человеком может быть автор-режиссер, в другом — его герой или участник. И в этом состоит не недостаток документального кино, но его специфическая особенность.

С появлением и развитием телевидения менялась и эстетика документального фильма. Точнее, документальное кино обогащалось не только новыми выразительными средствами — качественно иными становились его возможности. Менялся сам взгляд на эстетические качества кинодокумента.

Известный оператор и талантливый теоретик операторского искусства В. Нильсен, акцентируя внимание операторов на главных моментах художественного творчества — отборе и обобщении, писал в середине 30-х годов, что «в самой

сти кадра, экспрессии, способности выявить основное, существенное, уменья охватить и передать в кратком сюжете главные моменты снимаемого события на основе четкой социальной установки»¹. Верное для кинохроники, для информационных жанров, это положение вряд ли проясняет особенности работы оператора и режиссера над документальным фильмом, у которого иные, чем у кинохроники, задачи, другой подход к анализу реальности.

Не случайно спустя годы, когда телевидение успело заявить о себе как о новой области искусства, Михаил Ромм, пораженный возможностями этого феномена XX века и его беспрецедентным по масштабам кино, расточительным богатством времени, утверждал, что основой кино является отбор, а телевидения — наблюдение.

Не случайно Вл. Саппак, написавший замечательную книгу об искусстве телевидения, не рискуя столь категорично формулировать свои выводы, задавался вопросом: «Что, если окажется, что на телевидении именно неотобранность материала составляет для нас особую привлекательность, рождая впечатление его полнейшей достоверности? Почему то, что хорошо для кино, должно быть обязательно хорошо и для телевидения?»²

Действительно, и наблюдение и так называемая неотобранность материала, а точнее, иные эстетические критерии и приемы художественного отбора, вероятно, в чем-то отличающиеся от тех, которыми пользуются в документальном кино, — все это оказалось важнейшими средствами художественной выразительности телевизионного кинодокумента, повыша-

¹ Нильсен В. Изобразительное построение фильма. М., Кинофотоиздат, 1936, с. 201.

² Саппак Вл. Телевидение и мы. М., «Искусство», 1968, с. 205.¹

ющими уровень достоверности, делающими его более убедительным и доходчивым.

Для Андриканиса, умевшего и в постановочном кинематографе ценить выразительность природы, находить в ней постоянный и непреходящий источник эстетических ценностей, документальный фильм не показался «низшим жанром». Он усматривал в нем прежде всего возможность авторского самовыражения на основе ясно сформулированной идейно-тематической задачи.

Многих, кто видел в эти годы Андриканиса в деле, всегда поражали его работоспособность и необыкновенная, завидная целеустремленность. Они проявлялись в его отношении к жизни, к товарищам, к работе. Едва получив тему, не ожидая, когда будет готов сценарий, он начинал заниматься подбором материалов, систематизацией фактов, поиском нужных фильмотечных кадров, фотографий. Нередко он писал собственные варианты плана будущего фильма — один, другой, третий. До хрипоты спорил с авторами, отстаивая каждую придуманную им сцену, каждый эпизод еще не утвержденного сценария, не снятой картины, и безоговорочно

уступал, когда видел, что решение, предложенное сценаристами, могло оказаться более интересным и выразительным.

До перехода на телевидение Андриканис, хотя и снимал для кинохроники, по-настоящему не занимался документальным кино. Однако, включившись в новую работу, он показал феноменальное знание документальной фильмотеки, знание фильмов, где может находиться тот или иной необходимый ему кадр. Он не уповал на ассистентов, сам готовил списки нужных материалов, за которыми ассистенты должны были ехать в архив кинофотофонодокументов, в Госфильмофонд, на ЦСДФ или на квартиру к бывшему фронтовому фотокорреспонденту. Порой,

209

подменяя директора группы, сам становился организатором творческого и производственного процесса. Он умел ладить с самыми различными людьми, находить общий с ними язык, а это в условиях кинопроизводства — качество весьма ценное.

Знаменательно и вполне закономерно, что Андриканис, приступая к работе в новой для него области — области документального телекино, обратился поначалу к жанру именно биографического фильма, в центре которого не просто проблема, пусть и исключительно важная, но человек.

Напомним, в операторских работах Андриканиса в игровом кино значительное место занимали портретные характеристики героев. Андриканис считался на «Мосфильме» одним из лучших операторов-портретистов. Из двух поставленных им художественных лент, как уже отмечалось, одна — «Казнены на рассвете» — построена на документальном материале и отражает факты биографии реального исторического деятеля — Александра Ульянова. Написанное Андриканисом историческое исследование «Хозяин «Чертова гнезда» в определенной степени тоже может быть отнесено к жанру биографической повести. В своих телефильмах Андриканис обращается к биографиям людей ярких, сильных, целеустремленных, богатых духовно, отстаивающих прекрасные идеи интернационализма, дружбы разных народов.

Андриканис отбирает в судьбах своих героев самое важное, в чем проявилась их суть, их деловые качества, их жизненная позиция.

Героя фильма «Коммунар XX века» (автор сценария А. Потапов) — о жизненном пути члена Политбюро ЦК Французской коммунистической партии Жака Дюкло — трудно назвать романтическим героем. Его отношение к жизни трезво, лишено сантиментов. Его взгляд на действительность определен марксист-

210

ским мировоззрением. Он не только научно объясняет несправедливость правопорядка, существующего в буржуазном мире, но и ведет борьбу за его переделку. О его жизни, богатой разными событиями, о сто борьбе за счастье своего народа, о его целеустремленности и глубокой убежденности в правоте дела, которому он служит, рассказывает картина. Но нельзя не заметить романтического отношения

режиссера к человеку, который в своей книге «Мемуары», подводящей итог его жизни, писал: «И на склоне лет идей, озарившие весну моей жизни, сохранили для меня свежесть молодости. И я уверен, что великие идеалы, которые я отстаивал на протяжении всей своей деятельности коммуниста, неизбежно восторжествуют во всем мире»¹.

Оно, это отношение, проявляется во всем. Прежде всего в выборе событий из богатой разнообразными коллизиями жизни этого удивительного человека. И в свободной, раскованной драматургической композиции, внешне лишенной единой фабульной линии, логика которой — логика поэтической мысли художника. И в лирических пейзажах — городских и сельских. И даже в таких весьма строгих по содержанию кадрах, как эпизоды периода второй мировой войны, смонтированные в основном из старой кинохроники.

Уже этот телевизионный фильм Евгения Андриканиса показал, что и в документальном кино, где, казалось бы, над всем властвует жесткая, предельно конкретизированная проза реальности, могучая сила факта, режиссер остается верен лирико-романтическому видению действительности.

Эпизоды, окрашенные в лирико-романтические тона, есть и в следующих, отнюдь не биографических телевизионных фильмах Е. Андриканиса: «Во имя ми-

¹ Дюкло Ж. Мемуары, т. 1. М., Политиздат, 1971, с. 6.

ра и дружбы» — о визите Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева во Францию в октябре 1971 года, «Дорогами согласия, дорогами содружества», созданном к 50-летию установления дипломатических отношений между СССР и Францией, и в картине «Москва — Париж» (совместная работа с режиссером Н. Левицкой), тоже посвященной советско-французским отношениям.

Когда смотришь документальные телефильмы Андриканиса, понимаешь, как много дала ему работа в постановочном кинематографе. Так же как, будучи оператором и режиссером художественных картин, он подолгу и тщательно выискивал точку зрения и освещение в павильоне или на натуре, так для своих документальных картин он вместе с операторами ищет в действительности выразительные моменты, детали, помогающие ощутить атмосферу реальности, понять характеры и образ жизни людей, своеобразие их быта.

Над документальными картинами Андриканис работал с разными операторами. Его фильмы снимали Н. Кепко, Л. Довгвилло, В. Степанов, Б. Долина, Д. Серебряков, А. Иванов, В. Сеткин. Они не были новичками в телевидении, у каждого успел выработаться свой стиль, своя манера съемок. Но если верно замечание, что в хорошем фильме оператор должен «умереть» в режиссере, то оно в меньшей степени относится и к творческой манере Е. Андриканиса.¹

«Я ставлю задачу. Говорю, что мне нужно для фильма. Раскрываю содержание эпизода, его решение. Остальное операторы делают сами». Так объясняет режиссер свои взаимоотношения с операторами.

Сохраняя свою индивидуальность, испытывая полную свободу творческих

решений в рамках предложенных обстоятельств, каждый из них старался как

212

можно более выразительно представить на экране задуманное режиссером. Трудно сказать, что в таких случаях оказывалось важным — точная постановка режиссером задачи или умение каждого оператора, не наступая, как говорится, «на горло собственной песне», трансформировать в своих работах режиссерскую концепцию фильма. Как бы там ни было, фильмы Андриканиса отличает высокая культура операторских съемок, точный выбор объектов, лаконизм, выразительное композиционное решение самых разнообразных по содержанию кадров.

Первые кадры фильма «Коммунар XX века» вводят зрителей в атмосферу современного Парижа. По улицам мчат машины, мигают светофоры, идут пешеходы. Скульптура Бельфорского льва, которая станет традиционной для всех «французских» фильмов Андриканиса. Метро. Самые, казалось бы, обычные, характерные приметы современного большого города. Камера оператора Н. Кепко пристально всматривается в лица прохожих, словно пытаясь понять их мысли и настроения. Фиксирует детали, подробности. Потом с особым вниманием следит за невысоким человеком с газетой в руке, спускающимся в метро. Показывает этого человека в вагоне поезда, мчащегося в туннеле, проезжающего затем по мосту через Сену, по городским эстакадам, откуда открываются дальние виды Эйфелевой башни, собора Парижской богородицы, парижских небоскребов. Теперь город предстает увиденным как бы глазами героя — человека, для которого исторические места Парижа не просто символы столицы Франции, но нечто большее, может быть, часть его собственной жизни, его любовь, его родина.

Парижские планы сняты в легкой дымке, силуэты дальних строений слегка размыты голубовато-розовым светом. От этого импрессионистического изобра-

213

жения городского пейзажа возникает ощущение глубины и объемности пространства и вместе с тем глубокой лиричности. Так воспринимает город герой этой ленты. Так его видят и создатели фильма.

Иное творческое решение городских пейзажей предложено в картине «Сын Франции» (автор сценария А. Потапов).

Фильм воскрешает в памяти отдельные факты из биографии выдающегося деятеля французского и международного коммунистического и рабочего движения Мориса Тореза. Основу картины составили сохранившиеся кадры кинохроники, запечатлевшие Мориса Тореза в разные периоды его жизни, фотографии из партийного архива и семейного альбома. Имеющийся в наличии материал подсказывал стиль досъемок. Живописность и яркость красок в городских и сельских пейзажах фильма «Коммунар XX века» в картине «Сын Франции» уступила место графической сдержанности, лаконичности промышленного пейзажа «Черной страны» — Фландрии, где родился и начинал свою трудовую и партийную деятельность Морис Торез.

Черный асфальт улиц, ряд однотипных кирпичных домиков, торопливой чередой встающих друг за другом, сжатость пространства, треугольники терриконов, башни шахтных подъемов, возвышающиеся над городом, — все это, столь подробно и обстоятельно снятое оператором Л. Довгвилло, способствует созданию атмосферы отчужденности пейзажа от людей, его холодности и суровости. Жанровые сценки, которые с завидной щедростью рассыпаны во многих фильмах Андриканиса, здесь подчеркивают бездуховность людского существования в окружении непрерывно работающих машин, камня, асфальта, угольной породы, выброшенной шахтерами на поверхность земли. Текст усугубляет это ощущение. «Проходят годы, — говорит

214

диктор, — меняются поколения, а в «Черной стране» у тысяч людей та же профессия, те же заботы».

Нельзя не воздать должное работе режиссера и операторов в картине «Во имя мира и дружбы», посвященной визиту Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева во Францию в октябре 1971 года.

Четкая организация съемочного процесса, продуманность точек, где должны быть поставлены камеры, выигрышные ракурсы — все это позволило в сложных условиях съемок, регламентированных протоколом визита, получить многообразные по содержанию кинокадры, совершенно лишенные следов торопливости, случайности. Напротив, при всей очевидной хроникальности съемок почти каждый кадр операторов Н. Кепко, А. Иванова, В. Степанова оставляет впечатление выстроенности, продуманности композиции, выразительности в передаче главных моментов снимаемого события.

Нет нужды повторять снова и снова, что умением оператора выражать режиссерский замысел во многом предопределяется успех или неуспех фильма. В документальном кино профессионализм оператора, может быть, даже более важен и существен, чем в художественном кинематографе. Ведь не случайно, вероятно, Дзига Вертов еще на заре документального кинематографа определял произведение документального искусства двумя словами — «монтажное вижу». «Киновещь, — писал он, — это законченный этюд совершенного зрения, утонченного и углубленного всеми существующими оптическими приборами...»¹.

Не будет преувеличением сказать, что в лице операторов Андриканис получил весьма достойных соавторов своих картин. Но и операторы могут оставаться

¹ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., «Искусство», 1966, с. 71.

215

довольны своим режиссером. Большинство материала, снимаемого ими, за редким исключением, всегда входило в фильмы. Наверное, иной режиссер был бы более лаконичен и строг в отборе кинокадров. Иногда кажется, что некоторые эпизоды в картинах Андриканиса затянуты, в них имеются длинноты, сократив которые, если следовать логике информационных жанров, можно достичь того же результата с меньшими затратами. Что это — следование принципу «неотобранности» материала,

якобы специфичному для телевидения, или неумение распорядиться этим материалом и отобразить главное, или же свидетельство бережного отношения режиссера ко всем снятым кадрам, съемка которых была наверняка вызвана какой-то важной, заинтересовавшей оператора выразительной деталью, подробностью?

Пройдет добрая половина первой части картины «Коммунар XX века», прежде чем авторы назовут имя Жака Дюкло. Таков замысел. Но за это время зрители успеют проникнуться глубокой симпатией к немолодому уже человеку, умеющему видеть и ценить прекрасное в действительности, несмотря на все противоречия, из которых она состоит. В прологе авторы покажут кварталы парижского района Бельвиль, где бьется рабочее, пролетарское сердце Парижа. Покажут его не мимоходом и не из окна туристического автобуса. Они пройдут по узким, сбегающим с холмов живописным улочкам предместья. Постояв незаметно в сторонке, чтобы не нарушить привычное течение жизни в этом районе, понаблюдают за его жителями — мужчинами, женщинами, детьми. Не оставят без внимания даже собачонку, забавно семенящую за своими хозяевами, ибо в этой подробности тоже заключена достоверность бытия бельвильской улицы, как и в той непосредственности выражения чувств, присущей, вероятно, лишь фран-

216

цузам, с которой один из них влез даже на светофорный столб, чтобы сфотографировать на память проходящих тут же жениха и невесту. И женщины с длинными тонкими батонами в руках — тоже подробность, внешне вроде бы далекая от темы биографического фильма, но важная, помогающая воссозданию атмосферы среды, в которой живет и работает герой картины. «Он знает многих в этом районе, его знают все», — говорит диктор. И становятся понятными то скрупулезное внимание к лицам людей и характерным приметам их быта, с которым авторы снимают начальные кадры фильма. Он такой же житель этой улицы, как и мужчины, покурывающие у таблички с надписью «Такси». Как и эти женщины, с нескрываемым любопытством разглядывающие молодых. Он тоже иногда ходит в хлебную лавку за длинными батонами. Любит пройтись по улице, поговорить о погоде или о новом повышении цен. Он такой же, как все эти люди из парижского рабочего района Бельвиль.

Но вместе с тем он — лидер.

Он идет в первых рядах колонны манифестантов, несущих огромный красочный плакат с надписью «Французская коммунистическая партия». Грандиозная, запрудившая улицу манифестация направляется к Стене коммунаров на кладбище Пер-Лашез почтить память тех, кто пал за Коммуну 21 — 28 мая 1871 года.

Во главе колонны идут руководители Французской коммунистической партии. Следом — пожилые ветераны. Взявшись за руки, идут молодые рабочие и служащие, студенты, юноши и девушки. Люди несут алые знамена. У каждого из тех, кто находится в рядах манифестантов и стоит вдоль тротуаров, на груди значок — изображение Марианны — символическое изображение Французской республики. Мари-

анна на плакате, на значках. Значок Марианны на груди у маленькой девочки, сидящей на руках у отца, и на груди у мужчины средних лет. Знамя Парижской коммуны. Знамя Французской республики. И когда за кадром на этих планах звучит голос, голос Дюкло: «Французская коммунистическая партия — это не только партия рабочего класса, она представляет собой нечто большее, она является партией народа, партией Франции», понимаешь, что это действительно так. И этот пожилой рабочий, и юноша, несущий знамя, и эта веселая девушка, очень похожая на изображение Марианны на плакате, все они, идущие в рядах демонстрантов, представляют сейчас весь рабочий люд Франции, потомков тех, кто стоял у основания Парижской коммуны. Они ее наследники. Коммунары бурного XX века. И он, Жак Дюкло, — один из них.

Так, уже в прологе, вобравшем самую разнообразную, пока еще не развернутую информацию о герое фильма, режиссер, используя выразительные средства документального кино, формулирует идею всей картины. И помогает ему в этом тот многообразный по содержанию изобразительный материал, который накапливался во время работы над фильмом.

Иной раз может показаться, что режиссер слишком расточительно использует отпускаемую киноплёнку, во время съемок отвлекается от главного, фиксируя внимание на второстепенном. Впечатление это обманчиво.

Один из финальных эпизодов картины «Коммунар XX века» — участие Жака Дюкло в предвыборном митинге в Парижском дворце спорта. Рабочий класс, демократические силы Франции выдвинули члена Политбюро ЦК ФКП кандидатом в президенты республики.

Огромный зал забит до отказа. На встречу со сво-

218

им кандидатом пришли представители партийных, профсоюзных организаций, активисты и беспартийные рабочие. Камера панорамирует по липам людей, сидящих в зале. Показывает тех, кто находится в президиуме митинга, выступающих.

«Поведение» камеры в зале весьма свободно и своеобразно. Она то выхватывает среди сидящих отдельных людей, смеющихся, слушающих, аплодирующих, то следит за сизоватыми лучами прожекторов, блуждающими по залу, то показывает невозмутимого улыбающегося Жака Дюкло, то снова возвращается к сидящим в зале. Создается впечатление, что камерой «не найдено» главное, на чем следует остановить взгляд, за что «зацепиться».

Весь эпизод занимает почти семьдесят метров, то есть около полутора минут экранного времени. Не много ли для таких «блужданий» по залу?

В один из моментов, когда вновь появляется план Жака Дюкло, вступает диктор: «О Дюкло говорят:

«Этот человек обладает даром согревать людские сердца». А камера снова «уходит» в зал. И, словно бы невзначай, панорамирует по надписи над столом

президиума: «В партию подано 85 заявлений». Короткая, всего полтора метра, панорама.

Прошла уже половина эпизода. В зале не произошло никаких существенных событий. Обычный предвыборный митинг. Но вот на трибуну поднимается Жак Дюкло. Сейчас, по-видимому, начнется самое главное. «Вы собрались сюда, — говорит он, — чтобы выразить доверие программе коммунистов, которая призвана уничтожить все пережитки ветхого прошлого, открыть перед нашей страной двери в будущее, ответить на нужды и чаяния народа Франции...». Камера вновь панорамирует по надписи, теперь уже с новым содержанием: «В партию подано 120 заявлений».

9*

219

Жак Дюкло продолжает с трибуны: «Мы, коммунисты, выступаем за прочные отношения нашей страны с Советским Союзом и другими социалистическими странами!» Возгласы одобрения, шум в зале, аплодисменты и новая панорама по надписи: «195 заявлений в партию». Весь зал стоя поет «Марсельезу».

Вот, пожалуй, что было основным в эпизоде предвыборного митинга — эта с изменяющимся содержанием надпись. Показывая рост рядов партии коммунистов, авторы монтажно-пластическими средствами показали рост авторитета партии рабочих, рост ее влияния среди народа. А следовательно, и успех коммунистического кандидата на выборах в президенты страны.

...Когда наступил вечер и на Елисейских полях забили фонтаны, подсвеченные разноцветными огнями, Франция узнала, что после первого тура выборов за Жака Дюкло было подано 22 процента всех голосов, то есть каждый пятый француз голосовал за него. И это в то время, когда правые предсказывали провал кандидата левых сил, который, по их мнению, не соберет и 10 процентов голосов.

Внимание ко второму плану, к тому, что происходит рядом и вокруг героя, к атмосфере среды, в которой он находится, акцент на подробностях и деталях, что, будем откровенны, не часто встречается в документальных, даже телевизионных фильмах, является наиболее характерной особенностью фильмов Андриканиса. Для выражения идеи картины эти подробности так же важны режиссеру, как и самый первый план.

В прологе фильма «Коммунар XX века» есть портрет девушки, идущей в колонне манифестантов. Режиссер смонтировал ее крупный план с изображением Марианны на плакате. Эта монтажная фраза так и осталась бы просто удачной монтажной фра-

220

зой, если бы Андриканис не поставил девушку в центре внимания в эпизоде приема молодых рабочих в Коммунистическую партию. «Жорес обращался к молодежи с вопросом: «Что вы сделали в свои двадцать лет?» — звучит с экрана голос Жака Дюкло. — Я тоже спрашиваю сейчас об этом нашу молодежь...» На экране Дюкло беседует с рабочими, которым он будет вручать партийные билеты. Они улыбаются, ведут непринужденную беседу. Крупно камера показывает план той самой девушки

— Марианны, которую зрители видели в рядах демонстрантов. Это и к ней обращены слова руководителя партии, членом которой она решила стать. «Нет ничего печальнее в жизни, чем ошибиться в выборе пути в свои двадцать лет, — продолжает закадровый голос. — Наступит момент болезненной переоценки, когда человек будет вынужден сказать себе: «Я ошибся». И нет ничего более радостного в жизни, как правильно выбрать свой путь, когда ты еще молод...»

Информационная суть эпизода бесспорна. В нем отражена забота коммуниста о подрастающем поколении, показано пополнение рядов партии, торжественный момент вручения партийных билетов. Но оттого, что режиссер ставит в центр композиции эпизода не героя фильма, а, в общем-то, эпизодическую фигуру, внешне очень похожую на Марианну — символ Французской Республики, не возникает ли ощущение метафоричности эпизода? Его второго, может быть, более важного смысла, чем тот, что заложен во внешнем информационном ряду. Речь идет ведь не только о выборе пути каждым из этих молодых людей. Главное в том, куда пойдет Франция, какой путь она изберет. Это, пожалуй, самое важное из всего, что может волновать и беспокоить человека, отдавшего более полувека своей жизни борьбе за счастье своего народа.

221

На чтение закадровых текстов Жака Дюкло режиссер пригласил Сергея Бондарчука: их связывает давняя, еще со времен съемки фильма «Отелло», дружба. Андриканис неравнодушен к актерскому и режиссерскому творчеству этого мастера. Он ценит в Бондарчуке не только большой талант, но прежде всего народность этого большого мастера. У Бондарчука редкий, удивительный по тембру голос. «Сыгранные» им тексты имеют настроение, драматизм. В фильме актеру удалось выявить всю глубину переживаний героя, всю гамму чувств, заложенных в закадровых текстах. А это, естественно, не могло не отразиться на зрительском восприятии фильма в целом.

И если первая документальная картина Андриканиса, «Путешествие по Франции», была, скорее, фильмом-размышлением о стране и ее народе, то «Коммунар XX века» положил начало фильмам-исследованиям на тему новейшей истории Франции, преломленной и отраженной в людских судьбах, в истории народа.

Картина «Сын Франции» посвящена жизни и деятельности Мориса Тореза, бывшего на протяжении более тридцати лет Генеральным секретарем Французской коммунистической партии.

Пожалуй, это единственная картина, где с таким тщанием собраны редчайшие фотографии и кинокадры, запечатлевшие Мориса Тореза в разные минуты его богатой, насыщенной событиями и встречами с простыми людьми и государственными деятелями жизни.

Авторы рассказывают об отдельных фактах и событиях, сыгравших важную роль в судьбе бывшего шахтера, ставшего выдающимся государственным деятелем, руководителем одной из самых сильных коммунистических партий Европы. Однако увлеченные столь богатым и выразительным материалом,

авторы не заметили, как пошли у него на поводу. Картина недостает такого же эмоционального заряда, какой поражает в других фильмах Андриканиса. Но в ней есть ряд эпизодов, решение которых представляется очень интересным.

Выразительно начало фильма. Авторам удалось документальными средствами создать образ «Черной страны» — Фландрии. Запоминается образ секретаря секции компартии в городе Лансе, Жозе Эврара, который, так же как когда-то Морис Торез, с пачками газет объезжает на велосипеде близлежащие горняцкие поселки.

Несомненной удачей является эпизод об оккупации Франции фашистами, раскрывающий выдающуюся роль Французской компартии в движении Сопротивления. Он начинается в разрушенном и сожженном гитлеровцами французском городке Орадур-сюр-Глан. Камера показывает выстроившиеся вдоль бывшей улицы полуразрушенные каменные постройки, стены бывших домов, ржавые и исковерканные остатки того, что когда-то называлось автомобилями, обгоревшую швейную машину, лежащую среди камней. За кадром звучит голос диктора: «Этот город на берегах реки Глан в самом центре Франции мертв. Жизнь прекратилась здесь 10 июня 1944 года».

По дороге идет человек. Точнее, в кадре показаны пока только ноги идущего человека. Пустынная, мертвая земля и словно ищущий что-то человек. Камера снимает его со спины. Человек медленно идет по дорожке, которая когда-то была тротуаром, уходит в глубину кадра. А камера, остановившись, панорамирует по стене церкви, тоже разрушенной. Останавливает взгляд на мемориальной доске с надписью: «Город Орадур-сюр-Глан. В этой церкви были уничтожены нацистами сотни женщин и детей». И зритель невольно содрогается. Спустя десяти-

летия люди приходят и приходят сюда, в этот город мертвых, в надежде найти своих близких или хотя бы что-нибудь узнать о последних минутах их жизни. Камера панорамирует по внутренней части разрушенной церкви. Эти стоны видели и слышали в последний раз голоса тех, кто жил в этом городе до трагического июня 1944 года. А эта ромашка, тянущаяся к солнцу, трепещущая на ветру, пустившая корни в каменистой пустыне, не является ли она посланницей тех, кто остался навечно в этой земле, чтобы от чего-то предостеречь, о чем-то предупредить, о чем-то напомнить? Ведь не случаен следующий за этим планом кадр — надпись на французском языке: «Помни!»

Семьдесят пять тысяч коммунистов отдали свои жизни за свободу и независимость Франции. Партией расстрелянных называли Французскую коммунистическую партию после войны. Эта информация позднее прозвучит в словах диктора. Но ее восприятие будет подготовлено таким необычным, снятым со многими подробностями вступлением к эпизоду, показывающем трагизм положения Франции в годы второй мировой войны и героизм ее верных сынов. Здесь важно все: и улица города, ставшего памятником, и гулкий шорох шагов идущего человека, и

остатки того, что когда-то, до варварского вторжения фашистов, было чьей-то вещью, кому-то принадлежало и хранило тепло человеческих рук. Они напоминают о прошлом, чтобы живущие делали в настоящая все необходимое для предотвращения былых трагедий. И Морис Торез был одним из тех, кто страстно боролся за мир, выступал против войны, за лучшую долю народов.

Неравнодушное отношение режиссера к снимаемому материалу, приглашение на съемку Альфонса Дени, одного из руководителей движения Сопротив-

224

ления в годы войны, сделали эпизод запоминающимся.

Присутствие Альфонса Дени в кадре оправдывается более важной, чем изложение простой информации, задачей. Это именно Дени ходит по улицам того, что когда-то было городом. И на этот разрушенный город и на оккупацию Франции нацистами зрители смотрят как бы его глазами. Известные хроникальные кадры, которые не раз были видены в фильмах, рассказывавших о Франции, и новые кинокадры, взятые из французских архивов, воспринимаются не только как факты и документы эпохи. Они очеловечены субъективным взглядом Альфонса Дени, от имени которого ведется рассказ в этом эпизоде. На каждом кадре лежит печать отношения свидетеля, непосредственного участника событий тех далеких лет, пережившего и позор падения Франции и героизм Сопротивления. Однако позиция Дени — это прежде всего позиция и авторов фильма, которые, говоря о войне, об оккупации, о беспримерном мужестве коммунистов, не могли оставаться равнодушными созерцателями. Наверное, потому эпизод и приобрел такую силу убедительности и эмоциональности.

Когда в октябре 1971 года состоялся визит во Францию Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева и Андриканису было поручено создание фильма об этом событии, он с воодушевлением приступил к работе. Показанная неделю спустя после возвращения Л. И. Брежнева в СССР картина «Во имя мира и дружбы» отразила и суть исторического визита и характер дружеских отношений между СССР и Французской Республикой.

Что же предопределило удачу фильма, созданного режиссером Е. Андриканисом по сценарию Г. Зубкова и А. Потапова? Ведь зрители фактически были знакомы со всем вошедшим в картину материалом.

225

Специальные выпуски программы «Время» ежедневно информировали советскую общественность о ходе визита, о состоявшихся встречах, о переговорах.

Успех фильма заключается, на наш взгляд, в том, что лента, построенная внешне как репортаж, переросла рамки своего жанра. Вероятно, не случайно режиссер Джемма Фирсова, сделавшая немало интересных работ в документальном кино и на телевидении, на творческой конференции, состоявшейся весной 1972 года, назвала фильм Андриканиса лучшим политическим фильмом, который она когда-либо видела.

Действительно, эта картина — большая победа советского телевидения в области

документального политического фильма. Именно после нее появятся интересные работы В. Дунаева и В. Лисакевича, Д. Морозова и В. Осьминина. А до той поры фильмов такого масштаба не было.

Каждый кадр картины окрашен личностным отношением режиссера к показываемому материалу. Достаточно вспомнить планы, запечатлевшие Париж, готовый к встрече высокого гостя из Советского Союза. Улицы города, по которым должен проследовать кортеж, украшены алыми стягами. Рядом с советскими «серпастыми, молоткастыми» флагами на слабом ветерке развеваются трехцветные знамена Франции. Такие же флажки в руках встречающих. Улицы запружены парижанами, одетыми в праздничные одежды. Все это в сочетании с яркими красками золотой парижской осени и неповторимой архитектурой французской столицы способствует созданию особой атмосферы радушия, приподнятого настроения, торжественности.

Атмосферой праздничности, ощутить которую помогает музыка П. И. Чайковского, пронизан весь фильм. И то, что в программе «Время» подавалось

226

как информация о событиях того или иного из дней визита, приобрело в картине эмоциональность, возвышенный настрой, более глубокий смысл, далеко не исчерпывающийся информативным рядом.

К моменту запуска в производство ленты «Дорогами согласия, дорогами содружества» журналистом Г. Зубковым были уже собраны некоторые материалы. Он взял интервью у президента Французской Республики Валери Жискара Д'Эстэна. Вместе с оператором В. Степановым они сняли парад в партизанском крае, интервью с Фернаном Гренье, представлявшим в годы войны коммунистов в «Сражающейся Франции» генерала де Голля. Так что Андриканис включился в работу над картиной, когда часть материала уже была снята.

Может, поэтому при всей удаче этой ленты в ней ощутима некая жанровая раздвоенность на обычный информационный репортаж, в котором факты только представлены, только названы, и на публицистический очерк со свойственным этому жанру тяготению к анализу. В то время как журналист Г. Зубков в кадре и за кадром всячески подчеркивает репортажный характер фильма («Этот фильм — репортаж из Франции», — говорит он в самом начале), Андриканис стремится к художественно-публицистической образности, к исследованию.

В каждой из четырех новелл, составляющих картину, — «Сен-Дени, авеню Ленина», «Земля с Мамаева кургана», «Рамбуйе» и «Побратим» — найден образ дороги согласия, дороги содружества, приведшей наши страны к естественной необходимости диалога взаимопонимания на благо разрядки, мира, дружбы, взаимовыгодного сотрудничества. Это ясно ощутимо и в глубоко эмоциональном эпизоде с генералом Луи Пуйядом и в партизанском эпизоде. О пыльных и туманных дорогах военного времени поет француз-

227

ский шансонье Ги Беар, а неожиданные, порой парадоксальные монтажные стыки планов самых разных улиц и площадей Москвы, Ленинграда и Парижа, снятых с проездов, возвращают зрителей в современный мир с его тревогами и надеждами.

Сейчас трудно сказать, кому из создателей фильма пришла идея вынести на улицу старенький потертый патефон, накрутить пружину и поставить иголку с мембраной на старую, заигранную пластинку с записью песни «Синий платочек». Вокруг патефона собрались ветераны эскадрильи «Нормандия — Неман», и он, с этой незабываемой визитной карточкой военных дет, неожиданно стал источником многих воспоминаний.

« — Неужели это тот самый патефон, который прошел с полком «Нормандия — Неман» всю войну? — спрашивает один из летчиков.

— Да, это тот самый патефон, я его храню с тех пор, — отвечает другой. — И сама пластинка... Я ее купил к концу войны. Так что голоса и оркестрация — той эпохи... Теперь все иначе...

— Тридцать лет тому назад эту песню знали все летчики — слова не все, конечно, но мотив.

— И все пели и переживали, когда ее слушали... Очень переживали.

— Замечательные слова, — говорит один из ветеранов и подпевает: «Строчит пулеметчик за синий платочек...» В эпоху войны это моя любимая песня... «Строчит пулеметчик за синий платочек...»

— И строчили... Еще как!

— Полезли — и подучили.

— Мы против войны все! Они лезли, развязали ее — и получили. И строчить нам пришлось. Будем надеяться, что последний раз — Никогда больше не будет».

Пересказ текста не передает и сотой доли эмоциональности, возникающей во время диалога летчиков

228

на фойе звучащей песни. Здесь имеют значение и взволнованность их голосов, и неоконченность фраз, и легкий акцент, и даже отдельные междометия, прорывающиеся в фонограмме, и, конечно же, сама песня.

Но самая большая удача эпизода — активная наблюдательность камеры, следящей за вращающейся на диске пластинкой, панорамирующей по лицам ветеранов, всматривающейся в глаза генерала Пуйяда и вдруг обращающей внимание на догорающую в его руке забытую от нахлынувших чувств сигарету. Все это в целом передает и волнующую необычность ситуации и ее неповторимость.

И, конечно, прав в этом случае режиссер, когда он врезает в эпизод кадры военной кинохроники о боевых действиях французских летчиков. Эпизод обретает емкость, объемность. Это один из лучших фрагментов фильма.

«Синий платочек» — не единственный пример удачного использования песни в документальных фильмах Андриканиса.

На набережной Сены он снимал французского шансонье Ги Беара, исполнявшего для этой же картины не менее популярную песню военных лет «Дороги».

На крыше гостиницы «Москва» был запечатлен для фильма «Москва — Париж» французский певец коммунист Роже Варне, спевший песню о «большой белой стране», о Советском Союзе. А ранее, в картине «Дорогами согласия, дорогами содружества», в его исполнении прозвучала за кадром созданная им песня о Ленине.

В партизанском эпизоде этого фильма звучит мелодия боевой песни французских партизан «Маки».

И почти в каждом фильме Андриканиса можно услышать незабываемую «Марсельезу», звучащую то как гимн Французской Республики, то как песня

229

революционных рабочих, то выполняющую функции музыкального лейтмотива темы Франции.

Музыка в фильмах Андриканиса — составной и один из выразительнейших компонентов картины. Режиссер тонко чувствует настроение песни, ее необходимость в том или ином месте фильма. Как правило, «музыкальный» эпизод, не являясь вставным номером, либо завершает определенную тему повествования, либо своим настроением, заложенным в песне смыслом предваряет новую тему. Таково одно из выразительных средств режиссера, стремящегося вести зрителя за собой, активно управлять его восприятием фильма.

Это тем более важно, что почти все телевизионные фильмы Андриканиса являются откликами на важные политические события. Он был и пока что остается одним из немногих режиссеров телевидения, полностью посвятивших свое творчество публицистическим исследованиям становления и развития советско-французских отношений на протяжении последних пятидесяти лет.

Фильмы Андриканиса счастливо избежали многих недостатков, свойственных некоторым полнометражным документальным картинам и порождаемых буквально понятиями их создателями задачами информационности. Ему удается органично сочетать в своих фильмах информационность и публицистичность, протокольное изображение факта на экране и его художническую оценку. Стремление режиссера к художественно-публицистической образности, к рассмотрению явления как бы под увеличительным стеклом, к его глубокому и всестороннему анализу средствами документального искусства выдвинули его фильмы в число лучших произведений документальной публицистики, созданных для телевидения в последние годы. Они всегда тепло принимались зрителями и получали

230

высокую оценку общественности. За фильм «Дорогами согласия, дорогами содружества» Е. Андриканис вместе с автором сценария журналистом Г. Зубковым и оператором В. Степановым был удостоен Государственной премии РСФСР имени братьев Г. и С. Васильевых.

К картине «Ленинским путем» о жизни и деятельности Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева Е. Андриканис готовился несколько лет, и в определенной степени она стала этапной в

его творческой биографии.

Подступом к теме была работа над двумя фильмами о визитах Л. И. Брежнева во Францию и над картиной о советско-французском сотрудничестве, в которых обширная часть материала посвящалась вкладу Л. И. Брежнева в развитие отношений между СССР и Францией. Созданная в содружестве с режиссером Центральной студии документальных фильмов И. Бессарабовым короткометражная лента «Генеральный секретарь», предназначенная для демонстрации по зарубежному телевидению, явилась своего рода «пробой пера» перед выходом на полнометражную картину. Она показывалась по телевидению США во время визита Л. И. Брежнева. Видели ее телезрители Франции, Индии, Кубы в дни пребывания там Генерального секретаря ЦК КПСС. Демонстрировалась она и в других странах. Всюду картина получала хорошие отклики.

Е. Андриканис совместно с автором сценария Д. Морозовым с огромным тщанием собирали кадры кинохроники по киностудиям, интересовались архивами газетных фотокорреспондентов. Много редких кинокадров было обнаружено на студиях «Молдова-фильм» и «Казахфильм» — в Кишиневе и Алма-Ате, где долгие годы работал Л. И. Брежнев.

231

Позднее, когда работа над фильмом шла (полным ходом и Андриканис смена за сменой просиживал в монтажной, он жаловался порой, что материала так много и так он богат и выразителен, что с ним жаль расставаться, а запланированный метраж фильма слишком короток.

Вспоминая о работе над картиной «Ленинским путем», Андриканис говорил в интервью журналу «Телевидение и радиовещание»: «Мы прекрасно понимали всю ответственность, возложенную на нас. С именем Леонида Ильича Брежнева связано укрепление авторитета и влияния Советского Союза на мировой арене, развитие братской дружбы со странами социалистического содружества, борьба против империализма, за мир, демократию и социализм. Нам предстояло осуществить документальное исследование жизни человека, стоящего в центре всех наших свершений. Перед нами стояла задача показать неиссякаемую энергию, партийную принципиальность Леонида Ильича, неразрывную связь его с народом. Поэтому кроме использования хроникального материала, уникальных кинофото документов мы занялись розысками людей, хорошо знавших Леонида Ильича, — его¹ товарищей по учебе и работе, по службе в армии, по военным годам. Встречи с этими людьми помогли нам дополнить существенными человеческими штрихами образ мудрого и принципиального руководителя, показать, как формировались качества выдающегося организатора»¹.

Биографический жанр, наверное, самый трудный в кино.. Тем более если речь в фильме идет о деятельности политического лидера такого масштаба, каким является товарищ Л. И. Брежнев. В качестве эпиграфа в картине звучат ленинские слова: «...ни один

¹ «Телевидение и радиовещание», 1978, № 6.

класс в истории но достигал господства, если он не выдвигал своих политических вождей, своих передовых представителей, способных организовать движение и руководить им».

Л. И. Брежнев и показан в картине действительно как передовой представитель народных масс. Его отец, Илья Яковлевич, был хлеборобом, затем работал на заводе в железопрокатном цехе. В рабочем поселке прошло детство Леонида Ильича. В пятнадцать лет он пришел на завод. Мало ли встречалось в жизни людей с похожими биографиями? Комсомолец 20-х годов, член партии с 1931 года, студент металлургического института, руководитель рабфака. Было в этом человеке нечто такое, что выделяло его, что уже тогда свидетельствовало о незаурядном таланте организатора, руководителя. Люди, которые знали близко Л. И. Брежнева, которые работали рядом с ним, и те поразились его целеустремленности и работоспособности. В фильме использована заметка из многотиражной газеты «Знамя Дзержинки». «Откуда у этого человека берется столько энергии? — писал в 1935 году о Л. Брежневе восхищенный рабкор. — Он работает директором вечернего рабфака: нагрузка большая и тяжелая. Он же лучший группарторг пятого курса. Он находит время выполнять все партийные поручения, и он же лучше всех на курсе защитил дипломный проект...». Авторы фильма показывают становление организаторского таланта Л. И. Брежнева. Он всюду был первым. Нужно было провести танк по дну быстрой речки? Это дело поручали Л. Брежневу. Отставало строительство молодого города Днепродзержинска от роста завода? Руководство строительством поручали коммунисту Брежневу.

Когда Л. И. Брежневу было тридцать три года, его избирают секретарем областной партийной организации.

Писатель Ирвинг Стоун, признанный мастер биографического жанра, как-то говорил, выступая в Оксфордском университете, что «различие между собственно биографией и биографической повестью велико не по материалам... но по построению, по манере изложения... Считается, что традиционная биография должна быть объективной, но слишком часто она пишется холодно. Хладнокровно же писать биографическую повесть нельзя». Так вот фильм «Ленинским путем», лаконичный в изложении фактов, в ряде своих эпизодов не лишенный присущей Андриканису эмоциональности, больше походит на биографическую повесть, чем на просто биографию. Эта картина была удостоена Главного приза и приза Интервидения на VII Всесоюзном фестивале телевизионных фильмов в Ленинграде, направлялась ста двум телевизионным организациям разных стран мира. За телевизионный документальный фильм «Ленинским путем» его создателям — автору сценария Д. П. Морозову и режиссеру Е. Н. Андриканису — была присуждена Ленинская премия.

Последняя картина Андриканиса «Москва — Париж», созданная в содружестве с режиссером Н. Левицкой и журналистами А. Потаповым и Г. Зубковым, явилась

продолжением публицистических исследований советско-французских отношений. Фильм наглядно, с привлечением самого разнообразного материала, показывает, каким плодотворным может быть сотрудничество между странами с различным социальным строем, между равноправными партнерами, которым дорог мир, идеи разрядки и добрососедства, независимой государственной политики, экономического и, культурного обмена.

Как и в других фильмах Андриканиса, в этой ленте много лиризма, теплоты, любви к Франции и ее народу, отношения с которым вот уже второй десяток

234

лет являют пример подлинной дружбы и сотрудничества.

Авторы искренне желают видеть мир лучше, чем он пока есть, считая, что в судьбах разных народов есть больше того, что их объединяет, чем того, что разъединяет их.

О совместной борьбе против фашизма рассказывает в этой картине полковник Рэймон Маркье, бывший в годы войны руководителем французской военной миссии по репатриации в Москве. А бывший командир дивизии, куда входил полк «Нормандия — Неман», генерал Г. Н. Захаров, вспоминает, как в советском небе сражались бок о бок советские и французские летчики. Президент «Сефри», одной из шестисот французских фирм, сотрудничающих с Советским Союзом, Жан-Клод Аарон поведал о том, как начинались контакты его фирмы с нашими внешнеторговыми организациями. Премьер-министр Франции говорит о важности и полезности встреч на самом высоком уровне. Эта мысль пронизывает и интервью для фильма известного писателя и адвоката, правнука Карла Маркса, Робера-Жана Лонге. И Одиль Ботино, та самая Марианна, которой Жак Дюкло в фильме «Коммунар XX века» вручал партийный билет, приглашенная спустя пять с лишним лет на съемку в этой картине, мечтает о дружбе между нашими народами и говорит о своем желании обязательно побывать в Советском Союзе, посмотреть Москву — столицу первого в мире социалистического государства.

Люди говорят о мире, о дружбе между народами, о желании как можно ближе познакомиться и как можно больше узнать друг друга. Наша планета не так уж велика, как это казалось совсем недавно. Из космоса, говорят, она представляется голубой и зеленой. Фильм «Москва — Париж», как и другие доку-

235

ментальные телевизионные картины Евгения Андриканиса, — страстный призыв к укреплению разрядки между народами во имя того, чтобы планета Земля никогда не покрывалась черно-коричневыми оспинами разрывов и не обволакивалась пепельно-серыми дымами пожарищ.

Не случайно этот фильм завершают слова Леонида Ильича Брежнева: «Нет цели более важной и благородной, чем обеспечить чистое небо над всей планетой. Во имя этого не жаль никаких усилий, никаких трудов».

Документальные фильмы, созданные Евгением Николаевичем Андриканисом на

телевидении, представляются весьма серьезным вкладом в осуществление этой насущной задачи нашего времени.

POST SCRIPTUM

Стремительно уходят годы. Опавшими листьями шуршат дни по дороге жизни. Давно выпал снег седины. Но не выросла еще трава забвения, не ушли воспоминания, старой кинолентой приходят они по ночам.

В двух толстых папках лежат страницы рукописи его воспоминаний. Андриканис начал писать мемуары.

— Пишу для себя. Чтобы не забыть, — говорит он.

Что же, рассказать ему есть о чем.

В Доме творчества «Болшево» Евгений Николаевич всегда снимает комнату в одном и том же голубом домике. Он очень привязывается к месту и людям. У него постоянный круг друзей и знакомых. Правда, с годами их становится все меньше... Одно-

236

люб. Склонен к постоянству. Не чурается одиночества.

Это одна грань.

Весельчак. Жизнелюб. Мистификатор, бывший не только участником, но и инициатором даже далеко не безобидных розыгрышей. Любит побалагурить в компании. Не жаден. Отзывчив.

Это другая грань.

Честолюбив. Гордится своими успехами. Ему доставляет удовольствие, когда его хвалят.

В нем поразительно уживаются цельность натуры и противоречивость поступков, деловитость и неумение «делать дела», завидная сила воли и беспомощность перед хамством, бездушием, бюрократизмом.

Выкуривая в день по полторы-две пачки сигарет, он никогда не жалуется на здоровье. Каждое утро делает зарядку, обливается холодной водой, тщательно бреется, появляясь па работе свежим, подтянутым, в боевом настроении.

Его называют неутомимым, неиссякаемым. Его энергии может хватить на многих. Он достойно представляет свое столько пережившее и так много повидавшее на веку поколение.

С годами, говорят, многое стирается. Остается только суть. Чистое золото правды. Вся правда кинематографиста Евгения Николаевича Андриканиса — в его искусстве. В том, что он сделал, и в том, что еще может сделать.

Его искусство пронизывает глубокая вера в человека, в его благородство. Оно одухотворено любовью к людям. Гуманны и глубоко нравственны работы Андриканиса в кино и на телевидении.

Сейчас трудно сказать, о чем может оказаться новая работа режиссера Андриканиса. В его домашнем архиве хранится несколько написанных и не

«Если бы я был моложе, я бы стал ставить «Тайну Пуло-Кондора» и убежден, что получилось бы неплохо». Это из его письма. Сценарий об узнике крепости Пуло-Кондор, вьетнамском коммунисте Тон Дык Тханге был написан лет десять-пятнадцать назад. Но в силу разных обстоятельств не поставлен. Как и другие его сценарии — «Лермонтов», «Тула, 30 октября». В домашнем архиве лежат и наброски, эпизоды сценария о героине французского Сопротивления, дочери композитора Скрябина, княгине Оболенской.

«Ты ведь знаешь, без дела я не могу сидеть — дописываю сценарий «Сопротивление», — из другого письма. Эту работу он называет своей «лебединой песней».

«Надоело, надоело, надоело! Возьму отпуск, поеду в Болшево. Ничего не буду делать, не хочу никого видеть» — это уже из разговора.

А через неделю после отъезда в Болшево звонок: «Помираю от скуки. Приезжай...»

...Однажды осенью он решил поехать в Ялту.

С этим городом у Андриканиса связано много приятных воспоминаний. Здесь он начинал свою самостоятельную работу оператором. Сюда он приезжал в марте 1959 года, чтобы показать К. Паустовскому сценарий «Северная повесть».

На этот раз Андриканис, как он сам говорил, ехал просто отдыхать.

«Устал. Три года без отпуска, шутка ли! Все. Ничего не хочу делать. Ни о чем не хочу думать».

Уехал и как в воду канул. Обычно, когда он уезжал из Москвы, от него приходило либо письмо, либо открытка. На сей раз не было даже телефонного звонка.

Позвонил домашним Андриканиса справиться, не случилось ли чего.

Жена, Галина Николаевна, удивилась. Что может

случиться? Немного простыл. Была температура, но все, кажется, прошло. В конце разговора доверительно:

— Кстати, вы не знаете, из-за чего все-таки Андриканис поехал в Ялту?

— Отдыхать.

— И вы поверили?

— Во всяком случае, так он сказал...

— Он набил чемодан какими-то бумагами, взял пишущую машинку и укатил. Вы уверены, что он действительно будет отдыхать?

Все может быть. Но я никогда не слышал, чтобы отдыхать ездили с пишущими машинками. Тем более в Ялту...

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1932 «Изящная жизнь», комедия, 7 ч., Союзкино (М.).

Авторы сценария Б. Зорич, П. Лип, режиссер Б. Юрцев, оператор В. Попов, художники Д. Колупаев, А. Никулин, композитор Н. Крюков, пом. оператора Е. Андриканис.

В ролях: Б. Тенин, О. Жизнева, Е. Мельникова, К. Градополов, И. Твердохлеб, Т. Барышева, С. Поляков, И. Бобров. «Крылья» («Черная кошка»), приключ., 6 ч., Росфильм (М.).

Автор сценария А. Филимонов, режиссеры И. Кравчуновский, М. Гоморов, Б. Юрцев, операторы А. Урнис, А. Брантман, художники Я. Фельдман, В. Рахальс, пом. оператора Е. Андриканис.

В ролях: К. Градополов, А. Панкрышев, П. Рожицкий, П. Репнин, А. Антонов, М. Штраух и другие.

1934 «Мечтатели» («Восстание человека»), драма, 8 ч., «Мосфильм».

240

Автор сценария и режиссер Д. Марьин, операторы Н. Юдин и И. Гелейн, ассистент оператора Е. Андриканис.

В ролях: А. Тарасова, В. Вагрина, Л. Свердлов, Л. Вечеслов и другие.

1935 «Космический рейс», науч.-фантаст., 7 ч., «Мосфильм».

Автор сценария А. Филимонов, режиссер В. Журавлев, оператор А. Гальперин, художники А. Уткин, М. Тиунов, И. Швец, консультанты К. Циолковский, В. Дубовик, ассистент оператора Е. Андриканис.

В ролях: С. Комаров, В. Ковригин, Н. Феоктистов, В. Гапопепко, К. Москаленко.

1936 «Поколение победителей», ист.-реж., 11 ч., «Мосфильм».

Авторы сценария В. Строева и С. Рошаль, режиссер В. Строева, гл. оператор Л. Косматов, оператор Н. Власов, ассистент оператора Е. Андриканис.

В ролях: Б. Щукин, В. Марецкая, Н. Хмелев, К. Тарасова, В. Канделаки, П. Плотников.

1937 «Гаврош», драма, 8 ч., «Мосфильм».

Автор сценария Г. Шаховской, режиссер Татьяна Лукашевич, оператор Е. Андриканис, художники И. Шпинель, А. Жаренов, композитор Ю. Никольский.

В ролях: Коля Сморгачев, И. Новосельцев, Н. Зорская, Д. Попов, А. Кораблев, П. Массальский, Э. Гунн, И. Аркадин и другие.

1938 «Болотные солдаты», драма, 8 ч., «Мосфильм». Авторы сценария Ю. Олеша, А. Мачерет,

241

режиссер А. Мачерет, оператор Е. Андриканис, художники А. Бергер, А. Вайсфельд, композитор Л. Шварц.

В ролях: С. Межинский, О. Жаков, О. Широкова, А. Зражевский, А. Консовский, И. Доронин, А. Грибов, В. Ванин, И. Коваль-Самборский, И. Кудрявцев, С. Муратов, В. Балихин, Б. Пясецкий, А. Файт.

- 1941 «Машенька», драма, 9 ч., «Мосфильм».
Автор сценария Е. Габрилович, режиссер Ю. Райзман, оператор Е. Андриканис, художники И. Шпинель, М. Тиунов.
В ролях: В. Караваева, М. Кузнецов, Д. Панкратова, В. Алтайская, Г. Светлани, Н. Гриценко.
- 1943 «Киноконцерт к 25-летию Красной Армии», концерт, 9 ч., «Мосфильм».
Режиссеры С. Герасимов, Е. Дзиган, М. Ка-лотозов, операторы Е. Андриканис, М. Гиндин, Е. Ефимов, художник С. Мандель.
- 1944 «Небо Москвы», экранизация, 10 ч., «Мосфильм».
Авторы сценария М. Блейман, М. Большин-цов, режиссер Ю. Райзман, оператор Е. Андриканис, художники Н. Суворов, А. Вайсфельд.
В ролях: П. Алейников, Н. Мазаева, Н. Боголюбов, П. Соболевский, И. Кузнецов, Е. Немченко, Н. Шамин, А. Сальникова и другие.
- 1945 «Дни и ночи», экранизация, 11 ч., «Мосфильм». Автор сценария К. Симонов, режиссер

242

- А. Столпер, оператор Е. Андриканис, художники М. Уманский, С. Воронков, композитор Н. Крюков.
В ролях: В. Соловьев, Д. Сагал, Ю. Любимов, А. Лисянская, Л. Свердлин, М. Державин, А. Алексеев, В. Ключарев, П. Герага, Г. Куровский и другие.
- 1946 «Старинный водевиль», экранизация, 8 ч., цветной, «Мосфильм».
Автор сценария и режиссер И. Савченко, оператор Е. Андриканис, художники А. Фрейдин, М. Самородский, Е. Куманьков, О. Кручинина, Е. Свидетелев, композитор С. Потоцкий.
В ролях: М. Штраух, Е. Швецова, А. Лисянская, Н. Гриценко, С. Столяров, А. Панова, А. Павлова, В. Рябцева, Л. Семенова, И. Сокол.
«Молодость нашей страны», документ., ЦСДФ. Режиссеры С. Юткевич И. Посельский, И. Венжер, операторы В. Доброницкий, С. Семенов, М. Трояновский, Е. Андриканис, текст Т. Тэсс.
- 1947 «Марите», драма, 10 ч., «Мосфильм».
Автор сценария Ф. Кнорре, режиссер В. Строева, операторы Е. Андриканис, Г. Пышкова, художники А. Пархоменко, В. Камский, композитор В. Дварионас.
В ролях: Т. Ленникова, М. Громыко, Н. Лауциус, Л. Бинките, Н. Чаплыгин, Б. Киселис, Н. Сипарис, М. Астангов, Н. Граббе, Ю. Петраускас, Н. Плотников, Е. Кондратьева, Н. Малишевский, А. Попов, В. Кольцов, В. Балашов, Ф. Иванов и другие.

243

- 1948 «Три встречи», драма, 9 ч., цветной, «Мосфильм».
Авторы сценария Н. Погодин, С. Ермолинский, М. Блейман, режиссеры С. Юткевич, В. Пудовкин, А. Птушко, операторы Ф. Проворов, И. Гелейн, Е.

- Андриканис, художники Г. Турылев, Г. Мясников, композитор Н. Крюков.
В ролях: Т. Макарова, Б. Чирков, П. Крючков, Ю. Борисова, К. Лучко, Ю. Любимов, А. Панова, М. Державин, А. Тутышкин, К. Лабутин, М. Трояновский, А. Хвыля, А. Шатов.
- 1951 «Пржевальский», биограф., 11 ч., цветной, «Мосфильм».
Авторы сценария А. Спешнев, В. Швейцер, режиссер С. Юткевич, операторы Е. Андриканис, Ф. Фирсов (съёмки эпизода в Китае), художники М. Богданов, Г. Мясников, композитор Ю. Свиридов.
В ролях: С. Панов, В. Ларионов, Б. Тенин, Ц. Шагжин, П. Комиссаров, Г. Слабиняк, В. Всеволодов, Н. Свободин, В. Таскин, С. Мартинсон и другие.
- 1952 «Концерт мастеров украинского искусства», фильм-концерт, 9 ч., цветной, Киевская киностудия.
Автор сценария и режиссер Б. Барнет, операторы А. Мишурич, Е. Андриканис.
- 1953 «Великий воин Албании — Скандербег», историко-биограф., 12 ч., цветной, «Мосфильм» и государственная киностудия «Новая Албания».

244

- Автор сценария М. Папава, режиссер С. Юткевич, оператор Е. Андриканис, художник И. Шпинель, композиторы Ю. Свиридов, Ч. Задея.
В ролях: А. Хорава, Бэса Имами, Адвие Алибали, С. Соколовский, В. Анджапаридзе, Г. Черноволенко, Наим Фрашери, Б. Тенин, Н. Бубнов, О. Жаков.
- 1955 «Отелло», экранизация, 11 ч., цветной, «Мосфильм».
Автор сценария и режиссер С. Юткевич, оператор Е. Андриканис, художники А. Вайсфельд, В. Доррер, М. Карякин, композитор А. Хачатурян.
В ролях: С. Бондарчук, А. Попов, И. Скобцева, В. Сошальский, Е. Весник, А. Максимова, Е. Тетерин, М. Трояновский, А. Кельберер, Н. Бриллинг и другие.
- 1957 «Хождеие за три моря» («Афанасий Никитин»), драма, 10 ч., цветной, «Мосфильм».
Авторы сценария А. Аббас, М. Смирнова, режиссеры В. Пронин, А. Аббас, операторы В. Николаев, Е. Андриканис, Р. Сингх, художники М. Богданов, Г. Мясников, Ачхре-кар, композиторы Б. Чайковский, А. Бисвас.
В ролях: О. Стриженов, Наргис, Балрадж Сахни, Притхвираддж Капур, Падмини, Джай-радж, Манмахан, Кришна, Ачла, В. Обухова и другие.
- 1957 «Рассказы о Ленине», киноновеллы, 11 ч., 1-я часть — ч/б., 2-я часть — цветная, «Мосфильм».
Авторы сценария Е. Габрилович, Н. Эрдман, М. Вольпин, режиссер С. Юткевич, опе-

245

раторы Е. Андриканис, А. Москвин, А. Ахметова, В. Фастович, художники А. Бергер, П. Киселев.

В ролях: М. Штраух, М. Пастухова, А. Лисянская, О. Ефремов, А. Кутепов, В. Санаев, Г. Юхтин, Л. Студнева, Б. Бибииков, П. Суханов, Л. Поляков, Н. Логачев, В. Ратомский, Л. Крылова, А. Белявский, И. Воронов, М. Трояновский, А. Хованский, А. Карасев, С. Хитров.

1960 «Северная повесть», киноповесть, 8 ч., цветной, «Мосфильм».

Автор сценария и режиссер Е. Андриканис, художественный руководитель М. Ромм, оператор С. Шейнин, художник Е. Свидетелев, композитор А. Александров.

В ролях: Е. Мурнице, О. Стриженов, В. Зубков, Г. Юдин, Н. Свободин, Ф. Никитин и другие.

1964 «Казнены на рассвете», киноповесть, 9 ч., «Мосфильм».

Авторы сценария А. Нагорный, Г. Рябов, А. Ходанов, режиссер Е. Андриканис, оператор Э. Гулидов, художник Г. Турылев.

В ролях: В. Ганшин, Е. Солодова, Т. Конюхова, В. Честноков, С. Швайко, С. Курилов, К. Худяков, А. Семенов, Б. Голдаев, Г. Федющенко, Д. Баргеловский, С. Вершинин, В. Гечман, В. Грачев и другие.

1970 «Путешествие по Франции», документ., 6 ч., производство французского телевидения.

Автор сценария и дикторского текста Л. Королев, режиссер Е. Андриканис, оператор Клод Сигар, монтаж Карлос де дос Лья-

246

нос. Музыка из произведений Д. Шостаковича.

1971 «Во имя мира и дружбы», документ., цветной, 8 ч., Т/о «Экран».

Авторы сценария Г. Зубков, А. Потапов. Режиссер Е. Андриканис, операторы Н. Кепко, А. Иванов, В. Степанов.

1972 «Коммунар XX века» («Жак Дюкло»), документ., 6 ч., Т/о «Экран».

Автор сценария А. Потапов, режиссер Е. Андриканис, оператор Н. Кепко, монтаж О. Трофимовой, Л. Левиной, П. Шапиро. Текст читает Л. Хмара. Воспоминания Жака Дюкло читает С. Бондарчук, научный консультант — кандидат исторических наук Ю. Панков.

1973 «Генеральный секретарь», документ., цветной, 3 ч.

Автор сценария Д. Морозов, режиссеры Е. Андриканис и И. Бессарабов (он же главный оператор), консультанты А. Александров, В. Голиков. Совместная постановка Гостелерадио СССР и Госкино СССР.

1974 «Дорогами согласия, дорогами содружества», документ., цв., 6 ч., Т/о «Экран».

Автор сценария Г. Зубков, режиссер Е. Андриканис, операторы В. Степанов, В. Сеткин, консультант — кандидат исторических наук Ю. Панков.

«Сын Франции», документ., 6 ч., Т/о «Экран». Автор сценария А. Потапов, режиссер Е. Андриканис, оператор Л. Довгвилло, научный консультант — Ю. Зуев.

247

1976 «Ленинским путем», документ., 8 ч., Т/о «Экран».

Автор сценария и дикторского текста Д. Морозов, режиссер Е. Андриканис, операторы В. Ковнат, А. Громов, В. Сеткин. Текст читает С. Бондарчук.

1977 «Москва — Париж», документ., 7 ч., Т/о «Экран».

Авторы сценария Г. Зубков, А. Потапов, режиссеры Е. Андриканис, Н. Левицкая, операторы Л. Довгвилло, Б. Долина, Д. Серебряков, В. Степанов. Текст читает Ю. Колычев.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВ	11
ПЕРВЫЕ ФИЛЬМЫ	30
«МАШЕНЬКА»	63
КОГДА ГРЕМЕЛИ ПУШКИ	81
ЦВЕТ	103
«ПОСЛЕДНЯЯ ОСЕНЬ»	144
К ВОПРОСУ О РЕЖИССУРЕ ...	161
ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ	199
ФИЛЬМОГРАФИЯ	240

Высторобец А.

В 93 Евгений Андриканис. — М.: Искусство, 1981.-248 с., 32 л. ил.

Книга посвящена творчеству лауреата Ленинской и Государственной премий Е. Н. Андриканису, кинематографисту широкого профиля, снимавшего как оператор такие фильмы как «Рассказы о Ленине», «Отелло», «Машенька», как режиссер художественного кино — «Северная повесть» и «Казнены на рассвете», как режиссер телевидения — «Коммунар XX века», «Сын Франции», «Дорогами согласия, дорогами содружества», «Во имя мира и дружбы», «Ленинским путем».

80106-029
В 025(01)-81²³⁵⁻⁸¹

ББК 85.543(2)
778С



АНАТОЛИЙ ИВАНОВИЧ
ВЫСТОРОБЕЦ
ЕВГЕНИЙ АНДРИКАНИС
Редактор
И. Н. ВЛАДИМИРЦЕВА
Художник

В. М. ВОВНОБОЙ
Художественный редактор
Г. К. АЛЕКСАНДРОВ
Технический редактор
Е. З. ПЛОТКИНА
Корректор
В.П. АКУЛИНИНА

И.Б. № 1034

Сдано в набор 01.08.80. Подп. к печ. 07.01.81. А 02714. Формат издания 70x90/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура обыкновенная. Высокая печать. Усл. п. л. 11,481. Уч.-изд. л. 11,998. Изд. № 15377. Тираж 25 000. Заказ 6336. Цена 1 р. 10 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.

OCR Е. А. Высторобец measure@mail.ru