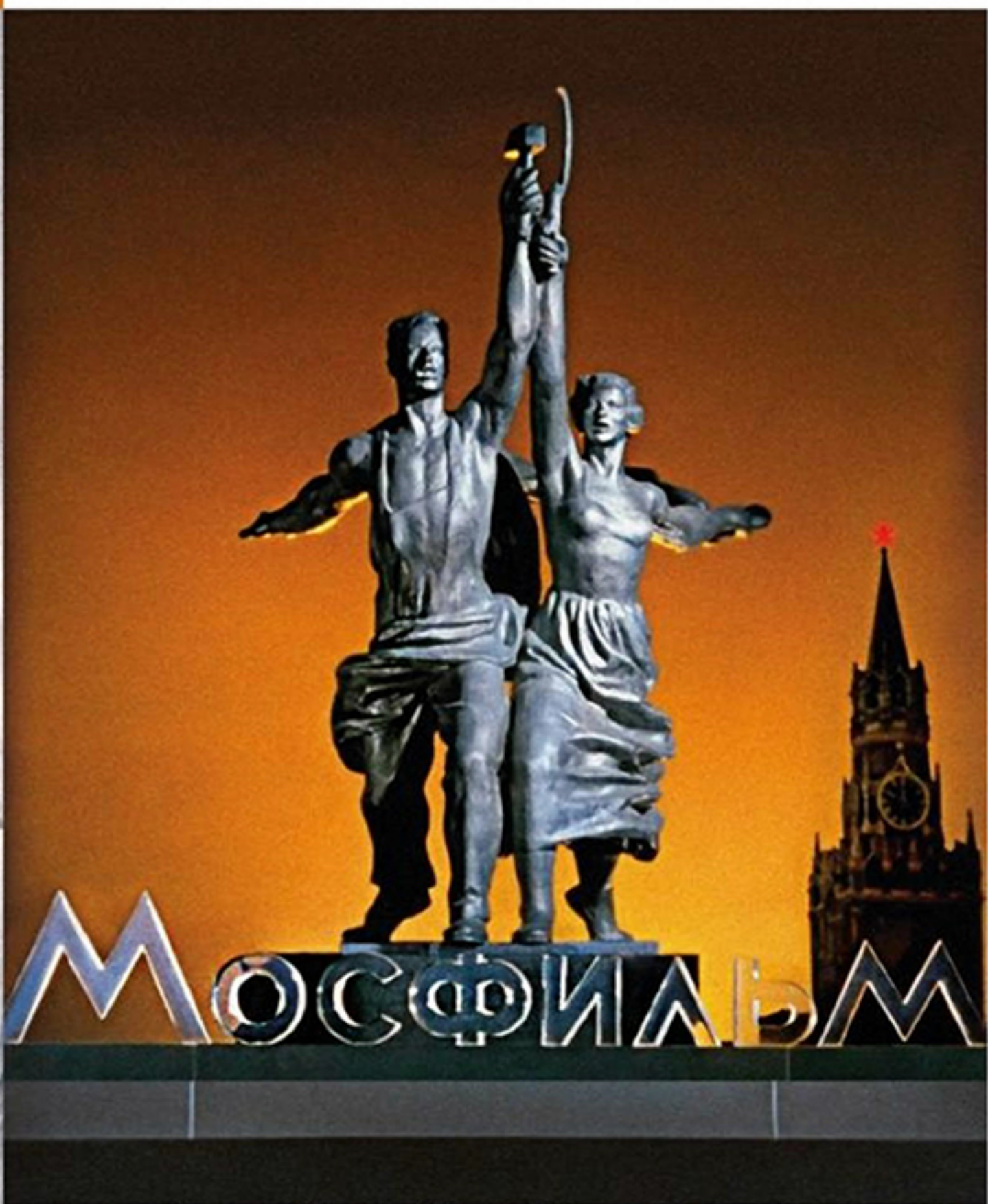
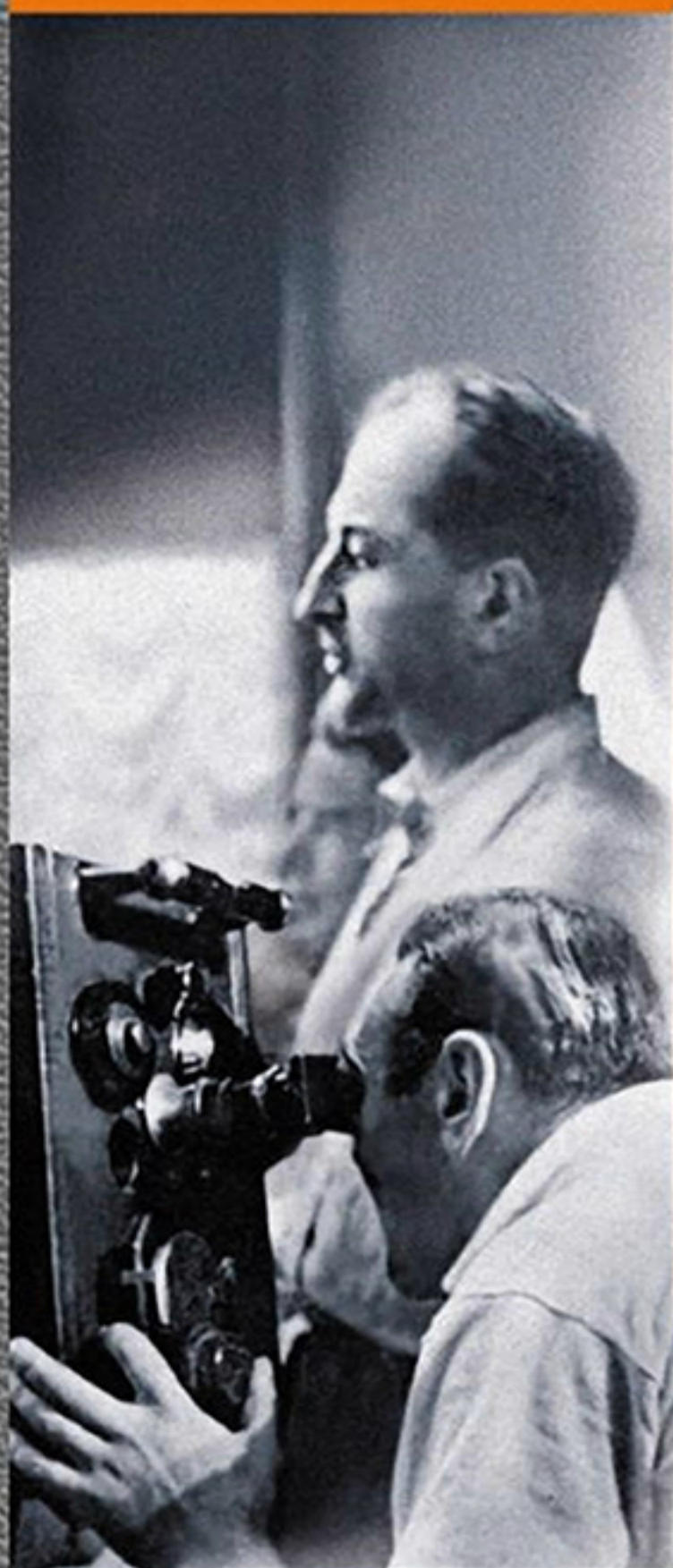


РЕЖИССЕРЫ «МОСФИЛЬМА»



Сергей
Лаврентьев



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ



Сергей Лаврентьев

*Издательство выражает искреннюю благодарность киноконцерну
«Мосфильм» за предоставленные фотоматериалы*

Лаврентьев С. А.

/ Сергей Лаврентьев. — М.: Молодая гвардия.: Жизнь
замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1883).

ISBN 978-5-235-04611-5

Когда говорят о кино, прежде всего имеют в виду актеров. Между тем основной фигурой в создании фильма является режиссер. Лишь он может сделать картину выдающейся или заурядной. Артист способен что-то улучшить (если правильно подобран) или ухудшить (если постановщик ошибся в выборе исполнителя). В книге рассказывается о жизни и творчестве пяти замечательных режиссеров, подаривших нам удивительные киноленты, ставшие неотъемлемой частью жизни миллионов, и открывших нам блистательных артистов. Кто-то из героев книги искренне воспевал сомнительные явления. Кто-то потом каялся. Кто-то отказывался делать то, что противоречило его художественным устремлениям, и платил за это трагедией безвестности... Почему Пырьев переключился с «Кубанских казаков» на Достоевского? «Из какого сора» возник «Обыкновенный фашизм»? Кто способствовал возвышению Михаила Чиаурели? Как Лев Кулешов сделал советскую кинематографию? Почему никто не знает Бориса Яшина? На эти вопросы ответит книга, которую вы держите в руках.

16+

ВСТУПЛЕНИЕ

«Время больших студий прошло» — так говорят нынче все, кто создает кинокартины. И с этим утверждением трудно не согласиться. Нынче, для того чтобы снять фильм, не нужны гигантская съемочная группа, громоздкие декорации. Камеры сегодня почти никогда не передвигаются по специально положенным рельсам с помощью пяти-семи человек, отвечающих за скорость и остановки вовремя... К сожалению, пока что удешевление процесса создания фильма идет параллельно с удешевлением его художественного качества, но надо надеяться на перемены к лучшему.

Во имя этих перемен и продолжают существовать знаменитые киностудии Голливуда и Болливуда, кинокомплексы в немецком Потсдаме и чешском Баррандове. Что же касается крупнейшей киностудии нашей державы, то «Мосфильм» ныне популярен так же, как и в советские времена, когда в павильонах, возведенных на месте бывшей деревни Потылиха, снималось около шестидесяти фильмов в год. Сейчас — два-три. Но студия работает. Оказывает услуги разным кино- и телекомпаниям, функционирует как музей. Ежедневно на «Мосфильме» проводится до тридцати экскурсий. Маленькие дети и пенсионеры, школьники и студенты, жители столицы и приезжие

приходят туда, где были созданы «Бриллиантовая рука» и «Берегись автомобиля», «Андрей Рублев» и «Восхождение». Приходят, чтобы подышать тем же воздухом, посмотреть на сохранившиеся костюмы, а порой и декорации, походить по тем же коридорам...

И почему бы, собственно, не провести своеобразную литературную экскурсию по «Мосфильму». Только не по музейной его части, а по производственной. По тем кабинетам, в которых, как извещают мемориальные таблички, работали титаны советского кинематографа, так много сделавшие для нашей культуры, для нашего самопознания, для развлечения, наконец.

Обычно, когда в любой компании заходит разговор о кино, люди прежде всего и главным образом обсуждают актеров и актрис.

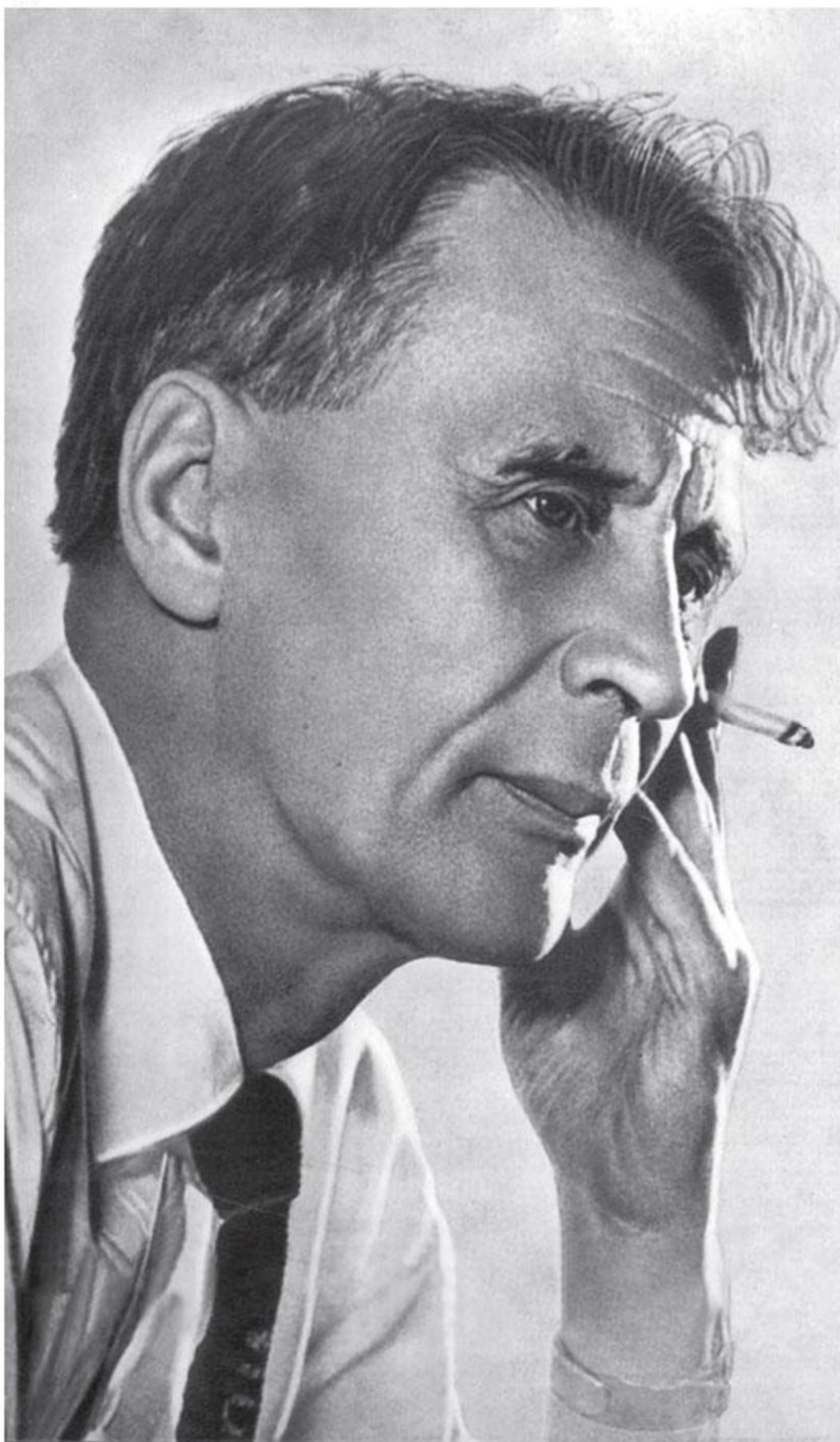
Но вряд ли многим сейчас известна полемическая фраза, брошенная советским киноклассиком Михаилом Роммом в конце пятидесятых годов прошлого века: «В кино всё равно, что снимать — актера или лампу». К этой фразе и к человеку, ее произнесшему, у нас еще будет повод вернуться. Конечно же, на «Мосфильме» трудилось великое множество актеров и актрис, которые сегодня именуются звездами, осветившими нашу, порой не слишком яркую, советскую действительность. Однако следует, думается, исправить некоторую историческую несправедливость.

Главным в кино является режиссер. Безусловно, артист может улучшить или ухудшить замысел постановщика, но принципиально ничего изменить не способен. Просто в силу специфики кинематографического творчества актеру не дано права придумать фильм или поменять что-то в его структуре. Не случайно ведь актера именуют *исполнителем* роли. Если его или ее зовут Евгений Урбанский, Людмила Гурченко или Олег Янковский, если ему или ей повезет появиться в нужное время в нужном фильме, то они сделаются выразителями этого самого времени. Потому что природа актерского дарования, внешние данные, внутренняя человеческая и исполнительская сущность актера или актрисы наиболее полно станут соответствовать общественным запросам на определенный тип героя. Парадокс здесь в том, что режиссер всегда остается за кадром, а люди, приходя в кинозал, восхищаются или возмущаются артистами, не ведая, что они лишь транслируют то, что им велено. Артистам посвящают статьи и даже целые номера в глянцевах журналах, каждый прожитый ими день в подробностях описывается светскими хроникерами, литературные «негры» сочиняют их биографии, выходящие под звездными именами... режиссеры же в это время уже работают над новой картиной.

Вот эту-то несправедливость и собирается устранить данная литературная экскурсия по крупнейшей киностудии страны. Ведь очевидно же, что не только актерские судьбы изобилуют захватывающими поворотами. Не только у звезд были чарующие любовные романы и напряженные отношения с сильными мира сего.

Окажется, что очень часто появление новых удивительных картин, замечательных актеров, возникновение новых тенденций в отечественной кинокультуре объяснялось частными, бытовыми коллизиями режиссерских жизней.

ТРАКТОРИСТ КАРАМАЗОВ, ИЛИ ПРЕВРАЩЕНИЯ ИВАНА ПЫРЬЕВА



ТРАКТОРИСТ КАРАМАЗОВ, или ПРЕВРАЩЕНИЯ ИВАНА ПЫРЬЕВА
ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ПЫРЬЕВ (1901—1968) — народный артист СССР. Лауреат шести Сталинских премий. Председатель

Оргкомитета по созданию Союза кинематографистов СССР. В 1954—1957 годах — директор киностудии «Мосфильм». Основные фильмы: «Трактористы» (1939); «Кубанские казаки» (1949); «Идиот» (1957); «Братья Карамазовы» (1968).

Начать, конечно, надо бы у той массивной двери, к которой прикреплена изрядно уже поблекшая табличка, извещающая, что здесь работал Иван Александрович Пырьев — классик советского кино, а в 1954—1957 годах — директор всей киностудии.

Об этом человеке написано так много и так по-разному, что любому современному исследователю его творчества очень сложно определить, какие характеристики Пырьева надо считать правдивыми, а какие — отринуть, увидев в них лишь конъюнктуру времени.

После того как режиссер обрел себя в качестве постановщика музыкальных колхозных комедий, о нем писали только положительно, а порой и восторженно. Да и как можно было иначе, ведь, начиная с «Трактористов» (1939) и заканчивая «Кубанскими казаками» (1949), ни одна из шести пырьевских лент не осталась без Сталинской премии.

В «оттепель» Ивана Александровича поругивали за «лакировку действительности». «Кубанские казаки» стали нарицательным примером того, как в годы «культы личности» кино полностью и окончательно отвернулось от реальной жизни.

На рубеже 1960—1970-х годов, в период осторожной, но твердой рестаилинизации, «лакировочных» «Казачков», подправив и подчистив, снова выпустили на экраны, и народ, не столь, конечно, рьяно, как в 1950-м, но все-таки с благодарностью глядел яркое, праздничное действо.

Сейчас, когда о великих мастерах прошлого вспоминают главным образом для того, чтобы покопаться в их грязном белье, Ивану Александровичу вменяют в вину неумное женолюбие и жестокость в отношении тех актрис, которые отказались уступить его домогательствам. «Пырьев? Зловещая была фигура», — довелось недавно где-то прочесть.

Недавно Иван Александрович предстал перед российскими телезрителями второплановым персонажем в двух сериалах, посвященных людям советского кинематографа. В телеромане Сергея Алдолина «Людмила Гурченко» непосредственно Пырьеву уделено немного времени, а в более знаменитой «Оттепели» Валерия Тодоровского черты характера знаменитого постановщика и руководителя кинопроизводства воплотились в собирательных фигурах директора студии Пронина и режиссера Кривицкого.

Удивительно, почему до сих пор отечественные мастера экранного искусства не посвятили Пырьеву целый многосерийный фильм. Ведь биография у режиссера такая, что хватило бы часов на двадцать, не меньше. И несложно было бы ответить на главный вопрос: почему

певец советских трактористов, свиначок и пастухов закончил свой творческий путь экранизациями Достоевского.

Судите сами.

Ваня Пырьев появился на свет в крестьянской семье 4 (17) ноября 1901 года в деревне Камень Барнаульского уезда Томской губернии. Отца мальчик фактически не знал. Через три года после рождения сына Александр Пырьев ввязался в пьяную драку, в которой был убит.

Матери пришлось отправиться в город на заработки, а юный Ванюша был отдан на воспитание деду-старообрядцу. Разумеется, с младых ногтей работал. Помогал по дому, был пастухом... Без дела не сидел. Беззаботное детство — это не про Ивана Александровича.

В 1912 году, отучившись в церковно-приходской школе, переехал к матери. Однако вскоре после ссоры с отчимом ушел из дома. Но — не к деду в деревню. Стал сам зарабатывать на жизнь. Торговал газетами, продавал папиросы в поездах, был поваренком, помогал колбаснику... Как видим, юность беззаботной тоже не была. Но хоть не голодал парнишка, и то хорошо.

Однако сытостью юный Пырьев не довольствовался. В 14 лет сбежал на фронт Первой мировой. Был ранен. Награжден двумя Георгиевскими крестами.

В 1918 году заболел тифом. Выздоровев, записался в созданную только что Красную армию. Быстро сделался политруком и по окончании Гражданской войны был направлен в Екатеринбург агитатором политотдела железнодорожной бригады.

Стал учиться в театральной студии. Играл небольшие роли в театре. Взял красивый сценический псевдоним — Алтайский. Увидев спектакли МХАТа, прибывшего на гастроли в уральскую столицу, решил отправиться в Москву. Но не один, а с закадычным другом Гришей Мормоненко, который впоследствии под псевдонимом Александров поделит с Пырьевым советский комедийный экран. Себе возьмет город, другу достанется колхоз.

В Москве юный Пырьев учится в студии Пролеткульта, играет в Первом рабочем театре, внимает педагогам, среди которых — Михаил Чехов и Сергей Эйзенштейн. Продолжается это обучение, впрочем, недолго. Пырьев резко не соглашается со сценической трактовкой пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Уходит из Пролеткульта. Однако в короткометражке Эйзенштейна «Дневник Глумова», сделанной для ставшего знаменитым спектакля «Мудрец», состоялся кинодебют Ивана.

В «свободном плавании» Пырьев находился некоторое время, пока Мейерхольд не пригласил его к себе в Государственную экспериментальную театральную мастерскую (ГЭКТЕМАС), актерское отделение которой 22-летний Иван Александрович окончил в 1923 году. Продолжил учиться там же на режиссера, но, разругавшись с Всеволодом Эмильевичем, покинул и его.

В то время для молодого человека, решившего посвятить себя искусству, приход в кино был абсолютно естественным. Пырьев работал ассистентом у режиссеров Юрия Тарича и Евгения Иванова-Баркова, а в 1929 году сделал свой первый, к сожалению, не сохранившийся, фильм «Посторонняя женщина».

Эффектная сатира «Государственного чиновника» (1931), страстное обличение капитализма и фашизма в «Конвейере смерти» (1933) обнаружили очевидное кинематографическое дарование постановщика, но говорить о рождении самобытного художника эти фильмы еще не позволяли. Быть может, открытием кинорежиссера Пырьева стала бы грандиозная постановка «Мертвых душ»?.. Сценарист Булгаков, композитор Шостакович, художник Акимов... Мейерхольд согласился сыграть Плюшкина...

Однако на дворе была середина 1930-х годов. Иное кино было потребно властителям СССР. Работа над экранизацией Гоголя была прервана.

Вместо «Мертвых душ» Пырьев поставил картину, которую, пожалуй, можно назвать зловещей.

Фильм «Партийный билет» (1936) был историей о молодом сибиряке, приезжающем трудиться на московский завод.

Парень быстро становится ударником и женится на активной работнице Анне. Однако неожиданно выясняется, что образцовый рабочий на самом деле — шпион. И жена немедленно сдает «врага народа» в НКВД.

Картина поражает своей зловещей сущностью даже на фоне людоедского кинематографа второй половины 1930-х годов.

В «Великом гражданине» (1937—1939) Фридриха Эрмлера — четырехчасовом параноидальном триллере — призывы беспощадно уничтожать врагов, которых не становится меньше, сколько их не убивай, — это чистая политика. Она же — в ленте Михаила Ромма «Ленин в 1918 году» (1939), где Ильич после покушения говорит Горькому, что пуля досталась ему от интеллигенции, а коварный Бухарин направляет машину вождя туда, где эта самая пуля должна быть выпущена. Безусловно, и первая, и вторая лента растолковывали зрителю, как важна классовая ненависть к интеллигенции. Но — именно классовая. К интеллигенции вообще и к советской в частности. Ведь многочисленные троцкисты, зиновьевцы и бухаринцы уничтожались на советских экранах конца 1930-х за то прежде всего, что в первые большевистские годы реальные Троцкий, Зиновьев и Бухарин позволяли себе интеллигентское высокомерие в отношении товарища Джугашвили.

Пырьев же в «Партийном билете», сделанном очень крепко и динамично, переносит действие из заводских цехов и важных кабинетов в квартиры, на кухни, в спальни, показывает, что от борьбы с врагами советский человек не может и не должен укрыться в быту. По сути, Иван

Александрович здесь освящает практику доносов не только на соседей и сослуживцев, но и на ближайших родственников.

Удивительно, непостижимо — но в 1972 году, в рамках отмеченной уже рестаилинизации, и это творение классика было выпущено в повторный прокат. Правда, в отличие от «Казачков» нигде практически не демонстрировалось. Получившие новый тираж прокатные конторы поступили с «Партийным билетом» так же, как поступали с северокорейскими и вьетнамскими лентами — отправили, как это тогда называлось, «в село». Немногочисленные зрители в отдаленных деревнях, аулах и кишлаках получили возможность вспомнить свою боевую молодость...

Коренное отличие рестаилинизации 1970-х от современных попыток вернуть к жизни «вождя народов» заключается в тогдашней стыдливости партноменклатуры, многие ключевые фигуры которой прекрасно помнили все «прелести» сталинизма классического. Поэтому, возрождая кинокартины 1930—1950-х годов, ответственные работники удаляли из кадров отличительные приметы времени. Портреты Иосифа Виссарионовича и его наиболее одиозных соратников, эпизоды, в которых людоедство эпохи Большого террора или великодержавный шовинизм позднего Сталина были выражены совсем уж неприкрыто.

«Партийный билет» был «загримирован» начальниками 1970-х под обычный шпионский триллер, хотя слово это тогда и не употреблялось. С точки зрения финансовой игра, как уже было отмечено, не стоила свеч, однако в 1972-м касса не имела такого значения, как идеологическая борьба. И киношное начальство, вне всякого сомнения, получило благодарность от начальства партийного за напоминание о славном прошлом «нашего революционного, боевого киноискусства».

Повторный выпуск картин 1930-х годов в СССР именовался «восстановлением». На самом же деле то были сплошные исправления, в процессе внесения которых порой случались забавные казусы. В случае Ивана Александровича уместно вспомнить, по крайней мере, два из них.

Первый — политический.

В финале «Трактористов» звучит знаменитый «Марш советских танкистов» поэта Бориса Ласкина и композитора Дмитрия Покрасса. Герои фильма сидят за праздничным столом, и на словах «когда нас в бой пошлет товарищ Сталин» все встают, вздымают руки с бокалами и чокаются, воздавая хвалу вождю. При повторном выпуске были убраны все крупные планы тракторов, на которых было начертано «сталинец», а знаменитый припев марша — переписан. Вместо слов «когда нас в бой пошлет товарищ Сталин и первый маршал в бой нас поведет» стали звучать слова: «Когда суровый час войны настанет и нас в атаку Родина пошлет».

Но «картинка» не изменилась. Таким образом, в «восстановленной» версии герои вскакивают и поднимают бокалы не во здравие Сталина, а за то, чтобы скорее настал «суровый час войны».

В этом, между прочим, проявилась даже некая историческая справедливость. Известно ведь, что тема «будущей войны» была одной из важнейших в советской пропаганде конца 1930-х. Война будет короткой, на вражеской территории, а скорая победа будет одержана «малой кровью, могучим ударом». Было снято несколько фильмов, целиком посвященных этой самой будущей победоносной и молниеносной войне. За прошедшие 80 лет написано много статей и книг и опять-таки сняты фильмы («Утомленные солнцем-2», например), в которых сказано о том вреде, что нанесла эта концепция стране и народу. Когда война все-таки началась, немецкие рабочие и крестьяне отчего-то не захотели обращать оружие против собственных «помещиков и капиталистов» и спасти первое в мире «государство рабочих и крестьян»...

Однако было бы прекраснодушием полагать, что «восстановители» «Трактористов» именно об этом хотели напомнить. Они просто заменили «Ста» на «ста», убрали «культ личности», выполнили партийное задание. Попутно, кстати, ликвидировали и «первого маршала», и вот тут, похоже, изъятие было целенаправленным. Маршал-то поначалу должен был быть Ворошиловым, да вот беда — Климент Ефремович впал в немилость. Причем и в 1939-м — у Сталина, и в начале 1960-х — у Хрущева. Так что его «вычеркивание» из знаменитого текста может быть воспринято в одном ряду с возвращением Ворошиловграду имени Луганск.

Второй «восстановительный» казус имеет, очевидно, незапланированный эротический подтекст.

Команда режиссера Тамары Лисициан, работавшая в 1968-м над «восстановлением» «Кубанских казаков», решала сложную задачу. В некоторых эпизодах приметы «культа личности» невозможно было просто вырезать или подчистить. Надо было менять композицию кадра. Товарищ Лисициан с задачей справилась, однако результат получился порой обескураживающий.

Эпизод межколхозной ярмарки. Центральная сцена фильма, который и называться-то должен был поначалу «Веселой ярмаркой». Масса народу. Масса товаров и продуктов. Разноцветие красок. Улыбки. Смех. Радость жизни. Юный, статный и храбрый Николай ищет в толпе свою возлюбленную Дашу. «Да вот же она», — показывает куда-то друг Андрей. «Где? Где?» — с волнением вопрошает Коля. «Да вон, на трибуне», — уточняет друг. Коля наконец видит предмет своей страсти и бросается вперед.

Вот тут-то и вступает товарищ Лисициан.

Кадр мятущегося Николая стыкуется со следующим, на котором мы видим означенную трибуну. Только выглядит она как-то странно. Будто растянута сверх меры. На трибуне стоит товарищ Корень, главный начальник района. Разумеется, во френче и усах. Произносит речь, открывает ярмарку. А слева от него, у самой кромки кадра, находится кусок массивной рамы с золотыми завитушками. Мы понимаем, что еще левее — портрет. И даже догадываемся — чей. Но главное — не это. Деформируя кадр, вытесняя Сталина, «восстановители» убрали заодно и Дашу Шелест — звеньевую передового колхозного звена, которая, разумеется, должна стоять на почетном месте под портретом вождя.

И получилось, что Коля страстно желает соединиться не с нею, а с усатым начальником во френче. Можно было бы, конечно, трактовать это как естественную преданность простого советского человека партийным функционерам, но горячий и порывистый молодой герой тогдашнего советского экрана Владлен Давыдов играет именно *любовное* томление, которое по воле «восстановителей» и с помощью нового монтажа оказалось направлено на... артиста Хвылю, изображающего основательно пожившего партработника.

Конечно же, Тамара Лисициан не собиралась вышучивать Пырьева. Во-первых, нет ничего более далекого от великого женолюба Ивана Александровича, чем гомоэротические розыгрыши. А во-вторых, в 1949-м подобное просто никому не могло прийти в голову. В 1968-м, конечно, могло, но было, что называется, «чревато»...

Дело здесь, видимо, в том, что руководитель «группы восстановления» недостаточно усердно штудировала во ВГИКе труды Гриффита, Кулешова и Эйзенштейна по монтажу. Не осознала, что иногда простая склейка двух кадров может рождать смысл, не заложенный ни в первом, ни во втором в отдельности.

«Кубанские казаки» — несомненно, лучшая картина Пырьева. Четкая, ясная, задорная, увлекающая... Песни про калину, что цветет в поле у ручья, да про орла степного, казака лихого перестали звучать в веселых компаниях только несколько лет назад... Однако в истории нашего кино лента осталась не столько сама по себе, сколько как повод для ее взаимоисключающих трактовок.

Критика Хрущева, прозвучавшая с высокой партийной трибуны, хорошо известна. Менее знаменито сталинское высказывание после просмотра: «А что? Неплохо у нас обстоят дела в сельском хозяйстве!» Не будем совсем уж оглуплять советских начальников. «Вождь народов», вполне возможно, шутил. Никите Сергеевичу нужен был яркий, всем известный пример «лакировочного искусства». Ни райзмановский «Кавалер Золотой Звезды» (1950), ни луковские «Донецкие шахтеры», созданные в том же году, не подходили. Популярность не та. Но чем бы ни были вызваны высочайшие реплики, факт остается фактом: Иосиф Виссарионович и товарищ Хрущев оказались удивительно единодушны

в своем полном непонимании художественной природы фильма «Кубанские казаки».

В 1949 году Пырьев поставил водевиль. И дело тут не только в песнях и танцах. Они наличествовали во всех главных лентах Ивана Александровича. Сюжетная конструкция картины целиком заимствована у популярного жанра. Две влюбленные пары. Страсть, до поры скрытая взаимными претензиями и даже оскорблениями. Смешные до нелепости ситуации. Второстепенные персонажи — уморительные, фееричные, каскадные...

Вспомним, что за четыре года до «Казачков» в СССР режиссером Игорем Савченко был экранизирован самый, быть может, популярный русский водевиль «Аз и ферт». Картина именовалась «Старинный водевиль», и всё в ней было как положено. Двое влюбленных — офицер и барышня. Еще двое — денщик и горничная. Причем никакого антагонизма между «эксплуататорами» и «трудящимися». Все веселы, счастливы, вертятся-крутятся, поют и танцуют.

С 1943 года советское, вернее, сталинское отношение к царской России в корне меняется. Интернационализм отвергается и берется курс на великодержавие, отчетливо предсказанный, кстати, Пырьевым в забытом ныне вестерне 1942 года «Секретарь райкома». Ликвидируется Коминтерн, возвращаются золотые погоны — те самые, которые срывались после Октября или прибивались гвоздями к плечам тех, кто их срывать отказывался. У офицеров вновь появляются денщики, теперь именуемые ординарцами. Издаются книги воспоминаний царских военных, которым повезло остаться в живых...

В «Кубанских казаках» главные влюбленные — не офицер с барышней, а помещик и помещица. Председатель колхоза «Красный партизан» Гордей Гордеич Ворон и председатель колхоза «Заветы Ильича» Галина Ермолаевна Пересвет. Места денщика и горничной занимают лучший молодой конюх Коля и передовая звеньевая Даша. Коля принадлежит Галине Ермолаевне, а Даша — Гордею Гордеичу. В слове «принадлежит» здесь не случайно отсутствуют кавычки. Колхозники при Сталине не имели паспортов и не могли самостоятельно менять место жительства. И когда товарищ Ворон узнаёт, что его ударница влюбилась в парня из колхоза-конкурента, он совсем помещичьи отказывается отпускать Дашу в «Заветы Ильича». Разумеется, как и положено в водевиле, все неприятности улетучиваются, влюбленные соединяются и песня о счастливой, зажиточной судьбе колхозников разливается над золотистыми полями под голубым небом.

И здесь водевильная природа как нельзя лучше отвечает той социальной установке эпохи, что получила название «теория бесконфликтности». В основе данного уложения лежит «открытие», сделанное сталинскими обществоведами: советское общество настолько

идеально, что никаких конфликтов в нем быть не может. Единственное, что можно допустить, — конфликт хорошего с лучшим.

В упоминавшихся лентах Юлия Райзмана и Леонида Лукова от этого «разрешенного» конфликта скулы сводит. А у Пырьева — нигде и ни разу. «Красный партизан» — отменно хороший колхоз. «Заветы Ильича» немножко лучше. Самую малость, каковая, конечно, ликвидируется после родственного объединения социалистических хозяйств. И все станут «петь и смеяться, как дети». И солнце — такое яркое и ласковое, речка — такая чистая, калина в поле у ручья — такая цветущая, травка — такая зеленая...

Кстати, о цвете. Он в «Кубанских казаках» невыразимо яркий, насыщенный, ландринный, сверкающий и радующий глаз. Отчего-то в русской Википедии было указано (а потом, не без помощи автора этих строк, исправлено), что снимался фильм на пленке Шосткинского комбината. Это не так. Как и прочие ленты того периода, пырьевский водевиль создавался на трофейной немецкой пленке, а приснопамятная шосткинская «Свема» появилась лишь через 25 лет после триумфа «Казаков». В середине 1960-х кончилась немецкая АГФА, ее гэдээровский эквивалент был не настолько хорош, а «Кодак» дорог, потому и построили комбинат в Шостке, продукция которого, конечно, не шла ни в какое сравнение с зарубежными аналогами, но все-таки благодаря «Свеме» кончилась пятилетка, в которую все иностранные ленты в советском прокате (и даже некоторые отечественные) тиражировались на черно-белой пленке.

Фантастический цвет «Кубанских казаков» имел и серьезное социальное значение.

Известно, что Сталин был завзятым киноманом. Об этом написаны десятки книг и сотни статей. В 1930-е годы он смотрел едва ли не каждую советскую картину. Любовь к кинематографу у вождя была столь сильной, что он практически не репрессировал деятелей экранного искусства. Во всяком случае, количество жертв культа его личности среди кинематографистов не сопоставимо с теми цифрами, что могут предъявить писатели, работники театра, рабочие, инженеры, колхозники...

После войны, на пороге семидесятилетия, Сталин ослабил свой киноманский пыл. Причем ослабление это коснулось прежде всего советского кино. Вождь по-прежнему наслаждался зарубежным кинематографом. Несметные богатства Рейхсфильмархива, вывезенные из поверженного Берлина майором Авенариусом (в 1948-м его, разумеется, обвинят в «буржуазном космополитизме»), предоставляли неограниченные возможности для наслаждения. Но собственное кино вождя стало раздражать. Ему не хотелось видеть на экране обычную, ничем не примечательную жизнь, даже оглашаемую здравицами в его честь.

Знаменитое постановление ЦК ВКП(б) «О кинофильме “Большая жизнь”» осталось в истории нашего кино главным образом благодаря тому, что послужило обоснованием запрета второй серии великого фильма Эйзенштейна «Иван Грозный». Однако ленте Сергея Михайловича в тексте посвящено всего несколько строк. Основное внимание там уделяется именно той картине, название которой значится в заглавии. Что же инкриминировалось фильму Леонида Лукова, являвшемуся второй частью популярной ленты 1939 года? Вроде бы всё нормально. Советские люди борются с немецкими захватчиками и побеждают... Не понравилась обстановка, в которой происходит борьба. Среда, антураж, место действия, костюмы, декорации. Грязь, тьма, разруха, отсутствие элементарного бытового комфорта, переживания. Всё это — естественные атрибуты жизни при оккупации, но именно они-то и вызвали гнев вождя. Зачем показывать страдания? Надо демонстрировать твердость духа и уверенность в победе! Зачем ночь и непогода? Должны быть яркий день и теплое солнце!

Ознакомившись с постановлением, советские киноработники «взяли под козырек». В фильмах о современности, сделанных в конце 1940-х — начале 1950-х годов не будет ночных сцен. Там никогда не идет дождь, не гремит гром, не сверкают молнии. Рабочие в этих лентах живут в квартирах, по которым можно разъезжать на самосвале. В магазинах — изобилие продуктов и товаров. Трофейная немецкая киноплёнка как нельзя лучше подходила для показа роскошной жизни советских людей под мудрым руководством товарища Сталина.

Имело ли все это отношение к реальности? Никакого! Но ведь никто и не предполагал правдоподобия. Кино показывало жизнь не такой, какой она была, а такой, какой она *должна была быть* по указаниям Великого вождя и Учителя. Под благотворным воздействием партийной критики режиссер Леонид Луков сделал вышеупомянутых «Донецких шахтеров», в которых даже уголь переливался всеми цветами радуги, а люди на экране были озабочены лишь повышением производительности труда.

Вождь был доволен. А вот обычные зрители не очень хотели наслаждаться дистиллированной жизнью, пусть и в слепящем разноцветье. Благо на экраны выпускались десятки зарубежных лент, каждая из которых начиналась надписью: «Этот фильм взят в качестве трофея при захвате советской армией Берлина в 1945 году».

«Правильные» картины последней сталинской пятилетки массовый зритель не смотрел, а нынче все они давно и заслуженно забыты.

Удивительным образом этому способствовала еще одна прихоть Сталина. Устав от надоевших ему советских картин, главный зритель СССР приказал снимать поменьше, но чтобы каждая лента была шедевром. Так началась непродолжительная «эпоха малокартинья», при которой в 1951 году было выпущено всего три (!) новых игровых фильма. Плюс еще шесть фильмов-спектаклей. Итого — девять. Зрителям просто ничего не оставалось, как с замиранием сердца следить

за приключениями Тарзана и млеть от песенно-танцевальной «Девушки моей мечты». В море трофейных иностранных лент, которыми наслаждался советский народ в то время, единственными советскими названиями были «Кубанские казаки» и, конечно, «Смелые люди» — отличный вестерн Константина Юдина, сделанный по личному указанию вождя. Иван Александрович выбрал тему, сценарий и актеров по собственной инициативе, но жанр водевиля как нельзя лучше подходил для реализации высочайших установок без насилия над художественной природой.

А сейчас следует вспомнить две истории, случившиеся во время съемок и как нельзя лучше демонстрирующие реальное взаимоотношение кубанской жизни 1949 года и ее отражения на экране.

Первая история — серьезная.

В местах проведения пырьевских съемок у окрестных колхозов было всего пять комбайнов. Три из них отдали Ивану Александровичу. Каждый вечер к директору картины выстраивалась очередь из председателей реальных, а не киношных коллективных хозяйств. Они умоляли отдать им машины на ночь. Нужно было убирать урожай. План им никто не отменял, и отправляться в лагерь за срыв уборочной кампании никто не хотел.

Во имя того, чтобы водевильные колхозники весело работали под голубым небом, настоящие советские крестьяне трудились по ночам при свете фар.

Вторая история тоже серьезна. Но на первый взгляд уморительно смешна.

Иван Александрович был ярым матерщинником. Любил ввернуть известные всем тюркские словеса, делал это смачно и к месту. Во время съемок массовых сцен, в частности.

Начало гигантского ярмарочного эпизода. Толпы народа ждут режиссерской команды. Вдруг из «матюгальника» доносится:

— Где, тырым-бырым, Ванька?

Молчание.

— Я, тырым-бырым, спрашиваю, где этот, тырым-бырым, Ванька?

Кто-то из ассистентов наконец отвечает:

— Иван Александрович, Ванька заболел.

— Что еще, тырым-бырым, с ним такое?

— У него понос.

И тут над площадью разносится:

— Да мы все здесь третий месяц дрищем! Но на работу-то ходим.

Вполне возможно, Хрущеву обо всем этом рассказали, и он счел сие наглядным доказательством «лакировки действительности». На самом же деле смешная эта история свидетельствует о другом.

Съемочная группа приезжает на Кубань из Москвы, где лишь недавно отменили продуктовые карточки. Разумеется, орденосеца и лауреата Сталинской премии Пырьев и его актеры не голодали и в столице, но на южной земле, плодородной настолько, что даже советское хозяйство не смогло ее до конца загубить, городские жители тут же начинают есть всё подряд. Желудки москвичей расстраиваются, и начинается то, о чем громогласно поведал массовке режиссер-постановщик.

Свидетельствует вышперечисленное об оторванности «Кубанских казаков» от тогдашней советской действительности?

Безусловно.

Можно ли обвинять Пырьева в «лакировке действительности»?

Нет!

Никто же не ругал водевиль «Аз и ферт» за нереалистичность показа Москвы, только что освобожденной от Наполеона.

1954 год стал для Ивана Александровича поворотным. И не потому, что на экраны вышло «Испытание верности», следующий после «Казаков» игровой фильм классика. Картина оказалась милой, временами трогательной, но в высшей степени средней экранизацией пьесы известных советских драматургов братьев Тур «Семья Лутониных». В этот раз не помогли ни отчаянно мелодраматический сюжет, ни песни, ни очаровательная юная Нина Гребешкова, мужу которой, Леониду Гайдаю, еще только предстояло перенять у Пырьева эстафету и стать любимым советским комедиографом... Даже Марина Ладынина в главной роли — и та не спасла фильм...

Что-то очевидным образом менялось в постсталинской стране. Время требовало от кинематографа чего-то иного...

В тот год Пырьев развелся с Ладыниной.

В последнее время об этом разводе написано едва ли не больше, чем обо всех киноработах звездной пары. Пырьева, разумеется, осуждают. Ладынину, конечно, жалеют, полагая, что коварный тиран-режиссер запретил всем коллегам снимать Марину Алексеевну и на ее актерстве был поставлен крест.

Попытаемся с этим... не то чтобы не согласиться, но — разобраться.

Да, Иван Александрович был тот еще ходок. Да, он любил и умел мстить дамам, отвергшим его ухаживания. И даже тем, кто просто отказался у него сниматься. Уверяют, что начинающая артистка Клара Румянова не сыграла ладынинскую роль в «Испытании верности», потому что ей не понравился сценарий. И ее карьера завершилась, так толком и не начавшись. В истории нашего кино она осталась лишь после того, как подарила свой голос чудесному Зайчутке из мультсериала «Ну, погоди!» да прелестному Чебурашке. Отомстив, Иван Александрович горевал недолго. Он увлекся Людмилой Марченко, которой с ролями повезло чуть больше. В 1950-е годы она была достаточно популярна.

Но уже в следующем десятилетии ее мало кто помнил. Как, впрочем, и всех тех женщин, что были связаны с Пырьевым после Ладыниной. Включая Лионеллу Скирду — последнюю супругу классика. Именно как жену отмечают ныне знатоки и ценители отечественного кинематографа Лионеллу Пырьеву, весьма эффектную женщину и неплохую актрису, несмотря на то, что она сыграла Грушеньку в «Братьях Карамазовых».

Марину же Алексеевну знают и будут знать всегда не как пырьевскую спутницу жизни, а как великую советскую кинозвезду.

Зрители в СССР в 1930—1950-е годы могли и не знать имена постановщиков «Веселых ребят» или «Сказания о земле Сибирской», но Любовь Орлову и Марину Ладынину не только знали, но обожали все. Любовь Петровна воплощала *мечту* советского человека о беззаботной, счастливой жизни. Орловой восхищались. На нее смотрели снизу вверх. Она была богиней атеистического государства. Никто особо не скрывал ее дворянского происхождения (хотя, конечно, никто о нем и не трубил на всех углах). У нее были шикарный дом и шикарная дача. Личный автомобиль с шофером, личный парикмахер. Невозможно было себе представить артистку, идущую по московской улице с авоськой в руках. Она обитала где-то там, наверху, рядом со Сталиным, статую которого облетала на машине в последних кадрах «Светлого пути»...

Марина Алексеевна была полной ее противоположностью. Она олицетворяла все лучшие качества обычной советской женщины, что ежедневно воспевались пропагандой, — честность, открытость, целеустремленность в сочетании с нежной трепетностью и простой, народной красотой. Ее запросто можно было встретить на обычной улице. И именно с авоськой. Она могла и соблазнить, и отхлестать по мордасам. Преданная подруга и в то же время «свой парень».

В сущности, в главных пырьевских лентах от Марины Алексеевны даже и не требовалось какой-то особенной актерской игры. Ей надо было просто *быть*. Она и была, на радость десяткам миллионов восторженных почитателей.

Конечно, развод с Иваном Александровичем не стал для нее легким поворотом судьбы. Однако парадоксальным образом именно этот развод укрепил ее звездный статус. Она ушла из кино на пике популярности и именно тогда, когда образ, ею созданный, перестал удовлетворять запросам эпохи. В середине 1950-х задорные колхозницы уже не смотрелись так, как в конце 1940-х, да и сама Марина Алексеевна повзрослела достаточно для исполнения динамичных ролей. Не случайно в «Испытании верности» ее героиня больше страдает, чем борется.

Кстати, когда после неудачи с Румяновой Иван Александрович все-таки решил снимать Ладынину, вышел высочайший указ, запрещающий режиссерам приглашать на главные роли жен. Классик взял все фотопробы, разложил на начальственном столе и прямо спросил: неужели чиновники думают, что эти дамы лучше Марины Алексеевны? Разрешение было получено.

Уход Марины Алексеевны из кинематографа можно сопоставить с отчаянным нежеланием Любови Петровны завершать свою карьеру. В 1960-м она снялась у мужа в провальном «Русском сувенире», где в третий раз после «Цирка» и «Встречи на Эльбе» сыграла американку. Над картиной не смеялся только ленивый, ведь сделана она была так, будто на дворе начинаются не 1960-е, а 1950-е годы. Что же касается последней работы великой актрисы, то лента 1973 года «Скворец и Лира» вообще не была выпущена на экраны и впервые явилась народу лишь в перестройку, да и то — в телевизоре. Более того, в начале 1970-х был пущен слух, что причиной запрета стало несоответствие облика семидесятилетней Орловой образу юной советской разведчицы. В действительности эта картина вместе с лентой Ефима Дзигана «Всегда на чеку» была положена на полку из-за того, что между СССР и США началась эпоха разрядки, а основной посыл этих фильмов отчаянно конфронтационен. Тот факт, что невозможностью скрыть старость актрисы народу объяснили запрет ожидаемого фильма (дзигановскую ленту о пограничниках не рекламировали так, как новую работу Александрова и Орловой), лучше прочего свидетельствует о том, что Любови Петровне не следовало участвовать в данном проекте. На самом-то деле и старость скрыли умело, и Петр Вельяминов в качестве партнера был замечателен, и натурные съемки в ГДР и Чехословакии впечатляли, и заплатили за фильм как за выпущенный... Но при всем стремлении тогдашнего партийного начальства придать началу 1970-х многие черты второй половины 1930-х, жизнь, как выяснилось, невозможно повернуть назад.

Не будет большим преувеличением сравнить завершение карьеры Марины Алексеевны и с судьбой великой голливудской звезды Греты Гарбо. Там, правда, не было расставания с мужем. Просто после относительного неуспеха «Двуликой женщины» в 1941 году прекрасная шведка оставила кино и оборвала все связи с миром. Никто не знал, где она, и все попытки отыскать Гарбо, взять у нее интервью окончились неудачей. Об одной из таких попыток в 1984 году Сидни Люмет даже снял фильм «Говорит Гарбо». Она прожила в уединении до самой смерти в начале 1990-х, и это уединение как нельзя более удачно завершило ее образ восхитительной, холодной и недостижимой королевы, не раз воплощаемый ею на экране в 1930-е годы. Она была легендой, когда снималась, а отшельничество лишь укрепило этот ее статус.

Марина Алексеевна была звездой советской, и ее образ был, мягко говоря, не сопоставим с тем, что делала и как вела себя Гарбо. Поэтому после ухода из кино Ладынина продолжала появляться на публике, участвовать в различных фестивалях, неделях, форумах и дискуссиях. Она активно встречалась со зрителями, продолжавшими ее обожать. В последние годы жизни, из своей квартиры в высотке на Котельнической набережной, частенько спускалась вниз, в кинотеатр «Иллюзион» посмотреть фильм и пообщаться с сотрудниками. Она жила долго.

Сильные переживания от развода с Пырьевым, вполне возможно и скорее всего, имели место. Но показывать их на публике Марина Алексеевна не собиралась. Это совершенно не вписывалось в тот образ, который она создала на экране. Современные рассуждения о том, что Пырьев запретил всем снимать бывшую супругу, не выдерживают критики. Возможно, это было справедливо в отношении периода его директорства на «Мосфильме». Но ведь и тогда были студия имени Горького, «Ленфильм», студии во всех союзных республиках. Каждая почла бы за счастье заполучить Марину Ладынину на роли радушной мамы, бабушки, руководительницы... Ладынина этого играть не хотела. Она хотела остаться Марьяной Бажан и Галиной Пересвет. Ими и осталась.

В подтверждение сказанного уместно поведать историю встречи с Мариной Алексеевной автора этих строк.

Шел 1980 год. Нас, четверокурсников киноведческого факультета ВГИКа, направили на практику в редакции газет и журналов. «Искусство кино» поручило мне задание — записать поздравление с приближающимся семидесятилетием Николая Крючкова. Поздравлять его должна была Марина Ладынина.

Я старался не повторить историю с Гайдаем, который просто выгнал меня, когда я как-то не так повел себя, записывая его поздравление Никулину. В чем там было дело, я уже и не помню — помню лишь, что к встрече с Мариной Алексеевной готовился так долго и обстоятельно, что даже сам написал текст от ее имени.

Мы увиделись в буфете Театра киноактера, в труппе которого все наши звезды прошлого формально числились. С величайшим почтением показал свой текст. Ладынина прочла его и отвергла: «Это всё не то. Надо написать по-другому. Поздравляю моего солнечного партнера Колю...» Что-то еще долго говорила — запомнился только этот «солнечный партнер». Потом назначила следующую встречу.

Я написал новый текст. И солнце там было, и партнер, и прекрасная молодость, и вообще все радужное и чудесное. Марина Алексеевна пришла в ярость: «Что это еще такое? Ничего себе, прекрасное было у нас время!» Обрадовавшись тому, что звезда не идеализирует эпоху своей популярности, я в то же время страшно испугался. Стремясь не «завалить» еще одно редакционное задание, я, больше от отчаяния, чем с какой-то надеждой, показал тот текст, что не понравился ей в прошлый раз. «Ну, вот это — то, что надо!» — твердо заявила Ладынина, поставила свою подпись и угостила меня чаем. Так моя первая публикация на страницах главного кинематографического журнала в СССР вышла «под псевдонимом» «Марина Ладынина».

Меньше всего она походила на несчастную знаменитость, слава которой осталась в далеком прошлом. Четкая, целеустремленная, волевая. Скажет — как отрубит. А между тем свое семидесятилетие

Марина Алексеевна уже отпраздновала. Передо мной сидела Галина Ермолаевна Пересвет, и впору было поинтересоваться делами мужа, Гордея Гордеича...

Когда Марина Алексеевна попробовала чай, то скривилась: «Не чай, а брандахлыст!» Слово это уже почти вышло из употребления, но с тех пор я не упускаю случая вернуть его в разговор при первой же возможности. И когда собеседники спрашивают, что за лингвистическая древность, с удовольствием рассказываю историю.

А еще я вспоминаю ладынинский «брандахлыст» всякий раз, когда слышу воздыхания по поводу того, какая в Советском Союзе была вкусная и натуральная еда...

Но вернемся в 1954 год, к Ивану Александровичу Пырьеву.

Он становится директором киностудии «Мосфильм» и руководит ею тогда, когда, выполняя решение партии об увеличении производства кинофильмов (принятое, кстати, осенью 1952-го, еще при жизни Отца и Учителя), новое поколение режиссеров своими фильмами решительно изменило советский кинематографический пейзаж.

Дебютант Григорий Чухрай экранизировал повесть Бориса Лавренева «Сорок первый». Написанная в 1924-м, она долгое время пребывала в забвении, как, впрочем, и ее немое экранное воплощение в картине Якова Протазанова, вышедшей в 1927 году. В обстановке четкого разделения общества на «народ» и его «врагов» не было места любви девушки-красноармейки к поручику царской армии. Китайские товарищи обвинили ленту в «проповеди классового мира» и отказались показывать в КНР.

Юные Александр Алов и Владимир Наумов в «Павле Корчагине» восхваляли чистоту порыва, бескорыстие добра, аскетизм. Фильм стал обвинительным приговором темному царству лжи, корысти и тотального конформизма и получил от властей обвинение в «поэтизации жертвенности». А молодому Михаилу Швейцеру и вовсе запретили «Тугой узел» — экранизацию тендряковской прозы, где честный юноша Саша (первое появление на экране Олега Табакова) вступает в борьбу с этим самым царством, воплощенным в зловещей фигуре секретаря райкома партии. Да и обкомовец в картине выглядел не лучше. Сцены со злодеем заставили переснять, актера, исполнявшего роль обкомовца, велели заменить, отрицательный партиец стал положительным, фильм тихо выпустили под названием «Саша вступает в жизнь», а Швейцер почти до самого конца своей карьеры делал только адаптации литературной классики.

В «буче, боевой, кипучей» старые мастера старались не отстать от нового поколения.

Юлий Райзман своим «Уроком жизни» полностью реабилитировал себя после «Кавалера Золотой Звезды». В его новой ленте упомянутая в заглавии жизнь наказывает «волевого» руководителя, возглавляющего стройки народно-хозяйственных объектов. Она, жизнь, отнимает у него

то, что не поддается волевому нажиму, — любовь жены, отказывающейся быть лишь «сопровождающим лицом» в свите большого начальника.

Михаил Калатозов через год после кошмарного «Заговора обреченных» и за три года до «Журавлей» выпускает отчаянную комедийную мелодраму «Верные друзья», хлестко высмеивающую упоенного славой и отгородившегося от людей академика Нестратова, которого друзья, при каждом проявлении в нем качеств «ответственного работника», решают по детской привычке «макнуть». Они опускают венценосную голову академика в волжские воды, дабы вымыли они всю грязь и плесень, скопившуюся там за последние 20 лет.

Пырьев в должности директора студии принимал участие в выпуске всех этих лент. Сам не снимал — ждал. Но еще до того, как товарищ Михайлов, министр культуры СССР и отчаянный дуболом, освободил Пырьева от должности, он приступил к постановке «Идиота».

В двухтомнике избранных произведений, изданных на исходе 1970-х, уже после кончины классика советского кино, Иван Александрович сообщает, что написал сценарий будущего фильма в 1947 году, а задумал постановку еще раньше. Известие это воспринимается двояко.

С одной стороны, понятно, что видный деятель советского искусства даже в дневниковых записях никогда не мог быть искренним. Генетический страх, посеянный в наших душах, не выветрился до сих пор. Что уж говорить о временах пусть и вегетарианских, но все-таки советских!

Вряд ли можно предположить, что Пырьев, закончивший в 1947 году «Сказание о земле Сибирской», всерьез рассчитывал, что ему теперь позволят снимать Достоевского. До середины 1950-х годов Федор Михайлович именовался в СССР «реакционным писателем», предавшим идеалы молодости и ушедшим в «достоевщину». С четкой наглядностью это было продемонстрировано в фильме 1932 года «Мертвый дом», где классик выведен, мягко говоря, в неприятном обличье. Его не переиздавали и если обращались к творчеству, то лишь для того, чтобы еще раз обличить. Да и сам Пырьев в упомянутых записях не упускает случая пройтись по пресловутой «достоевщине», которую он напрочь отвергает...

Существует и иная, так сказать фольклорная, версия появления «Идиота» в послужном списке Пырьева.

В одной из зарубежных поездок, которых стало много на заре «оттепели», Иван Александрович был вместе с Марком Донским, который оказался самой важной персоной для принимающей стороны. Создатель трилогии о Горьком традиционно почитался на Западе, а итальянские неореалисты даже объявили Донского своим духовным отцом. (В 1948-м, в эпоху «борьбы с космополитизмом», Марку Семеновичу это припомнили. Его тогда спас Сталин, похваливший ленту «Воспитание чувств» и повелевший переименовать ее в «Сельскую

учительницу».) Пырьев же со своими безумно популярными в СССР колхозными комедиями никого на Западе не заинтересовал. Разумеется, Ивану Александровичу стало обидно, и он задумался, что бы такое снять, чтобы покорить и за границу тоже. Так возник Достоевский, с которого именно в это время было снято табу...

Скорее всего, доля правды есть и в официальной, и в фольклорной версиях. Как бы там ни было, картина пользовалась большим успехом в Советском Союзе. Великолепный Юрий Яковлев (Мышкин) и роскошная Юлия Борисова (Настасья Филипповна) стали кумирами миллионов телезрителей. Но на заграничную репутацию Ивана Александровича фильм не повлиял ничуть. Но если бы «Идиот» был для Пырьева лишь конъюнктурой, за ним не последовали бы «Белые ночи», а свой творческий путь певец трактористов и кубанских казаков не завершил бы «Братьями Карамазовыми».

Дело, видимо, в том, что сам Иван Александрович был личностью в высшей степени «достоевской». Не зря ведь о нем сегодня пишут такие противоречивые вещи. Зловещий тип и покровитель талантливой молодежи. Вежливый человек и матерщинник. Обходительный мужчина и садист, мстящий отвергнувшим его дамам...

Существуют многочисленные рассказы о том, что Пырьев действительно «болел» Достоевским. Шкаф в его кабинете был забит сценариями, написанными по *всем* романам полузапрещенного классика. Актриса Ада Войцик вспоминала, как во время ухаживаний Иван Александрович обещал ей роль Настасьи Филипповны. Да и «Партийный билет», в котором ей довелось выступить, оказывается, имел несколько иной финал. Сдав мужа-шпиона «дорогим органам», героиня Войцик кончала с собой. Сталин повелел это вырезать. Гад пусть помрет, а хорошая, но обманутая ударница — живет.

Все это и есть та самая «достоевщина», что была столь ненавистна официальной советской литературоведческой науке. И это, кроме прочего, — самое главное в Достоевском, заглянувшем в такие бездны человеческой души, что читатели во всем мире уже вторую сотню лет пребывают в смятении между восторгом и ужасом.

В сущности, если забыть о романе, пырьевский «Идиот» — картина совсем не плохая. Сильная, мощная, с гениальными актерскими работами, ярким, контрастным цветовым решением... Читатели «Советского экрана» — самого массового киножурнала в мире — не зря признали ленту лучшей в советском прокате 1958 года. «Достоевщина», с которой Иван Александрович, по его уверениям, всячески боролся, все-таки иногда проявляется — во внешности и игре Яковлева и Борисовой, в некоторых монтажных стыках, подкрепленных ударной музыкой... И если визуально это скорее Мамин-Сибиряк, а не Федор Михайлович, то дело тут как раз в том, что режиссер постоянно стремится поставить вновь разрешенного классика в один ряд с писателями, давно пользующимися официальной благосклонностью.

Прекращение работы над экранизацией романа принято объяснять тем, что Юрий Яковлев ощутил для себя некую душевную невозможность дальнейшего пребывания в образе князя Мышкина. Говорят также и о крайне невыразительной Аглае — Раисе Максимовой, которая должна была бы стать главной героиней второй части. Всё это — так, но есть и еще одно объяснение. Пырьев сам почувствовал огромность материала, с которым соприкоснулся. Именно почувствовал. Разум в случае с Достоевским не так важен, как чувства. «Белые ночи» показались тогда Ивану Александровичу более подходящими для спокойной работы над любимым писателем.

Увы, этот, как теперь принято говорить, проект ждала неудача. И художественная, и коммерческая. Особенно в сравнении с «Белыми ночами» Лукино Висконти. Итальянский гений, экранизация которого, конечно же, не показывалась в СССР, перенес действие в современность, но оказался более «достоевским», чем Пырьев. Так же как, кстати, великий Акира Куросава. Лучший на сегодняшний день кинематографический «Идиот» говорит по-японски. Куросава дал героям другие имена, облачил их в кимоно и гэта. И не боролся с «достоевщиной». Он о ней просто ничего не знал. Как и сам Федор Михайлович.

Приступив к директорству на «Мосфильме», Иван Александрович принялся расширять студию. Высочайший указ об этом был издан еще в 1946 году, однако в связи с послевоенными трудностями и отмечавшимся уже сталинским охлаждением к советскому кино об увеличении мощности главной кинофабрики страны временно забыли. Когда же количество фильмов резко возросло, возникла острая необходимость в увеличении пространства. Так что современными огромными мосфильмовскими площадями мы обязаны именно Пырьеву.

А еще мы обязаны ему двумя любимейшими режиссерами.

Эльдар Рязанов окончил ВГИК в 1950 году и отправился, как он сам впоследствии вспоминал, «лакировать действительность» на необъятных просторах родины. Аж до Сахалина добрался. Когда же ветры свободы позволили вернуться в Москву и приступить к постановке игрового фильма, директор студии предложил дебютанту сценарий Бориса Ласкина «Карнавальная ночь». Рязанов прочел его и отказался. «Я — серьезный режиссер и всякую белиберду снимать не намерен» — не поручусь за точность цитаты, но смысл был именно таким.

Пырьев еще раз вызвал его и еще раз предложил. Рязанов опять отказался. И еще раз. Когда директор вызвал его в четвертый раз, то, истощив весь запас тюркских слов и словосочетаний, которым, как уже было замечено, владел в совершенстве, произнес: «Если ты, тырым-бырым, не будешь ставить это, то ты, тырым-бырым, вообще вылетишь отсюда!» Опять же цитата неточна. Точен смысл.

Рязанов снял временами неровный, подчас ученический, но совершенно очаровательный фильм про то, как веселая, озорная, задорная молодежь побеждает старого, замшелого сталиниста Огурцова, не понявшего, что в стране наступили новые времена.

Если кто-то другом был в несчастье брошен
И поступок этот в сердце вам проник,
Вспомните, как много есть людей хороших,
Их у нас гораздо больше, вспомните про них.

В 1956 году к нормальной жизни в СССР вернулось много людей, когда-то в несчастье брошенных друзьями, родственниками и близкими. Песня юной и прелестной Люси Гурченко вселяла в них надежду на то, что, быть может, хороших людей действительно больше.

«Карнавальная ночь» стала чемпионом проката. Ее посмотрели почти 50 миллионов человек, и Рязанов, благодаря легкой руке и тяжелому слову Пырьева, сделался режиссером, без фильмов которого невозможно представить советскую жизнь второй половины XX века.

Леонид Гайдай в славном 1956-м уже был автором большого кинофильма. Экранизацию сибирских рассказов Короленко «Долгий путь» не помнит сегодня никто, зато вторая лента молодого режиссера осталась в памяти у многих. Впрочем, совсем не так, как того хотел бы ее постановщик.

«Жених с того света» — комедия совершенно блистательная. Легкая, изящная и в то же время четкая, злая и бескомпромиссная. Про родную бюрократию и чиновничество так говорил разве что Салтыков-Щедрин.

Плятт и Вицин, Зеленая и Алтайская в 1958 году были уже весьма знамениты. Но под руководством молодого режиссера играли не только талантливо (по-другому у них бы и не получилось), но, что удивительно, — дисциплинированно. Никто не высовывается, не «тянет одеяло на себя». Стройным, сплоченным ансамблем выполняют режиссерские задачи и установки...

Вышеупомянутому министру Михайлову лента не понравилась настолько, что количество поправок привело к превращению полнометражной комедии в среднетражный фельетон, длящийся около 50 минут. В титрах теперь так и написано — кинофельетон. Студия сохранила плановую единицу и могла отчитаться: государственные средства израсходованы — картина выпущена. Хронометраж не тот, что заявлялся, так это — молодой режиссер виноват. Не справился.

Было решено Гайдая из постановщиков уволить.

И тогда Иван Александрович вызвал Леонида Иовича в кабинет, достал из ящика стола папку и произнес: «Тебя может спасти только историко-революционный фильм».

В папке был сценарий Александра Галича «Трижды воскресший», основанный на его пьесе «Пароход “Орленок”». Там рассказывалась история означенного плавучего средства, которое имело весьма героическую судьбу. Поначалу оно сражалось с белыми в Гражданскую войну. Потом — воевало с фашистами в Великую Отечественную. А теперь вот стоит на вечном приколе у пристани заштатного городка.

Случайно оказавшаяся в этом захолустье руководящая работница из области узнаёт, что юные пионеры организовали на «Орленке» тайный клуб, в котором изучают славную боевую историю корабля. Дама убеждает городское начальство, воевавшее когда-то на «Орленке», починить суденышко. Дети и ветераны, объединившись, возвращают «Орленка» к жизни, и он увозит начальственную тетю доставлять подарки передовикам производства.

Картина ладно скроена и крепко сшита. Сценарные благоглупости далеко не всегда режут глаз и ухо. Алла Ларионова, королева тогдашнего советского кино, ухитряется выглядеть отъявленной обкомовской выдрой, даром что все персонажи восхищаются ее красотой. А комедийные эпизодики, в которых персонажи Всеволода Санаева и Константина Сорокина забавно пикируются друг с другом, даже и весьма хороши. Однако Гайдай никогда ничего не говорил об этом фильме, не включал его в свой послужной список и был даже против частых показов. Но тут — не было бы счастья, да несчастье помогло. Когда официальный период творчества Александра Аркадьевича Галича сменился диссидентским и замечательный писатель, поэт и бард был вынужден покинуть СССР, все ленты, сделанные по его сценариям, были изъяты из действующего прокатного фонда. Какими бы махрово советскими они ни были.

«Трижды воскресший» утихомирил начальственный гнев, и молодому кинематографисту разрешили продолжать работу. Леонид Иович уехал на родину, в Иркутскую область, и там придумал знаменитую тройцу — Труса Бывалого и Балбеса. Вернувшись в столицу, сделал «Пса Барбоса». Потом были «Самогонщики», «Деловые люди», «Операция “Ы”», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»...

Только две последние картины и только за первый год их кинопроката посмотрели почти 150 миллионов человек! Это больше, чем все современное население России, включая древних стариков и грудных младенцев.

Но не только Рязановым и Гайдаем обязаны мы Ивану Александровичу Пырьеву. Мы обязаны ему Союзом кинематографистов.

У служителей экранной музыки в СССР не было своего профессионального объединения. Когда после съезда советских писателей в 1934 году был образован их союз, предполагалось, что после Всесоюзного совещания кинематографистов в 1935-м то же самое случится и с творцами «важнейшего из искусств». Не произошло. За

киношниками ведь не нужно было присматривать так пристально, как за «инженерами человеческих душ». В силу самой структуры кинопроизводства никакая крамола не могла остаться незамеченной уже на этапе подачи заявки на сценарий. К тому же Вождь и Учитель сам смотрел всё, что снимали советские режиссеры. Так что какой уж тут союз!..

Когда же в середине 1950-х случилась «оттепель» (перефразируя современную песню, «все думали — это весна...»), кинематографисты убедили партийное начальство, что союз им нужен. Было разрешено создать оргкомитет по подготовке учредительного съезда. В 1957-м Пырьев этот комитет возглавил, оставив мосфильмовское директорство, и кто знает, увенчалась бы эта затея успехом, если бы не фирменная энергия, пробивная сила и многолетний опыт в общении режиссера с начальством. Которое к тому же менялось. Во время подготовки к съезду состоялась отставка Хрущева...

Пырьев проделал гигантскую работу. Он убедил партократов, что киношники в состоянии сами определять свои судьбы. Под бдительным присмотром товарищей со Старой площади, конечно. А в мае 1986-го именно Пятый съезд Союза кинематографистов СССР послужил отправной точкой для изменения всей культурной и духовной жизни страны. Элем Климов, начинавший, кстати, на «Мосфильме» в пырьевском объединении, работу Ивана Александровича завершил, вообще сбросив партийное иго за четыре года до исчезновения КПСС.

Практически во всех бывших соцстранах и республиках экс-СССР союзы кинематографистов прекратили свое существование. Наверное, следовало распуститься и союзу в Москве, тем более что свою историческую миссию он выполнил. (Современные неосталинисты назовут эту миссию «развалом советского кинематографа».) Однако кинематографисты, ставшие теперь российскими, решили иначе. Союз функционирует. Но это уже совершенно другая организация, с другими приоритетами и другой перспективой. История же Союза кинематографистов СССР началась с Пырьева и закончилась Климовым.

Творческое объединение, в котором под началом Пырьева трудился Климов, называлось «Луч». В этом объединении наличествовал художественный или редакторский совет, в который Иван Александрович пригласил, среди прочих, замечательного советского искусствоведа, историка театра и кино Майю Туровскую. В 2015 году на телеканале «Культура» был показан четырехсерийный документальный фильм об этой удивительной женщине. Отказавшись от кинематографических изысков, режиссер Артем Деменок просто предоставил Майе Иосифовне слово. И она говорила. Из своего мюнхенского далека сохранившая в 90 лет уникальный интеллект и ярчайшую память выдающаяся женщина рассказывала о своей жизни. Об аресте отца в середине 1930-х. Об атмосфере в Москве после

заклучения пакта Молотова — Риббентропа. О том, как из-за своей расхлябанности 22 июня 1941 года остался в живых ее будущий муж, служивший в армии на советско-румынской границе. Об обучении в МГУ и ГИТИСе. О том, как не брали на работу еврейскую девушку. Причем не только в эпоху «борьбы с космополитизмом», но и потом, уже в «оттепель»...

Уникальность картины «Майя Туровская. Осколки» заключается в неповторимости ее героини. «Сейчас таких не делают» — классическая фраза все время вертится в мозгу на протяжении просмотра. Ведь Майя Иосифовна и выдающийся ученый с мировым именем, автор десятков книг, по которым учатся сегодняшние историки искусства, и гражданка Советского Союза, пережившая глобальные исторические события как страницы собственной жизни. И в выдающемся своем значении, и в бытовом облике она удивительно естественна, правдива, ненарочита. Ей веришь безоговорочно. Ее такие обычные слова приобретают силу документа.

Поэтому сейчас великая женщина сама еще раз расскажет о встрече с великим режиссером. Литературная запись по фильму сделана киноведом и постановщиком документального фильма Артемом Деменком.

Итак, Майя Туровская об Иване Пырьеве:

«Единственный, кто меня пригласил — правда, не в штат, а в редсовет Второго творческого объединения “Луч” на “Мосфильме”, был Иван Александрович Пырьев.

Это был так называемый призыв писателей в редколлегии. Я была в положении, когда Иван Александрович пригласил меня на разговор, и сказала: “Иван Александрович, я не могу”. — “Но я же тебя не на девять месяцев приглашаю”.

У нас были два руководителя объединения — Иван Александрович Пырьев и Лев Оскарович Арнштам. Двух более непохожих людей трудно было найти.

Я думаю, что Иван Александрович в кино был самый занимательный человек — такая русская стихия. О нем периодически писали в газетах, что он кого-то обругал матом — для него это было раз плюнуть. На вопрос, когда надо получить деньги, он говорил — позавчера. При этом у него был мощный кинематографический темперамент. Он сделал в советском кино свой лубок, который обожал народ. Конечно, я его терпеть не могла. Это теперь я оценила форму, между прочим, очень изысканную. Но тогда фильм “Свинарка и пастух” был для меня плебейским кино.

А Лев Оскарович был близким другом Шостаковича и блестящим пианистом. В молодости он играл на фортепиано у Мейерхольда на сцене в “Учителе Бубусе”. Петербургский интеллектуал, в прежнем своем воплощении — красавец-мужчина, а режиссер как раз средний. Но

замечательный и добрейший человек, с которым мне пришлось много иметь дел уже после смерти Ивана Александровича.

Пырьев и Арнштам — это было “в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань”. Оказывается — можно. Они одну эту телегу тащили и прекрасно уживались между собой.

О Пырьеве думали, вообще говоря, неправильно, — он не был диким человеком. Он был человеком стихийным, но совсем не диким.

В то время он возглавлял Союз кинематографистов. По воскресеньям, когда Дом кино был закрыт, с утра ему там показывали новые иностранные фильмы. И он приглашал нас с Верой Шитовой, которая тоже была у него в объединении. Я ему говорила: “Мы у вас что, герань на окне?” В это время он уже разошелся с Мариной Алексеевной Ладыниной, с которой я потом подружилась, и был женат на Лионелле Скирде, актрисе Театра Станиславского. И она приводила с собой на просмотры чуть ли не весь театр. Черная машина привозила фильмы, приезжал Иван Александрович — с посохом, в шубе с бобровым воротником, как Шаляпин на картине у Кустодиева. Он садился в середине зала, вокруг рассаживались актеры.

На этот раз показывали фильм “В прошлом году в Мариенбаде” с Дельфин Сейриг. А мы с ним смотрели именно такие картины — Трюффо, Годар, Рене... И тут ребята из театра стали довольно громко острить. Иван Александрович сидел впереди со своим посохом, да как стукнул им по полу: “Цыц!” Немая сцена из “Ревизора”. Все не просто замерли, а отмерли. “Все сначала!”»¹.

Здесь надо сделать небольшое отступление.

Фильм Алена Рене по сценарию Алена Роб Грие «В прошлом году в Мариенбаде», быть может, один из сложнейших в мировом кино. С обывательской точки зрения там вообще ничего не происходит. Ходят люди мимо изысканных замков и зеленых насаждений. Говорят. О быстротечности жизни. О любви. О неизбежности смерти... Чтобы воспринимать этот, как слеза, чистый кинематограф, нужно обладать не кино- даже, а просто культурой. Ею, разумеется, были обделены артисты Театра имени Станиславского, приглашенные всеильной женой крупного режиссера на закрытый просмотр. Им было скучно. Ни тебе драк-погонь-перестрелок, ни тебе «клубнички»!

А Пырьеву *это нравилось*. Создателю «Кубанских казаков» *это было интересно*. Стукнув посохом, он заставил тупых артистов смотреть фильм сначала. Не для того, чтобы они что-то поняли. Для того, чтобы *не мешали ему*.

Рассказ о просмотре «Мариенбада» не вошел в окончательный монтаж фильма, так что Майя Иосифовна впервые поведала о нем на наших страницах. Ее же словами, ее характеристикой и следует завершить главу, посвященную выдающемуся классику, легенде «Мосфильма», кинорежиссеру Пырьеву:

«Иван Александрович был, скажем прямо, непростой человек. Его любимый писатель был Достоевский. И сам он был человеком из Достоевского — с глубоким подпольем.

Когда он начал снимать “Карамазовых”, на мой взгляд, уже не было актеров, которые могли бы играть Достоевского на полную катушку... На роль старика Карамазова он пригласил Марка Исааковича Прудкина, который играл ее во МХАТе. Я сказала: “Иван Александрович, ну зачем вы зовете Прудкина, он уже сыграл эту роль, она у него уже сделана. Вам самому надо играть, потому что вы сами — Карамазов”.

Я ему задурила голову этими вопросами, так как считаю, что он сам должен был играть и Карамазова, и Распутина. В нем было то, что есть Распутин, и то, что есть Карамазов, — то есть inferнальное. Но поставить Достоевского inferнально в советском кинематографе он не мог.

Однажды он мне признался: “Майя, скажу по секрету, — я камеры боюсь”. Правда это или нет — не берусь судить...

Есть короткая хроникальная пленка — Пырьев на съемках “Карамазовых”. На ней видно, что такое настоящий Карамазов. Это был Пырьев.

На роль Грушеньки Иван Александрович взял Скирду, свою жену. Мы пришли на просмотр проб. После просмотра Иван Александрович окинул взглядом свой редсовет и сказал: “Обсуждения не будет!” В этом весь Пырьев. Он прекрасно понимал, что происходит на экране и что мы ему скажем.

При Иване Гайдай и Рязанов снимали у нас в объединении комедии. Причем когда Эмиль Брагинский и Эльдар принесли сценарий “Берегись автомобиля”, Ивану не дали его запустить. Он, как Иван Грозный, в своей бобровой шубе пошел в Госкино стучать посохом, чтобы постановку разрешили. Но и у него ничего не получилось. Тогда сценарий издали как повесть, и когда повесть вышла, нам разрешили ее экранизировать, что полный идиотизм, так как сценарий уже лежал у нас на “Мосфильме”. Время от времени в нашем объединении делали детективы — очень редкий жанр в советском кино.

Когда стали завязываться какие-то отношения с Америкой, Ивана как руководителя Союза кинематографистов пригласили в Голливуд. Вернувшись в Москву, он собрал нас за овальным столом и сказал: “Сейчас я вам расскажу, как я ездил в Америку, и можете писать на меня доносы”. И он рассказал нам, что такое Голливуд, как Джон Форд повез его к себе на съемочную площадку и все ему показал, а смысл его рассказа сводился к тому, что пропала жизнь. Этого я никогда не забуду. То есть его восхищали голливудские возможности. Но в этом рассказе было такое отчаяние. Он увидел, что он мог бы делать.

И умер он на съемках своих “Карамазовых”»2.

СТРАШНЫЕ ФИЛЬМЫ СВЕТЛОГО РЕЖИССЕРА МИХАИЛА РОММА



СТРАШНЫЕ ФИЛЬМЫ СВЕТЛОГО РЕЖИССЕРА МИХАИЛА РОММА
МИХАИЛ ИЛЬИЧ РОММ (1901—1971) — народный артист СССР. Лауреат четырех Сталинских премий и Государственной премии РСФСР. Профессор ВГИКа. Основные фильмы: «Ленин в Октябре» (1937); «Ленин в 1918 году» (1939); «Мечта» (1942); «Человек № 217» (1945); «Девять дней одного года» (1961); «Обыкновенный фашизм» (1966).

Сложно представить себе более непохожих мастеров экрана, чем Пырьев и Михаил Ромм, мемориальная табличка с именем которого также украшает дверь одного из кабинетов в производственном корпусе «Мосфильма». И вместе с тем в их биографиях есть очень много похожего.

Миша Ромм появился на свет на восемь месяцев раньше Вани Пырьева — 11 (24) января 1901 года. И, принимая во внимание российские расстояния, можно сказать, что младенцы родились не так далеко друг от друга. Первый — на Алтае, второй — в Иркутске.

Вообще-то семейство еврейских врачей Ромм проживало в Вильно. Но за социал-демократическую деятельность, запрещенную в Российской империи, было сослано в Сибирь. Впрочем, ссылка продлилась недолго. Революция 1905 года помогла семье вернуться назад, а в 1907 году и вовсе перебраться в Москву.

В 1918 году Михаил окончил гимназию и два года служил в продовольственной экспедиции. После работы по продрозверстке в 1920—1921 годах стал младшим инспектором особой комиссии по вопросам численности Рабоче-крестьянской Красной армии.

Благондежный, преданный делу мировой социалистической революции юноша получил направление на учебу в знаменитый ВХУТЕМАС — Высшие государственные художественно-технические мастерские.

Учился на скульптурном факультете, который окончил в 1925 году. Проявил одаренность не только в основной специальности (участвовал даже в выставках), но и в сопутствующих. Актерствовал, был переводчиком Золя и Флобера, пробовал силы в режиссуре...

Кинематографическая жизнь началась с 1928 года, когда Михаил Ильич стал внештатным сотрудником кинокомиссии в Институте методов внешкольной работы. Он смотрел великое множество фильмов. Систематизировал их, каталогизировал. Изучал художественное строение. Вскоре принялся писать сценарии. Его имя значится в титрах картины Пырьева «Конвейер смерти» (1933). А параллельно с работой над этой лентой режиссер Александр Мачерет пригласил Ромма ассистентом на свой фильм «Дела и люди» (1932), появившийся незадолго до антифашистского произведения будущего автора деревенских водевилей.

Если к Пырьеву слава пришла в 1937 году, когда на экраны вышла его первая колхозная комедия «Богатая невеста», то Ромму помог прославиться Франклин Делано Рузвельт.

Вообще-то 34-й президент США вряд ли подозревал о существовании кинорежиссера Ромма, но именно рузвельтское решение 1933 года о признании СССР и установлении с ним дипломатических отношений стало тем событием, которое определило карьеру будущего классика советского кино.

В середине 1930-х годов иностранных картин на советских экранах стало совсем мало. Но киноманию вождя нужно было обслуживать. Делала это фирма АМО, занимавшаяся закупкой техники для всячески рекламируемой индустриализации. Она также продвигала советские фильмы за границу и привозила в Москву новинки западного кинопроката. Народу их не показывали, но после того как Сталин с соратниками насладится ими в Кремле, ленты дозволялось увидеть кинематографистам. Кроме того, фильмы для подобных закрытых просмотров предоставляли и посольства. Вновь созданное представительство США исключением здесь не было.

В 1934 году американский режиссер Джон Форд, которому еще предстояло создать великий «Дилижанс» и поразить прибывшего в Голливуд Пырьева, сделал фильм «Потерянный патруль». То была история из времен Первой мировой войны, когда в пустыне Месопотамии британские солдаты противостояли арабам, защищая оазис.

В одном из своих знаменитых устных рассказов Ромм поведал, как после просмотра в клубе Дома правительства на набережной (там потом открыли кинотеатр «Ударник», ныне благополучно вновь закрытый) к начальнику тогдашнего советского кино Борису Шумяцкому, окруженному режиссерами, среди которых находился и Михаил Ильич, подошел упоминавшийся уже на этих страницах Ворошилов. Он выразил пожелание создать советский фильм на сходном материале. Климент Ефремович явно видел картину не впервые. Большим интеллектуалом он не был (потому и уцелел в 1937-м), и кинематографисты прекрасно поняли, чье мнение высказал знаменитый советский маршал.

Поняли — и принялись выполнять.

Молодой режиссер Михаил Ромм только что выпустил «Пышку». Начальство на эту картину никак не рассчитывало. В эпоху состоявшегося уже прихода звука дебютанту выделили средства лишь на немую ленту. Но даже в этом виде «Пышка» стала необычайно популярной. Она потом неоднократно выпускалась на советские экраны повторно. Последний раз, разумеется, озвученная музыкой лента появилась в кинотеатрах в 1970 году.

Неожиданно успешному новичку и было поручено выполнить поручение вождя.

Американская премьера «Потерянного патруля» состоялась 16 февраля 1934 года. «Пышка» вышла на экраны 15 сентября. Для того чтобы понять, что экранизация Мопассана снискала чрезвычайную зрительскую любовь, должно было пройти еще некоторое время. Следовательно, тот знаменитый просмотр, очевидно, состоялся поздней осенью или ранней зимой 1934 года (иначе Ромма на него бы просто не пригласили), непосредственно перед или сразу после исторического убийства Кирова 1 декабря.

Не только одному из героев «Детей Арбата», но и каждому мыслящему человеку в СССР стало ясно — «этот повар будет готовить острые блюда». И если в начале рокового года Шумяцкий еще мог противиться вождю и не выпускать понравившихся тому «Веселых ребят», то в конце 1934-го главному киношнику стало ясно, что никакой вольницы нигде больше не будет. 25 декабря комедия Александрова вышла на экраны. Впрочем, товарища Шумяцкого это уже не спасло. Он был расстрелян в годы Большого террора. И хотя главной причиной был старый конфликт со Сталиным по поводу бурятской автономии — такие вещи злопамятный Коба не прощал никому, — одно из официальных обвинений гласило: «враг народа» Шумяцкий пытался превратить советское киноискусство в подобие Голливуда. По злой иронии судьбы именно в этом сам Борис Захарович обвинял создателя «Веселых ребят». И это, в общем, было правдой. И как раз за это Сталин любил товарища Мормоненко (настоящая фамилия мужа Любови Петровны) и его неподражаемую супругу.

Съемки «Тринадцати» шли в 1935—1936 годах. Натуру снимали в Средней Азии. Потому что была нужна пустыня. Потому что пустыня была в «Потерянном патруле». Потому что картина Форда была сделана в жанре вестерна. Потому что Сталин вестерны обожал.

И здесь снова настало время для авторского отступления.

В 2009 году вышла моя книжка «Красный вестерн», в которой сделана попытка проследить историю жанра с двадцатых по восьмидесятые годы прошлого века. Конечно, фильму «Тринадцать» на ее страницах уделялось большое внимание. Сейчас, когда тираж давно распродан, да и был он невелик, имеет смысл процитировать кое-что из того, что писалось более десяти лет назад. Можно было бы, конечно, написать сие еще раз другими словами, но, право же, в открытом самоцитировании есть некий очаровательный формализм, в чем-то схожий с тем, который Ромм позволил себе в то время, когда за обвинениями в формотворчестве могли последовать суровые кары:

«Вестерн — это всегда огромные пустые пространства, по которым гарцуют всадники. Кадр в вестерне должен быть графически чист. Прерия. Лошадь. Всадник. Одинокий дом. Женщина у порога. Ничего лишнего, никакой мельтешни. Только тогда сработает финальная атака, столкновение множества людей и лошадей — та самая “конская опера”, которой еще любят именовать ковбойский фильм.

Юные советские киногоении двадцатых очищали кадры своих великих лент, борясь с “буржуазным кинематографом царской России”. Михаил Ромм в “Тринадцати” следует заветам Кулешова и Эйзенштейна и создает экранное пространство, на котором любые идеологические разговоры кажутся ненужными. Оно само свидетельствует в пользу тех, кого режиссер обозначил как “наших”.

Море песка. Бездонное небо. Тринадцать всадников. Заброшенная гробница... На пятом году звукового кинематографа Ромм снимает так, будто техническое новшество может лишь повредить. На самом деле звуковая лента “Тринадцать” выглядит более немой, чем “Пышка”, снятая в 1934 году без звука.

Наиболее сильно действующие эпизоды картины выглядят таковыми именно потому, что звука в них вовсе нет — лишь закадровая музыка.

Два учебника по истории советского кино практически одинаковыми словами описывают сцену, в которой боец Мурадов, посланный за подкреплением, сваливается от жажды.

Вгиковская “Краткая история советского кино” (М.: Искусство, 1969):

“Так, судьба посланного за подмогой кавалериста рассказана языком одних деталей: сначала следы коня на песке, затем следы спешившегося всадника, брошенные фляга, фуражка, подсумок, винтовка и, наконец, у гребня бархана — обессиленная фигура красноармейца” (с. 233).

Второй том “Истории советского кино” Института истории искусств (М.: Искусство, 1973):

“И уже многократно описанная, вошедшая во все книги сцена, когда путь гонца, спешащего за помощью, изнемогающего от жажды, мы видим как бы отраженно. Погибший конь, следы человека на песке, брошенная фляга, затем сабля, наконец винтовка — с ней дольше всего не расставался боец — и, наконец, сам он, с трудом ползущий через бархан и бессильно скатывающийся вниз, не достигнув его вершины” (с. 202).

Классический интерес немого кинематографа к детали, пристрастие к изображению части вместо целого использованы в “Тринадцати” максимально. Это помогает создавать необходимое напряжение действия. В этом, отчасти, залог удивительного долголетия картины. И это — вне всякого сомнения, делает “Тринадцать” выдающимся вестерном.

Принято считать, что основным недостатком великого советского кино двадцатых годов было невнимание к человеку. Масса, толпа, социальные движения интересовали молодых корифеев куда больше, чем переживания отдельной личности. “Единица, кому она нужна!” — экранизацией классической строчки Маяковского было практически все классическое кино двадцатых.

Тому приводится два объяснения. Идеологическое — массовые порывы первого, еще романтического, революционного десятилетия. И техническое — отсутствие звука не позволяло кинематографистам подойти к человеку слишком близко.

Во второй половине жизни в полемическом задоре Ромм произнес фразу, за которую его впоследствии много критиковали: “В кино все равно, что снимать — актера или лампу”. Poleмики в данном высказывании было, действительно, больше, чем истины, но картина

“Тринадцать” является одним из немногих кинематографических подтверждений данного высказывания.

Иван Новосельцев, Елена Кузьмина, Алексей Чистяков, Иван Кузнецов, Петр Масоха — артисты замечательные. Но, право же, если бы на их месте были другие, ничего бы не изменилось. Более того, сейчас вполне возможно сделать компьютерный ремейк фильма, и замена людей неживыми фигурками тоже не повлияла бы на общий художественный строй.

Людей в картине нет. Есть Командир. Его Боевая Подруга. Боец № 1. Боец № 2. Боец № 3... Старый Ученый.

У каждого из этих персонажей — лишь одна задача. Умереть, не подпустив врагов к источнику, в котором и воды-то нет. Но враг об этом не знает. Поэтому и необходимо умереть — от жажды или от пули. Подмога должна прийти. Враг будет разбит. А человеческая жизнь... Да как можно говорить о таких контрреволюционных вещах!

Когда становится понятно, что предстоит неравный бой, все воспринимают известие о возможной скорой гибели едва ли не с энтузиазмом. Бойцы уже демобилизованы. Командир с женой едут в отпуск. Ни у кого, однако, не возникает даже мысли... Впрочем, мысли — это вообще не для персонажей “Тринадцати”. “Нам с тобой не надо думать, если думают вожди”. С шутками да прибаутками бойцы берут винтовки и начинают стрельбу. На место убитого тут же встает новый. Когда убивают командира, жена, даже не всплакнув, прикидывается к прицелу. А функции начальника тут же берет на себя самый сноровистый красноармеец. “Есть, товарищ командир!” — отвечают на его приказы остальные. Главное, чтобы машина работала, а дело простого человека — крутиться винтиком в отлаженной шестеренке.

Лишь двум персонажам будет дозволена попытка усомниться в знаменитой тогдашней теории “винтика”.

В самом начале пути Старый Ученый несмело противится военной дисциплине: “Товарищ командир, я не умею стоять смирно”. — “Кто там в строю разговаривает?” — обрывает его Командир. Через некоторое время Ученый все же пытается объяснить: “Вы меня простите, товарищ командующий нами, но я ничего не понимаю. Красноармейцы, насколько мне известно, демобилизованные. Они, логически рассуждая, вообще не обязаны слушаться вас. Да... вы сами находитесь, судя по вашим словам, в трехмесячном отпуску... Я вообще геолог, а вот гражданка — она даже дама. Да... Почему вы формируете из нас какую-то роту... или, как там у вас называется, эскадрон, дивизион. Я не умею стоять ни смирно, ни вольно, я вообще отказываюсь понимать...”

Тут наконец речь Ученого перебивают. Но — не Командир. Один из бойцов с мягким украинским акцентом. “Вы, товарищ ученый, не волнуйтесь. Все обойдется, ще навчитесь стоять и вольно, и смирно, и направо равняйся, и рысью марш!” Геолог все еще хорохорится: “Но, позвольте, я вовсе не желаю!”

“А вот это нельзя, никак нельзя, товарищ ученый! — объясняет ему уже другой боец. — Вы — это самое слово даже думать забудьте — не желаю...” Тут наконец и командир вступает с улыбкой: “Ясно?.. По коням!”

Ученый ведь старый. Родился и воспитывался до революции. Еще не вся буржуазная дурь вышла. К тому же он — полезный. Разведывает ископаемые. Ему только объяснить “трэба”, что замашки его интеллигентские новой власти ни к чему. Он поймет и умрет вместе со всеми. “В борьбе за это”!

В фигуре старого интеллигента, “перековывающегося” в “нового человека” эпохи социалистической реконструкции, нет ничего особенного. В тридцатые годы ни одна картина без означенной фигуры не обходилась, давая нам косвенные свидетельства трагедии российского интеллекта. Глядя на Алексея Чистякова в роли Старого Ученого, мы лишь с болью отмечаем — еще один!

Гораздо более удивителен и, на наш современный взгляд, неожидан второй случай стихийного сопротивления маленького “винтика”.

В финальных кадрах над могилами павших командир отряда, пришедшего на выручку и пленившего Ширмат-хана, произносит фамилии убитых, призывая запомнить их. Звучит подтверждение тому, что мы и так уже поняли.

Героический отряд был интернационален. Командир Журавлев с женой, геолог Постников, бойцы Гусев и Тимошкин — русские. Могут являться представителями коренной нации и Баландин с Журбой. Свириденко же, Левкоев, Кулиев, а также оставшиеся в живых Мурадов и Акчурин — представители “новой исторической общности людей” — советского народа.

Национальность каждого из “представителей” нежно и любовно обыграна. Перед тем как умереть, им дозволено запомниться нам чем-то трогательным. Свириденко — дивной, плавной речью. Левкоев — кавказскими воспоминаниями, Акчурин — татарской основательностью. Русскость же Командира, Жены да Гусева с Тимошкиным никак не акцентирована. У Старого Ученого она предстает лишь пережитком прошлого, от которого необходимо скорее избавиться...

Но есть в отряде еще один боец. Его фамилия — Петров. Он играет на балалайке. И именно он в критическую минуту хочет крикнуть осаждающим, что в колодце нет воды, хочет, чтобы враги отошли и тем самым подарили им жизнь.

Акчурин пытается убедить Петрова не делать этого. Балалаечник не слушает рассудительного татарина, бежит и падает, сраженный акчуринской пулей.

Сцена предательства русским бойцом коммунистического дела следует за эпизодом переговоров, которые от имени Ширмат-хана ведет полковник Скуратов, и может быть прочитана как проявление советского недоверия к русским. Известно ведь, что царская Россия была “тюрьмой

народов” и лишь великороссам было в ней хорошо, а все остальные, в той или иной степени, угнетались. Новая страна, возникшая на развалинах Российской империи, начертала интернационализм на своем знамени и первые пятнадцать лет существования боролась с “национальной гордостью великороссов” — “как завещал великий Ленин”.

Красноармеец Петров в “Тринадцати” — едва ли не последнее кинематографическое подтверждение сходящей на нет борьбы с “реакционностью великороссов”. Через два года после выхода картины Сталин заключит пакт с Гитлером, а еще до того начнется возрождение интереса к великим героям русской истории. Имперские амбиции красного монарха быстро приведут к удалению инородцев из его “ближнего круга”, затем — из руководящих органов и к концу сталинской жизни обернутся шовинизмом и ксенофобией, тем более абсурдными и чудовищными, что восхваление русских будет вестись с грузинским акцентом и в рамках коммунистической пропаганды...

Но все это — еще впереди.

Пока же попытка предательства бойца Петрова будет пресечена, оставшиеся в живых “представители новой исторической общности” Акчурин и Мурадов вольются в победные ряды. А начальник произнесет последние слова фильма: *“Иоттан чкармарс олари”* — прямо скажем, не по-русски и поведет красноармейцев на новые битвы с врагами»³.

Разрешительное удостоверение на выпуск картины «Тринадцать» было выдано 27 марта 1937 года. С этого момента и до самого конца советского кинопроката лента Михаила Ромма находилась в действующем фонде. Ее постоянно восстанавливали, и это было именно восстановление. Исправлять и редактировать там было нечего.

Конечно, во всех документах, связанных с фильмом, подчеркивалось, что в основе сценария классика советской драматургии Иосифа Прута лежит реальный случай, происшедший во время борьбы красноармейцев с басмачами в самом начале 1930-х годов. О другом классике — сценаристе, голливудце Дадли Николсе, ничего не говорили. О том, что сюжеты фордовского «Патруля» и роммовской ленты почти идентичны — тоже. Да и к чему было говорить? Ни о каких авторских правах в СССР тогда и слыхом не слыхивали. Слова «ремейк» не знали. Ведь и ознакомиться с фильмом Джона Форда было позволено лишь нескольким десяткам «проверенных товарищей».

Одному из них, самому главному, тому, кто, собственно, и осуществлял проверку, кинолента «Тринадцать» очень и очень понравилась. Не в последнюю очередь тем, что молодой режиссер смог создать увлекательное зрелище и естественно, безо всяких натяжек включить в художественное киноповествование нужные на тот момент ему, главному, идеи.

Поэтому, когда встал вопрос о постановщике фильма к двадцатилетию Октябрьской революции, Сталин остановил свой выбор на Михаиле Ромме.

Сроки исполнения поручения вождя были предельно сжаты. 8 ноября 1937 года в Большом театре обязательно должна была состояться премьера. И она состоялась. А 6 ноября ленту смотрел Главный Зритель. Уверяют, что во время съемок и монтажа Ромм ходил с красными глазами. Времени на сон почти не было. Поспешность в производстве «Ленина в Октябре» сегодня видна невооруженным глазом всякому, кто решится ленту посмотреть. Оговорка эта не случайна. После замечательной, четкой и продуманной режиссуры «Тринадцати» следующая лента Ромма предстает какой-то рыхлой и вместе с тем невероятно крикливой.

Подобно «Тринадцати», «Ленин в Октябре» находился в действующем фонде кинопроката с конца 1930-х по конец 1980-х годов. Вот только насчет популярности и зрительской любви у третьего фильма Ромма не сложилось. То есть официальных восторгов, охов, ахов и приседаний было в избытке. Сталинская премия опять же. Но всё это «народное признание» было, что называется, в кавычках.

Сегодняшние граждане России, по счастью, лишены возможности созерцать данное кинопроизведение по телевизору. А предыдущие поколения с момента массового появления телевидения в конце 1950-х ежегодно, в течение тридцати лет, 7 (иногда — 6-го, а иногда — 8-го) ноября были вынуждены смотреть «Ленина в Октябре» по единственной советской телепрограмме. Смотреть и испытывать чувство определенной неловкости.

С детства каждому советскому человеку внушалось, что образ, созданный в картине Борисом Щукиным, — первое достижение нашего кино на трудном пути воплощения ленинианы. Было, однако, не совсем понятно, как суетливый человечек, отчаянно жестикулирующий и занятый в основном поучениями окружающих, мог руководить величайшей революцией. Мыслящим зрителям казалось тогда, что, акцентировав внимание на душевной простоте Ильича, актер и режиссер упустили те качества ленинского характера, что явились определяющими во время подготовки и проведения восстания.

Изображение ленинской «простоты» превращается порой в ее абсолютизацию. Мы мало видим в фильме действующего Ильича. Разговор с Василием на паровозе — в первых кадрах картины. Точечная врезка в середине — эпизод заседания ЦК. И финал — провозглашение новой власти. Всё остальное время Ленин находится на конспиративной квартире. Сначала — у рабочего Василия, затем — у Анны Михайловны. Оказавшись у рабочего, Ленин Щукина несколько раз просит хозяина принести ему карту Петрограда: при входе в дом, суетливо раскладывая на полу тюфяк и непосредственно перед сном. Настойчивость этой

просьбы в сочетании с характерной щукинской скороговоркой рождает комический эффект.

Нам смешно и немножко странно оттого, что, приближая образ великого вождя к устоявшемуся ко времени съемок народному пониманию этого образа, режиссер «снижает» ленинскую фигуру, делает Ильича «обыкновенным», вызывает у зрителя чувство умиления.

Подобную реакцию программирует и появляющийся на экране титр: «Так, на полу, укрывшись чужим плащом, после заседания, решившего судьбы человечества, спал гений пролетарской революции — Владимир Ильич Ленин».

Итак, зрители последнего советского тридцатилетия не видели в этой картине Ленина действующим.

Не видели его и думающим. Не представляли этого человека в роли руководителя революции, в которой он вообще-то, судя по фильму, никакого участия не принимал. Только прибыл в штаб в последний момент, чтобы объявить миру о случившемся.

И если первые телезрители в конце 1950-х еще знали, то последние уже не помнили, что смотрят они не оригинальный фильм «Ленин в Октябре», показанный впервые 8 ноября 1937 года, а версию, которую Ромм исправил в 1956-м.

Удивительная вещь! Казалось бы, вырезано было не так уж и много, а смысл картины кардинально поменялся.

Конец 1930-х годов — время окончательного оформления сталинской вертикали власти. Двум людям невозможно устоять на вершине пирамиды, основанием которой служат народные массы. Переноса пирамидальную конструкцию из настоящего в прошлое, постановщики *всех* так называемых «историко-революционных» фильмов должны были «снижать» образ одного из вождей. В этом смысле фильм Ромма стал матрицей, по которой «кроились» подобные киноленты.

Конечно, принцип «снижения» ленинского образа был прописан еще в сценарии Алексея Каплера, который назывался «Восстание». Так же должен был называться и фильм. Однако Сталин повелел именовать его «Ленин в Октябре» не случайно. Во-первых, восстание — это не совсем то, что — великая революция, двадцатилетие которой торжественно отмечается. А во-вторых, выпячивание Ленина (вряд ли в 1937-м кто-либо позволил бы себе вспомнить, что реальным вождем Октября был Троцкий) с одновременным «снижением» его образа до «обыкновенности» стало классическим проявлением сталинского иезуитства. Известно, что реальные отношения Ленина и Сталина были весьма далеки от дружеских, и обнаружение во время энкавэдэшных обысков ленинского «Письма к съезду», где он резко отзывается о товарище Кобе, являлось самым страшным криминалом.

Одна из первых фраз, которую Ленин произносит в оригинальном варианте роммовского фильма: «Помните, прежде всего — свидание

со Сталиным». Ромм дает отраженный показ этой встречи, не имевшей места в истории. Но жадный вопрос Василия, заданный Ленину в финале эпизода: «Ну что, Владимир Ильич, когда выступаем?» — не оставляет возможностей для разночтения. Вот он, гениальный вершитель революции, создатель счастливой жизни, «великий машинист локомотива истории», по будущему подхалимскому определению наркома железнодорожного транспорта Лазаря Кагановича.

Проблема отношений Ленина и Сталина в картине решается по принципу перевертыша. Внешне вроде бы всё, как надо. «Ленин — вождь, учитель, друг» (согласно воспоминаниям, опубликованным в юбилейном томе к шестидесятилетию вождя, листки с этими словами, написанными сталинской рукой, можно было найти на столах президиумов после всевозможных совещаний). Однако, намеренно заземляя образ Ленина и старательно монументализируя фигуру Сталина, авторы фильма запечатлевают в народном сознании противоположную иерархию. «Ленин, конечно, вождь. Но — кто он без Сталина!»

Это подтверждают и газетные заголовки после премьеры фильма: «Ленинские качества воплощены в Сталине» (Оренбургская коммуна. 1937. 29 декабря); «Хорошо показана дружба вождей революции» (Транспортный рабочий. 1937. 28 декабря); «Таким я его себе и представляла» (Окский рабочий. 1938. 6 января).

«Когда В. И. Ленин решал какую-либо серьезную, ответственнейшую задачу революционного движения, он всегда просил: “Позовите мне товарища Сталина”», — говорилось в рецензии таруской газеты «Октябрь» 27 февраля 1938 года.

Но самый поразительный пример трактовки «великой дружбы» дает нам предновогодний отзыв «Транспортного рабочего» 28 декабря 1937 года:

«Трогательно прощание вождей. В искреннем, дружеском объятии Ленина со Сталиным зритель чувствует, даже ощущает силу на момент слившихся воедино двух гигантов человеческой мысли, целиком посвятивших себя делу служения народу».

Высказанная автором идея «слияния» является своеобразной основой дальнейшего развития в заданном направлении. За «слиянием» естественно последует «растворение» (знаменитая фраза «Сталин — это Ленин сегодня»), а затем — единоличное «сияние» («Сталин — наше солнце»).

Вот какой подарок вождю сделали товарищи Каплер, Ромм и Щукин 8 ноября 1937 года. История октябрьского переворота была еще раз переписана. Впервые, за десять лет до Ромма, это сделал великий Эйзенштейн, придумавший для фильма «Октябрь» штурм Зимнего дворца. Кадры, изображающие матроса, распахивающего решетку на Дворцовой площади, и людские толпы, бегущие к «оплоту самодержавия», несколько десятилетий выдавались за документальные.

Они ежегодно показывались по вышеупомянутому советскому телевизору, и закадровый голос торжественно вещал: «Так началась новая эра в истории человечества». На самом деле она началась совсем не так. Не было штурма, и революция пока еще официально именовалась переворотом.

В 1937 году о перевороте, разумеется, нельзя было и заикаться. Только Великая Октябрьская социалистическая революция, возглавляемая немножко Лениным, но главное — Сталиным.

Отоспавшись и оправившись от страха и стресса, Михаил Ромм решил экранизировать «Пиковую даму». Почему-то ему казалось, что эта постановка будет к месту. Ведь как раз в 1937-м невероятными торжествами отметили столетие со дня смерти великого творца русской словесности. Был сделан фильм «Юность поэта» и даже создан шоколад «Пушкин и няня». Вроде бы тут и «тройке, семерке, тузу» самое время появиться на киноэкране. Да еще в постановке орденосного автора Главного Фильма Эпохи...

Ан нет!

То ли энкавэдэшнику Дукельскому, сменившему «врага народа» Шумяцкого на посту главного киношника, то ли кому-то повыше показались несвоевременными все эти графини, Лизы и Германны. Продолжение Главного Фильма Эпохи — вот что было нужно.

В 1956 году из своего второго ленинского фильма Ромм вырезал гораздо больше, чем из первого, — около 20 минут «культы личности». Однако для того чтобы лента перестала быть знаковой для времени своего создания, пленку следовало резать не поперек, а вдоль.

Если отвлечься от смысла того, что демонстрирует экран, следует признать очевидное: «Ленин в 1918 году» многократно превосходит по качеству скроенного впопыхах «Ленина в Октябре». Здесь Ромма никто не торопил. Основательность сценария Каплера и Златогоровой, умелая режиссерская акцентировка, динамичный монтаж и выразительное актерское исполнение сделали бы картину вполне приемлемой...

Если бы можно было отвлечься от смысла.

Тему «трогательной дружбы» монументального Сталина и суетливого Ленина в 1939 году акцентировать было уже не нужно. После «Ленина в Октябре» уже был «Человек с ружьем» Сергея Юткевича, где Иосиф Виссарионович сообщал голодным матросам: «Вот, Ильича вам привез», а доставленный им человечек съедал всю кашу, что охранники Смольного приготовили для себя. Уже озарило советский мир «Великое зарево» Михаила Чиаурели, в котором Владимир Ильич произносил свои знаменитые слова «Есть такая партия!» — буквально выскакивая из-под мышки Сталина...

Поэтому в фильме «Ленин в 1918 году» отношения вождей посвящена, по сути, лишь одна сцена.

Поправляющийся после ранения Ильич радостно встречает прибывшего с царицынского фронта Сталина. Усаживает его в мягкое кресло, тогда как сам остается сидеть на жестком стуле. Сталин, конечно же, отнекивается, но это действие человека, понимающего ленинский жест не как проявление гостеприимства, а как воздание должного его, Сталина, уму, таланту и мужеству.

«Без сурового подавления сопротивляющихся классов, без железной... — говорит Ленин и тут же поправляется: — ...нет, стальной диктатуры наша революция... неизбежно погибнет».

Вот! Владимир Ильич прекрасно понимает, как много значат для страны твердая воля и несгибаемость товарища Сталина. А уж простым гражданам Страны Советов и подавно надо это понимать! Впрочем, эти самые граждане неспроста были поименованы вождем «винтиками», главная задача которых — крутиться в отлаженной машине государственного механизма. А уж всякое думание и понимание «винтикам» совсем ни к чему.

«Нам с тобой не надо думать, если думают вожди».

Ключевую фразу для понимания смысла фильма «Ленин в 1918 году» написал в «Правде» 9 апреля 1939 года Леонид Соболев. Статья знаменитого прозаика называлась «Великая правда», а фраза звучала так: «Ненависть перехлестывает из прошлого в настоящее».

Вторая часть роммовской ленинианы была создана во имя оправдания и прославления Большого террора.

Ключевым событием эпохи репрессий стал приснопамятный февральско-мартовский пленум ЦК ВКП(б), после которого борьба с «врагами народа» приняла тотальный характер. Всё, что происходило в тогдашней советской жизни, включая празднование столетия со дня смерти Пушкина, воспринималось как отражение этой борьбы — неустанно ведущейся и постоянно усиливающейся. Даже восторги по поводу «Ленина в Октябре», где про «врагов» этих самых впрямую почти не говорится, облекались в такие вот формы:

«Фильм воодушевляет на борьбу с врагами» («Транспортный рабочий»); «По-ленински ненавидеть врагов революции» («Сталиногорский пролетарий»); «Быть беспощадным к врагам» («Рабочий путь», Смоленск); «Картина учит ненавидеть врагов» («Прикаспийская правда», Уральск); «Фильм учит нас беспощадной борьбе с врагами» («Вышка», Баку).

Н. Ф. Чащин, сотрудник Нерчинско-Заводского РОУНКВД так прочитывает «Ленина в Октябре»:

«Враги покушаются на наше счастье, на завоевания Октября. Но советская власть выкорчует всех до одного троцкистско-бухаринских предателей, пытающихся по указке и с помощью фашистов отобрать у советского народа завоевания Октября. Мы вдребезги разобьем поганую фашистскую сволочь».

“Надо знать врага”, сказал в этом фильме Ленин. Нас, молодых патриотов социалистической страны, этот фильм учит быть до конца преданными и беспощадно разоблачать и уничтожать врагов народа» (Забайкальский рабочий. Чита, 1938. 16 января).

Это, так сказать, голос снизу. Мнение непосредственного исполнителя «мудрых решений партии». А вот и голос сверху.

29 июля 1937 года газета «Кино» опубликовала телеграмму советских деятелей экранного искусства наркому внутренних дел Н. И. Ежову в связи с награждением его орденом Ленина:

«Приветствуя Вас и в Вашем лице всех верных стражей революции — работников НКВД, мы, работники кино и фото, обещаем Вам нашу поддержку в разоблачении врагов народа. Мы обещаем Вам создать десятки картин и образов, мобилизующих миллионы на борьбу с заклятыми врагами нашей любимой социалистической родины».

Обещание было выполнено. «Врагов» уничтожали *во всех* фильмах конца 1930-х годов. И, конечно, в картине М. И. Ромма «Ленин в 1918 году».

И если в предыдущей ленте «врагами» были преимущественно представители «эксплуататорских классов», то здесь это — вообще образованные люди, интеллигенция.

«Ленин в Октябре» слушает чтение письма, присланного из деревни братом жены Василия:

«— Терентьевых спалили...

Василий взглядывает на Ленина. Ленин деловито и спокойно кивает ему головой, как бы подтверждает, что с Терентьевыми поступили правильно и закономерно.

— И что делать с помещиками... — читает Василий.

— Выгонять, — говорит Ленин. — Пусть выгоняют всех.

— А вот он дальше пишет: “Хотели было гнать, а потом решили и всех поубивали”.

— Ага, — спокойно говорит Ленин. — Ну что ж. Очень толковое письмо»⁴.

В деревне всегда был один помещик. «Поубивали помещиков» — значит расправились с женой, детьми, стариками. Подобные действия можно скрепя сердце объяснить. Но оправдать их, признав письмо «толковым», означает — благословить самосуд.

А вот как ведет себя вождь мирового пролетариата в фильме «Ленин в 1918 году». Программный эпизод. Встреча с Горьким:

«— Владимир Ильич, арестован профессор Баташов. А это хороший человек.

Ленин хмурится:

— Что значит хороший? А какова у него политическая линия?

— Баташов прятал наших.

— Гм...гм... А может, он вообще добренький? Раньше прятал наших, а теперь прячет наших врагов?

— Это человек науки, и только.

Ленин решительно поворачивается к Горькому.

— Нет, нет, нет! — решительно, наотрез заявляет он. — Алексей Максимович, таких нет»⁵.

Как видим, в пользу профессора не работает даже аргумент «прятал наших». За словом «добренький» скрывается ирония по поводу того, что впоследствии назовут «абстрактным гуманизмом». «Какова у него политическая линия» — вот основной вопрос в отношениях с интеллигенцией.

«Вы делаете огромное дело, — скажет потом Горькому Ленин. — А эти “бывшие” только путаются у вас под ногами... Вы опутаны цепями жалости... Она застилает ваши глаза... Прочь эту жалость!»⁶

После знаменитого покушения Буревестник революции навещает вождя. Ленин говорит ему: «Вот вам и решение нашего спора... Нет, мы не были суровы... вот и досталась мне от интеллигенции... пуля»⁷.

Оправдание. Историческое оправдание интеллектуального и физического террора против интеллигенции. Один из персонажей картины, рабочий Коробов, мягко улыбаясь, объяснит неприязнь к людям умственного труда как классовый антагонизм:

«Сотни лет лилась рабочая кровь... Нас душат со всех сторон, а мы должны пожалеть какое-нибудь... ну, словом, дрянь там какую-нибудь...»⁸

Как же нам из далекого далека объяснить такое поведение интеллигентов Алексея Яковлевича Каплера, Татьяны Семеновны Златогоровой и Михаила Ильича Ромма, восславивших антиинтеллигентскую вакханалию?

Искренней верой в то, что писали и снимали?

Если вспомнить самый яркий эпизод фильма, в котором рабочие хватают Фанни Каплан и едва не рвут ее на части, может показаться, что уж Михаил-то Ильич, наверное, верил. Такой мощью, такой силой, такой экспрессией наполнен экран! И когда в перестройку доводилось читать про реальную Фанни Каплан, которая была настолько слепа, что даже с трех шагов вряд ли смогла бы попасть в низкорослого Ленина, вспоминалась именно эта роммовская массовая ярость.

Воспоминания... Сопоставления...

Неужели только в середине 1950-х, когда партия разрешила, великий режиссер Ромм всё понял, стал практически диссидентом и поставил два шедевра — «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм»?..

В кинематографических кулуарах издавна гуляет легенда о том, что, завершив монтаж «Ленина в 1918 году», выйдя в коридор, Ромм произнес: «Ну, всё. Теперь, может быть, не посадят».

Не посадили.

Присудили Сталинскую премию за оба фильма и дозволили приступить к работе над картиной «Мечта» по сценарию Евгения

Габриловича. Да и как было не дозволить, ведь это вновь была «важная и нужная» лента.

Сейчас о фильме вспоминают главным образом как о едва ли не самой крупной работе в кино великой Фаины Раневской. (Если, конечно, не считать заслуженно забытую ленту, сделанную в 1960-м Надеждой Кошеверовой, — «Осторожно, бабушка!». В истории кино она осталась лишь благодаря авторецензии выдающейся актрисы: «Сняться в таком фильме, это всё равно что плюнуть в вечность».) Ромм снял Раневскую вторично после «Пышки», где она изображала мадам Луазо, и через два года после обретения артисткой всесоюзной популярности благодаря роли Ляли в картине «Подкидыш». Правда, как Лялю ее никто не помнил. «На просторах Родины чудесной» Фаина Георгиевна получила прозвище «Муля», хотя так звали ее экранного супруга, к которому она постоянно обращалась с крылатой фразой: «Муля, не нервируй меня!»

Роза Скороход, хозяйка меблированных комнат «Мечта», — безусловно, самая большая серьезная работа актрисы в кино. На Раневскую, а также на Плятта, на двух Михайлов — Астангова и Болдумана хочется смотреть снова и снова, чего не скажешь про Елену Кузьмину, играющую главную роль — несчастную Анну, страдающую от невыносимых тягот жизни в буржуазном обществе. Она совершенно не запоминается, хотя работает хорошо, делает всё, что должна делать актриса в обстоятельствах, предложенных сценарием.

Кузьмина была наделена тем, что именуется «отрицательным обаянием», и поручать ей играть страдания не следовало. Больше бы подошло изображать ту, что эти страдания причиняет...

Тут вспоминается один из куплетов великого советского эстрадного дуэта Марии Мироновой и Александра Менакера:

«Вы знаете, вам роль подростка не по росту
И как-то не по возрасту она».
«Но я же — не актриса просто,
Я — режиссерская жена!»

Елена Кузьмина была женой двух великих режиссеров. Сначала — Бориса Барнета. Потом — Михаила Ромма. Великая барнетовская «Окраина» (1933), заново открытая в 1960-е годы, изучена, что называется, до дыр. Ее «проходят» и «сдают» студенты киношкол, пересматривают в архивных кинотеатрах, в интернете, по телевизору. Изумляются какой-то невероятно пластичной режиссуре. Восхищаются тем, как Барнет использует только появившийся звук. Поражаются кобыле, которая вещает человеческим голосом. Помнят о первой роли юного Николая Крючкова. Вспоминают Михаила Жарова и Николая Боголюбова. Но никто, никогда и нигде не говорит о персонаже по имени Манька, сыгранном Кузьминой.

Но там — роль не главная. Здесь — основная.

Кузьмина, повторим, актриса хорошая. И делает она всё, что необходимо. Но ведь внешние данные актера — такой же материал, как и дарование.

У Елены Кузьминой злое лицо. И тогда, когда она улыбается. И тогда, когда просто смотрит. И тогда, когда страдает. Сопереживать ей как-то не получается. Вот когда ее Анна понимает, что надо бороться с угнетателями, — тогда всё встает на свои места. Стремление победить во что бы то ни стало, уничтожить своих недругов — этому сразу веришь. Хотя всё равно как-то не по себе...

Действие «Мечты» разворачивается в 1933 году, на землях Западной Украины, принадлежащих стране, которую тогда в СССР именовали «панской Польшей». Снималась лента в 1940—1941 годах, после того, как сначала немецкие, а потом советские войска вошли в эту страну и разделили ее. Польша перестала существовать. Нарком иностранных дел товарищ Молотов обозвал ее «уродливым порождением Версальского договора», в советской печати ее стали именовать «бывшей Польшей», а в Катинском лесу доблестные сотрудники НКВД расправились с офицерами Войска польского.

К чести Ромма надо заметить, что особой оголтелости в «Мечте» всё-таки нет. То ли Михаил Ильич «надорвался» по этой части на предыдущей своей ленте? То ли причина в известной мягкости письма, характерной для классика советской кинодраматургии Евгения Габриловича? А может, дело в том, что по части оголтелости весьма преуспел другой наш классик, Абрам Роом, в своем «Ветре с Востока», вышедшем чуть раньше? Там режиссерская супруга, роскошная красавица Ольга Жизнева, силится предстать нехорошей польской богачкой, но нам все равно приятно на нее смотреть...

Ромм закончил фильм, когда уже началась война. Приняли картину прохладно и не то чтобы закрыли, но просто не спешили выпускать. Польское правительство в изгнании находилось в Лондоне. Англичане стали союзниками по антигитлеровской коалиции. Польша понемногу переставала быть «бывшей». Разрешительное удостоверение на выход «Мечты» в прокат было выдано в 1943 году. И так как талант, харизма и персоналия Кузьминой были несоизмеримы с талантом, харизмой и персоналией Раневской, еврейские страдания мадам Скороход затмили в зрительском сознании социально-политические переживания девушки со злым лицом.

История, как известно, учит тому, что ничему не учит. «Опоздание» «Мечты» должно было немного остудить Ромма и Габриловича, показать двум умнейшим людям, что порой муза истории Клио вносит коррективы в планы художников и политиков. Но, очевидно, сей эпизод был сочтен досадной случайностью. Ромм и Габрилович создали новый фильм, в котором главную роль опять сыграла Кузьмина.

«Человек № 217» вышел на экраны 9 апреля 1945 года, был назван «сильнейшим обвинительным актом против гитлеризма», получил Сталинскую премию (второй, правда, степени), а затем в течение сорока с лишним лет никогда, нигде и никому не показывался. Даже архивному московскому «Иллюзиону» не позволяли его демонстрировать.

И писали о фильме мало. Тоненькая архивная папка с материалами прессы, рецензиями, отзывами на эту картину выглядит нелепо рядом с пухлыми фолиантами, содержащими документы о предыдущих работах Ромма. Лишь иногда безымянный автор какой-нибудь передовицы упоминал это название в дежурном списке удач.

В чем же дело? Почему бесспорно талантливое произведение, созданное умелой рукой мастера, осталось в истории советского кино эпизодом, о котором предпочитали не говорить, а теперь и вовсе забыли?

«Человек № 217» был первым фильмом о жизни советских людей, угнанных оккупантами в Германию. Перед зрительским взором проходила вереница событий, складывающихся в цепь унижений, выпавших на долю рабов XX века. Сценарист и режиссер настолько углубились в исследование человеческой психологии, что в ее недрах стали отчетливо просматриваться истоки психологии социальной.

Нацизм, заявляет фильм, — это не просто авантюрная доктрина политиканов. Это система мышления, миропонимания. Впервые на киноэкране были обнажены истинные причины порабощения немецкого народа идеологией гитлеризма, обнажена мелкобуржуазная основа тоталитарного режима. Та серая почва, которая возвращает черную диктатуру.

Русскую девушку Таню продают в услужение бакалейщику Йогану Крауссу, слывущему в маленьком немецком городке добропорядочным старым ворчуном. У него большая семья. Жена — пожилая толстушка с блинообразным лицом, длинноногая дочь Лотта, сын Макс — фронтовой офицер, который до поры до времени не принимает участия в действии, и Руди, жених Лотты, существо безнравственное, но весьма смекалистое.

За исключением нескольких начальных и финальных эпизодов, действие в картине не выходит за пределы крауссовского дома. Круг персонажей ограничен. Кроме названных появляются Танина подруга Клава и известный советский ученый Сергей Иванович, служащий у хозяев конюхом. Классическая драматургическая ситуация замкнутого пространства, в котором люди проявляют скрытые черты характера, Габриловичем и Роммом переосмыслена.

Дом Крауссов — это действительно замкнутый мир со своими переживаниями и дразгами. С родственниками, которых ждут. С денежными делами, которые нужно уладить. С прислугой, которую надо обучить делу.

Однако замкнутость *этого* пространства предстает в картине замкнутостью ячейки общества, где действуют законы, характерные для

всего социального организма. Поэтому происходящее в доме, ставшем для Тани тюрьмой, имеет и иной, глубокий смысл.

Глава семьи — бакалейщик, мелкий буржуа, опора власти и порядка. Макс, гитлеровский офицер, — *сын* бакалейщика. Так сценарист демонстрирует нам, почему в тоталитарных обществах существует преклонение перед военными. Ведь они — *дети* лавочников. Любовь и почитание серых мундиров есть любовь и почитание своего ребенка, выбившегося в люди.

Что же касается жениха Руди, то этот человек в силу физической неспособности занять высокое место в общественной иерархии. Поэтому он стремится обменять свою мнимую интеллигентность (для лавочников — сойдет) на деньги и почетное положение члена семьи — опоры режима.

Замкнутость этого пространства Габрилович с Роммом предлагают нам увидеть и как замкнутость общества, не способного к развитию, альтернатива которому, как известно, лишь одна — самоуничтожение. Потому-то от века воинственны тоталитарные режимы. Не имея возможности использовать народную энергию для совершенствования жизни внутри страны, они стремятся продлить свое существование путем внешней экспансии. И губит их, как правило, соприкосновение с жизнью, устроенной по иным канонам.

К 1945 году советский зритель уже привык к показу жестокости на экране. Боль и гнев, переполнявшие людские сердца при известиях о расправах над мирными жителями, не могли не найти художественного отражения в натуралистических кинокадрах. Документальный экран показывал жестокость подлинную. В игровом кино нацистские зверства воссоздавались, режиссировались, ставились.

«Человек № 217» внес новизну и здесь.

Жестокости в военных фильмах было много, и она была *физической*. Советских людей мучили, убивали. Но люди умирали сильными духом. Они были выше своих палачей. И ярость, вскипавшая при соприкосновении с изуверством, соединялась в зрительском сознании с преклонением перед величием духа советского человека. Герои роммовского фильма страдают не только от физических побоев. Им наносят *нравственные* удары.

Впрочем, физические, конечно, тоже наносят.

Ученый Сергей Иванович, работающий конюхом, по ночам пишет. Он хочет закончить книгу, начатую еще на родине. Но хозяину не нужны конюхи-интеллектуалы. Каждый день в определенные часы он вызывает ученого к себе, и зять бьет Сергея Ивановича по голове палкой. Чтобы хуже соображала по ученому делу и лучше — по лошадиному.

Таня должна выполнять в доме самую черную работу. Таскать тяжести, стирать, чистить одежду и обувь, разувать хозяев... И если, скажем, галоши плохо вымыты, Краусс может продемонстрировать это, проведя подошвой по девичьему лицу.

Крауссы не считают ее за человека. Она приобретается за недорогую плату на невольничьем рынке. Кстати, решение снимать эпизод продажи в ГУМе, продиктованное исключительно производственной необходимостью, сыграло на руку картине. Ведь ГУМ для любого советского зрителя — это главное место, в котором можно всё купить. Потому что там всё продается. Оказывается, товаром может стать и человек. Его, смотрите-ка, тоже можно купить. Как зонтик или платок. Ненормальное, аморальное становится еще более противоестественным, если подается в обыденной упаковке.

Хозяева говорят о Тане как о низшем существе. «Смотрите, она плачет». Или — «как она интересно смотрит». Рассуждения Краусса о том, как нужно убирать со стола, — это разговор человека с недочеловеком, который ничего не поймет, если не объяснить — четко и медленно выговаривая каждое слово: «Это — крошки. Это — щетка. После того как мы поедим, щеткой надо смести крошки и дать их птичке в клетку».

Снова недостаток художественных средств оборачивается художественным средством. Подразумевается ведь, что Крауссы говорят по-немецки. Нарочитое проговаривание слов, преувеличенная жестикуляция — всё это на примитивно-смысловом уровне объясняется языковым барьером. Но так как в то время едва ли не основным критерием художественности считалась пресловутая «понятность народу», немецкий язык был отброшен. Создалась парадоксальная ситуация. Искусство, провозгласившее своим знаменем правдивость и реализм, предстает поистине в абсурдистском виде: два человека, говорящих на одном языке, усиленно делают вид, что не понимают друг друга. Однако кажущаяся условность может обернуться — и оборачивается — высшей психологической и социальной правдой. Крауссы говорят с Таней так, потому что уверены — «эта тварь» *не может* понимать человеческий язык. Славяне же — раса рабов, как учит фюрер. А разве рабы могут постичь великую речь своих господ!

Таня чувствует это. И не может соотнести такое поведение хозяев с тем, чему ее учили в школе. С детских лет ей внушали, что простые люди на Западе относятся к Советскому Союзу с любовью, видя в самом факте существования «государства рабочих и крестьян» гарантию своего скорого освобождения из-под гнета «помещиков и капиталистов». Как только империализм посмеет напасть на СССР, простые люди всего мира восстанут против своих хозяев, совершат победоносную революцию в мировом масштабе, беспощадно уничтожат врагов и счастливо заживут единой семьей социалистических республик.

И вдруг...

Война идет уже четыре года, а великое зарево мировой революции все еще не освещает горизонта. Простые немецкие ребята — рабочие, крестьяне, торговцы — творят на советской земле страшные злодеяния,

убивая и мучая своих братьев по классу. Обычная немецкая семья ничуть не смущается тем, что русская девушка живет у них на положении рабочей скотины, а ученый служит конюхом. А ведь Крауссы — никакие не капиталисты и до войны, судя по всему, вовсе не имели слуг.

Так, чисто *художественными* средствами (и часто их вышешепоименованным недостатком) фильм «Человек № 217» отразил крушение одной из ложных *политических* установок предвоенных лет.

В изображении захватчиков к концу войны советское кино заметно эволюционировало. В боевых киноборниках, в первых полнометражных игровых лентах превалировала очевидная плакатность, питавшаяся концепцией шапкозакидательства и идеализированным представлением о пролетарско-крестьянской массе Запада. Затем пришел черед науке ненависти. Нужно было убедить советского солдата в том, что простой немец, надевший мундир, стал его врагом. Отсюда — показ жестокостей. Отсюда — гневный призыв к мщению.

Как в насмешливо-плакатном, так и в натуралистическом изображении агрессоры были лишены психологизма. Они оставались схемами, абстрактными носителями зла. Уничтожая противника, герои военных картин уничтожали гитлеризм, а не отдельных людей.

Любопытно, кстати, что в годы войны в кино СССР произошел своеобразный перевертыш. Ведь в довоенном кино ходячими схемами были как раз положительные персонажи, а «враги народа» представляли перед зрителем остро обрисованными внешне и подчас психологически детерминированными внутренне.

Члены семьи Краусс наделены в фильме Ромма индивидуальными характерами, данными в динамике. Каждый ведет себя сообразно своему сюжетно-смысловому назначению. Показывая таких разных немцев, режиссер в содружестве с актерами Владиславским, Барышевой, Сухаревской, Сухановым, Балашовым впервые явил нам социально-психологический портрет нацизма.

Здесь вроде бы напрашивается такой вывод о причинах негласного запрета картины.

В 1945 году, за восемь лет до смерти Сталина, за одиннадцать лет до XX съезда и за двадцать лет до своего «Обыкновенного фашизма» Ромм обо всем догадался и про все рассказал. Иногда Крауссы могут носить фамилию Ивановы, а на месте Тани может оказаться человек под другим номером, полученным не от захватчиков, а от соплеменников. За то, что посмел быть непохожим на них, Ивановых...

Но — не станем предаваться начетничеству.

Ромм действительно подступил к опасной черте. И если бы перешел ее, с «Человеком № 217» поступили бы так же, как с картиной другого классика, Всеволода Пудовкина. В 1942 году он экранизировал Брехта, но лента «Убийцы выходят на дорогу» никогда не была показана на советских экранах. Повествуя о «страхе и отчаянии в Третьей империи», Всеволод Илларионович не только оказался слишком мягок в

изображении германцев, но и уделил пристальное внимание обывательским страхам перед собственными детьми, способными донести на родителей (привет товарищу Пырьеву с его «Партийным билетом»).

Во второй серии эйзенштейновского «Ивана Грозного» детально показан механизм подготовки и совершения политического убийства. Смотря на Владимира Старицкого, идущего по серым палатам к ожидающему его человеку с ножом, просто невозможно было не увидеть Сергея Мироновича Кирова, шествующего по коридорам Смольного навстречу Леониду Николаеву с пистолетом...

Ленту Пудовкина не выпустили, сославшись на то, что в «Убийцах» недостаточно сильна «наука ненависти» к врагу. Эйзенштейна публично обвинили в недооценке «прогрессивного войска опричников царя Ивана» (постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь»). Фильм разрешили лишь в 1958-м, через десять лет после смерти постановщика.

Но роммовский-то фильм и выпустили, и наградили. Показывать перестали, но хвалить продолжали. В чем же дело?

А вот в чем.

Фильм начинается хроникальными кадрами прохода немецких военнопленных по улицам Москвы. Среди людей, смотрящих на оборванных завоевателей, женщина с изможденным лицом и седыми волосами. «Я их знаю, — говорит она соседям по толпе, провожающим жалкую колонну сочувственными взглядами. — Я была там. Они все — убийцы. Пусть и отвечают все». Как потом выяснится, седая сгорбленная женщина — 25-летняя Таня, вернувшаяся из германского плена.

Согласно расовой теории Гитлера отличие народов Восточной Европы от цыган и евреев было в том, что они не подлежали полному уничтожению, а милостиво оставлялись для рабского труда. Авторы фильма выдвигают свою собственную контртеорию, согласно которой на низшей ступени расовой лестницы оказываются немцы.

Тонкая психологизация, выявление тоталитарной природы нацизма — все это оказалось лишь средством. Великий режиссер Михаил Ромм внедряется в ненавистный мир, исследует его законы только для того, чтобы обосновать сказанное героиней: «*Они все — убийцы*».

Якобинский запал Ромма и Габриловича можно объяснить, учтя их еврейское происхождение. «Ах, вы говорите, что мы — нелюди. Так мы покажем всем, что недочеловеки — вы!» Можно отдать должное тому рвению, с которым всё в картине подчинено этому доказательству. Можно отметить, что наличие целевой установки делает режиссуру волевой и крепкой, а изобразительные средства мобилизуются на создание таких образов, которые отвечали бы поставленной задаче...

Нельзя только принять саму эту задачу.

Вспомним дату премьеры фильма — 9 апреля 1945 года. До Победы — месяц. Выпуск «Человека № 217» в стране, живущей в предощущении радостного события, был подобен удару в спину

поверженному противнику. Как-то это несолидно для великого народа, выигравшего войну ценой десятков миллионов жизней!..

И — это очень досадно — режиссер чувствует, что собственная позиция заметно влияет на художественную значимость фильма. Как только в создаваемом им здании намечается трещина, как только становится ясно, что логика развития характера выводит персонаж из уготованных ему рамок, постановщик не задумываясь выступает против художественной правды в угоду своим умозрительным построениям.

Сын Крауссов Макс — боевой офицер, сражающийся на Восточном фронте, появляется в последних частях фильма. В первых о нем много говорят. Появившись, он привлекает к себе внимание прежде всего внешностью. Тонкое, нервное лицо артиста В. Балашова поражает. Казалось, возможность появления подобных лиц на советском экране ко времени создания картины была уже исключена. Это лицо мыслящего, страдающего человека. Боль и катаклизмы времени оставили на нем глубокий отпечаток. Перед нами не очередная антифашистская карикатура. Перед нами *человек*, попавший в сети античеловечной идеологии и ощущающий, пусть бессознательно, свой моральный крах, мучающийся и бессильный что-либо изменить. К такому персонажу невольно проникаешься сочувствием, тем более что никаких аморальных поступков *на наших глазах* Макс не совершает. Разве что унижает Руди, жениха своей сестры. Но так как сие существо еще при первом своем появлении завоевало наше презрение, никакого криминала в действиях Макса зритель не видит. Расправы над Сергеем Ивановичем, которую Макс учиняет со своим вечно пьяным другом Куртом, тоже нет на экране. Мы узнаём о ней из рассказа. К тому же облик Курта, выдержанный в лучших традициях плаката, настолько омерзителен, что гнев наш, и без того ослабленный отсутствием визуального раздражителя, полностью выплескивается на долговязого, с испитым лицом приятеля Макса.

Ромм чувствует возникающее против его воли зрительское сочувствие к персонажу. Когда доведенная до отчаяния Таня решает убить мучителей Сергея Ивановича, режиссер дает нам возможность увидеть смерть Курта и отворачивает камеру, когда вооруженная кухонным ножом героиня входит в комнату Макса...

И вот тут-то настало время вспомнить наконец о режиссерской жене.

Маленькое, острое и злое лицо Елены Кузьминой появляется в самом начале фильма и не сходит с экрана до его конца. Сострадание, которое зритель испытывает к Тане, вызывается главным образом общим пониманием кошмарности ее положения и игрой актеров в ролях хозяев. Поверить в мучения злючки никак не возможно.

Но здесь-то и «зарыта собака».

Артистка А. Лисянская, играющая Танину подругу Клаву, могла бы с большим основанием исполнить главную роль, но тогда оказалась бы поверженной авторская концепция. Для Ромма, судя по всему, была

не столь важна достоверность переживаний героини в первой половине фильма. Изображая страдания Тани, режиссер прибегает к забытым уже, казалось, изобразительным приемам классического немого кино. Статичное, ничего не выражающее тело. Пустые глаза, взблескивающие порой недобрым огнем. Лицо, тренированные мышцы которого изображают волевое стремление всё превозмочь... Фигура девушки представляет удобную модель для режиссерских и операторских манипуляций. Умелое мизансценирование, точно выбранный экспрессивный свет, даже сочетание черного платья Тани с блеклыми туалетами хозяев — этого Ромму достаточно.

Когда же наступает время мести и убийств, лицо Кузьминой освобождается от сковывавшей его маски. Это уже не жертва, восставшая против своих мучителей. Это расчетливая, хладнокровная карательница. Громадный кухонный нож и черное платье очень идут такой женщине.

Убив Макса, Таня входит в комнату его родителей. Останавливается у кровати и смотрит невидящим взглядом на перепуганных Крауссов. Произносит центральную фразу фильма: *«Руки и ноги. Всё, как у людей. Но — не люди»*.

«Опоздав» с «Мечтой», Ромм откровенно переборщил с «Человеком № 217». Однако никаких «оргвыводов» относительно постановщика начальство не сделало. Фильмы были тихо положены на полку, но — не запрещены. «Мечту» даже иногда показывали...

Время с 1937 по 1953 год стало для Михаила Ильича (как, впрочем, и для Пырьева) самым интенсивным в творческой карьере. Но если Иван Александрович развлекал и умилял народ и вождя, то Ромм работал над созданием «важных и нужных» картин. Массовый зритель любил его не так горячо, как Пырьева и Александрова, но вождь ценил, несмотря на излишнее порой рвение.

Вскоре после премьеры фильма «Человек № 217» «горячая» война сменилась «холодной». Образовался новый враг — англо-американский империализм, и режиссер Ромм принялся талантливо его разоблачать. Здесь нет никакой иронии. Фильмы «Русский вопрос» (1948) и «Секретная миссия» (1950) в общем живо смотрятся и поныне, а неизбежные идеологические эскапады нивелируются: в первом случае — драматургией Константина Симонова (экранизация одноименной пьесы классика выглядит, пожалуй, предпочтительнее в сравнении с антисоветскими голливудскими лентами «Я вышла замуж за коммуниста» и «Я был коммунистом по заданию ФБР», созданными в то же время), а во втором — шпионским сюжетом. Артистка Кузьмина в роли советской агентши, выполняющей секретную миссию в тылу врага, конечно, проигрывает Павлу Кадочникову из барнетовского «Подвига разведчика» (1948), но ее героиню хотя бы не нужно жалеть, и неподражаемый лик хорошей актрисы «работает» здесь как надо.

Любопытно, что Ромма практически никак не коснулась официальная антисемитская кампания 1948—1953 годов. Ни «безродным космополитом» его не объявили, ни «убийцей в белом халате». Второе осуществить, конечно, было непросто — Михаил Ильич в медицине не работал. Но если бы была на то хозяйская воля — объявили бы и пособником «врачей-убийц» (родители-то врачами были). «Космополитом» наречь совсем уж было собрались. Организовывали дело, готовили процесс...

В своих воспоминаниях «О том, что помню», изданных в 1989 году, Елена Кузьмина подробно рассказывает о позорном «деле», «шить» которое органам помогал, к сожалению, великий режиссер Пудовкин.

Не произошло. Хозяин не дал отмашку.

После приснопамятной статьи в «Правде» «Об одной антипартийной группе критиков» евреев выгоняли из театров, газет, журналов, школ, училищ... Кинематограф же, бывший по преимуществу еврейским, почти не пострадал. Больше всех не повезло Сергею Юткевичу, да и то не из-за происхождения, а из-за того, что в картине «Свет над Россией» (1947) было слишком много Ленина и мало Сталина.

За это же пострадал и украинец Довженко, уделивший в «Мичурине» место Кирову и совсем не упомянувший Иосифа Виссарионовича. «Пожалел для вождя пяти метров пленочки!» — отчитывали классика товарищи из органов. И даже наипридворнейшему грузину Михаилу Чиаурели пришлось совсем вырезать Владимира Ильича из «Незабываемого 1919-го»...

Любовь Сталина к кино оказалась сильнее пробудившегося в конце 1940-х в его душе яростного антисемитизма, и Михаил Ильич работал, не покладая рук и преодолевая страх. Режиссеру была даже доверена постановка документального фильма «Владимир Ильич Ленин» и выписана Сталинская премия за 1949 год. Архивные кадры, в которых «вождь, учитель, друг» показан лишь со Сталиным, а все «враги народа» вычищены, — только так можно было продемонстрировать Ленина накануне семидесятилетия Сталина. И совсем не случайно в 1949 году это позволили зафиксировать тому, кто в 1937-м представил народу новую историю Октября.

А еще в те годы кино принялось реабилитировать царскую Россию. Не совсем, конечно, с оговорками, но о «тюрьме народов», «кровопийцах» и «эксплуататорах» вспоминали всё меньше. Кинематографу было велено создавать картины о великих деятелях науки и культуры прошлого, воспевая грандиозные таланты русского народа.

«Адмирал Нахимов», «Белинский», «Жуковский», «Пржевальский», «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Римский-Корсаков», «Композитор Глинка» — сегодня эти ленты можно смотреть только по приговору суда, даром что среди их создателей и Пудовкин, и Козинцев, и Рошаль, и Александров, и Юткевич.

Все эти произведения сделаны будто под копирку. Один и тот же сюжет. Великий человек, которого не понимает чиновничья бюрократия. Обязательный представитель «простого народа». От него герой черпает духовные силы, а подчас и конкретные знания в той области, которой занимается. Непременные иностранцы-инородцы, всячески пытающиеся помешать герою сделать открытие или написать симфонию. Финальный триумф центрального персонажа, поданный как победа русского духа...

С одной стороны, все это являлось своеобразной «экранизацией» знаменитой сталинской речи, посвященной победе в Великой Отечественной войне, в которой вождь открытым текстом благодарил русский народ за долготерпение, за то, что не «скинул» советское правительство, как поступил бы любой другой народ.

А с другой стороны, великодержавная кампания приняла в начале 1950-х годов такие гротескные формы, что при современных просмотрах означенных лент зрителю (который досидит до конца, разумеется) может почудиться, будто увиденное есть двухчасовой кинематографический эквивалент короткой фразы из тогдашнего анекдота: «Россия — родина слонов».

Ромм здесь отметил в своем творчестве дилогией. Фильмы «Адмирал Ушаков» и «Корабли штурмуют бастионы» появились в 1953 году, и в отличие от вышперечисленных историко-биографических картин эти две ленты всё-таки можно подвергать просмотру. Даже и сегодня. Конечно, отмеченный политес был соблюден. Все поклоны и реверансы произведены. Но — небо и море, корабли и пушки, мундиры и шпаги, роскошество костюмов и яркость трофейной цветной пленки — всё это настолько контрастировало с убожеством советского быта, что народ смотрел дилогию не без интереса. А ныне нам любопытны умелая, четко спланированная режиссура морских боев и дворцовых интриг, актерские работы выдающихся мастеров экрана и сцены — Ивана Переверзева, Бориса Ливанова и молодых Сергея Бондарчука и Михаила Пуговкина...

Однако позволим себе заметить, что в истории нашего кино, наряду с безусловными художественными достоинствами, дилогия останется также благодаря исключительно политическому появлению Елены Кузьминой.

Она играет женщину, которую в начале 1950-х годов знало все взрослое население Советского Союза. Ее имя — Эмма Гамильтон, и она — возлюбленная британского адмирала Нельсона.

В самом начале 1941 года в США и Англии состоялась премьера кинофильма «Эта женщина Гамильтон», созданного режиссером и продюсером Александром Кордой — основным деятелем британского кинематографа 1930—1950-х годов. Через некоторое время Корда подарил эту картину (вместе с двумя другими своими работами — «Багдадский вор» и «Книга джунглей») Советскому Союзу в бессрочное

пользование в знак признательности за неоценимый вклад в борьбу против нацизма.

В начале 1943 года лента вышла на советские экраны. Она была сокращена на 25 минут, стала именоваться «Леди Гамильтон» и снискала оглушительный успех у зрителей. Впрочем, слово «успех» здесь, наверное, не совсем точно определяет суть происшедшего. Советские люди обожали картину. История запретной любви блистательного адмирала к юной красавице восхищала, очаровывала, умиляла, заставляла плакать, а то и громко рыдать в кинозалах. Существует удивительная легенда, наглядно демонстрирующая тотальную популярность «Леди Гамильтон» в СССР.

Перед визитом одной из советских делегаций к союзникам в Лондон проходил инструктаж. Советским гражданам сообщили, что в Англии любое выступление начинается традиционным обращением «леди и джентльмены». Что первое, что второе слово были для членов делегации в диковинку. Но если «леди» еще можно было запомнить и воспроизвести, то с «джентльменами» дело обстояло сложнее. И заменить тоже было нельзя. «Дамы и господа» звучало бы излишне контрреволюционно. Требовалось заучивать проклятых «джентльменов», которые никак заучиванию не поддавались.

На первой же встрече первый же советский гражданин встал и произнес: «Леди и гамильтоны!»

Неизвестное до 1943 года слово «леди» накрепко слилось в советском сознании лишь со словом «Гамильтон» — это ли не свидетельство абсолютной власти искусства!

Картина Корды — одна из самых замечательных мелодрам в истории кино. Вивьен Ли и Лоуренс Оливье — великие британские актеры, кстати, встретившиеся на съемочной площадке одного из предыдущих фильмов Корды, исполняли главные роли, будучи уже всемирно знаменитыми (Ли только что вернулась со съемок в «Унесенных ветром», Оливье поразил в «Грозном перевале»). Супругам даже не нужно было играть любовь. Она жила в каждом их движении, в каждом взгляде друг на друга...

Стоит ли удивляться, что и в середине 1969 года (!), когда автор этих строк впервые смотрел «Леди Гамильтон» в маленьком кинотеатрике на окраине Калининграда, вздохи и всхлипывания раздавались в зале всю вторую половину картины.

Елена Кузьмина в фильме «Корабли штурмуют бастионы» играет исчадие ада, мерзавку и коварную агентшу британского конституционного монархизма. Она инструктирует диверсионную группу, которая должна делать всякие гадости русскому флоту вообще и адмиралу Ушакову в частности. Его она просто планирует убить...

Смотришь на это и думаешь даже не о злом лице, несколько крупных планов которого могли бы вызвать вопрос: и чего этот Нельсон в ней нашел? Смотришь и задаешься иным вопросом: как можно было так

наплевать на чувства миллионов зрителей?! К 1953 году уже немногие помнили, как в «Ленине в 1918 году» Ромм сделал Бухарина соучастником покушения на заводе Михельсона. Картины показывали уже редко, телевизоров ни у кого не было, да и свидетелей подлинных событий первых большевистских лет уже почти не осталось. Но «Леди Гамильтон» смотрели тогда *все*. У Корды — не только в советском варианте, но и в полном — не было ни слова про Россию и Ушакова. Кино было про любовь.

Какая там любовь! А мы вот сейчас заменим Вивьен Ли на Елену Кузьмину, и вы увидите, какая там любовь. Шпионка она! Шпионка!

А еще во время просмотра небольшого, к счастью, кусочка советской леди Гамильтон радуешься за сэра Александра Корду, первого британского режиссера, возведенного в рыцарское звание. Он ведь по происхождению венгерский еврей Шандор Ласло Келлерн. В молодости придерживался левых взглядов и входил даже в правительство Венгерской Советской Республики в 1919 году. Потом, разумеется, пришлось эмигрировать. И если бы юный Шандор направился в революционную Москву, то дожил бы лишь до 1937-го, как его начальник Бела Кун. В Лондоне же он организовал собственное кинодело, познакомил Вивьен Ли и Лоуренса Оливье, поставил несколько картин, которые до сих пор изучаются во всех киношколах мира, стал сэром, умер в почете и славе. А главная британская кинопремия носит теперь его имя.

Что же до актрисы Елены Кузьминой, то, сыграв якобы Эмму Гамильтон, она больше уже не появлялась в картинах своего выдающегося мужа. В лентах других режиссеров выступала лишь в эпизодических ролях.

И опять Михаил Ильич опоздал. Вышла бы диалогия на год раньше — все газеты славили бы фильм, вскрывший истинную сущность англичанки, которая — известно же — «гадит». В 1953-м задули другие ветры. «Ушакова» с «Кораблями» смотрели и похваливали, но Кузьмину не упоминали вообще. Более того. В 1956-м, пока Ромм вырезал «культ личности» из своей первой диалогии, Главкинопрокат выпустил повторно фильм Корды. Сделал новые субтитры (предыдущие были изготовлены в Лондоне) и отпечатал новые копии взамен старых, полностью износившихся от частых показов.

В 1972-м, когда в пароксизме борьбы с «чешским ревизионизмом» вообще боялись покупать новые фильмы за границей, киностудия Горького восстановила «Леди Гамильтон» и лента вновь была выпущена на бескрайние просторы родины.

И еще раз, в 1990-м, когда, наоборот, на Западе частные советские фирмы стали приобретать всякий дешевый киномусор, теряющий монополию Главкинопрокат (или как он тогда назывался) вновь отпечатал тиражи кордовских картин. Тут, конечно, главная ставка

делалась на цветные фильмы «Багдадский вор» и «Джунгли» (так у нас именовалась экранизация Киплинга), но и черно-белую «Леди Гамильтон» перевыпустили, как говорится, «за компанию».

А кинорежиссер Ромм в 1956 году не только исправлял своих «Лениных». Он показал и новую работу — фильм «Убийство на улице Данте», снятый по сценарию Габриловича. Зрительский успех был не таким ошеломительным, как, скажем, у «Карнавальная ночь», появившейся в том же году, но вполне серьезным. Картину смотрели, пересматривали, ее любили. Юный Михаил Козаков сразу же стал кумиром миллионов. Даром что сыграл негодяя.

А вот в профессиональной среде реакция была совершенно иной.

Понять причины неприятия и даже отторжения этой ленты кинематографическим сообществом можно, лишь погрузившись в атмосферу 1956 года. На современный взгляд, в «Убийстве на улице Данте» нет ничего, что провоцировало бы столь негативную реакцию. Лента красивая, яркая, цветная. История рассказывается мелодраматическая. Любовь матери, предательство сына... Антифашистский пафос естественно вплетен в сюжетную структуру и не выглядит идеологической «нашлепкой», сделанной в угоду начальству. Финальная фраза фильма «Как бы они там ни маршировали», обращенная к «западногерманским реваншистам», остается в памяти и спустя десятилетия после просмотра, когда забыты даже основные фабульные коллизии.

Что же так настроило коллег Ромма против этой ленты? Почему были столь беспощадны ученики мастера, разнесшие «Убийство» в пух и прах после показа во ВГИКе?

Попытаемся разобраться.

С окончания войны прошло всего 11 лет. Память и боль о том, что случилось в начале 1940-х, жили в сердце каждого советского человека. Власть еще не превратила Победу в казенное мероприятие с речами и монументами. Всё, что было связано с войной, вызывало слезы и сердечный трепет. «Убийство на улице Данте» показалось на этом фоне излишне расчетливым, сконструированным. История французской актрисы и ее сына-коллаборациониста убедила зрителей. Киношники увидели в ней лишь голое мастерство и отсутствие души.

Впрочем, нельзя, видимо, сбрасывать со счетов и естественное, увы, стремление деятелей искусства в новые времена покритиковать кумиров прошлого. Открыто критиковать исправленных «Лениных» было нельзя, так почему бы не «посетовать на несовершенство» новой работы мастера, создавшего главные фильмы ушедшей эпохи. Более интересна критика молодых студентов ВГИКа. Их претензии к «Убийству» идентичны тем, что предъявляли тогдашнему французскому кино будущие классики новой волны Годар, Трюффо, Шаброль. «Le cinéma de papa» («Папино кино») — так охарактеризовали они кинематограф, в стилистике и мировоззрении которого не осталось места проблемам

нового поколения. Роммовские ученики не знали тогда термина «папино кино», но обличали мастера именно в том, что стилистически «Убийство на улице Данте» ничем не отличается от «Ушакова». Всё четко, понятно, «пригнано одно к другому». Всё на своих местах. Вот только воздуха нет, легкости, изящества, без которых немислимо современное кино, о сколь тяжелых вещах оно бы ни повествовало.

Но это еще не всё.

Достаточно умозрительной показалась коллегам фабульная конструкция предательства сыном материнской любви, поданная как квинтэссенция фашизма, самим существованием своим предавшего цивилизацию. Впрочем, не только и не столько умозрительной. В ней тогда увиделось стремление увести разговор о сути гитлеризма в мелодраматическое русло. Нынче же впору рассуждать о том, что после двух «опозданий» Ромм и Габрилович «забежали вперед».

Когда через 12 лет Лукино Висконти выпустит «Гибель богов», а затем Бернардо Бертолуччи поставит «Конформиста» и «Двадцатый век», Лилиана Кавани снимет «Ночного портье», а Луи Маль — «Лакомба Люсьена», советские идеологи примутся отчаянно критиковать эти выдающиеся фильмы. «Сексопатологическая трактовка фашизма» станет в СССР обличаться и, разумеется, никому, кроме «проверенных товарищей», не будет позволено увидеть «это безобразие». Пройдет еще 20 лет, и станет ясно: подобная трактовка ничуть не отменяет тезис о социально-политической природе нацизма, на который совершенно справедливо опиралась советская пропаганда. Висконти и Кавани, Бертолуччи и Маль лишь дополняют верное положение о том, что крупная буржуазия предпочла Гитлера угрозе коммунизма. Они объясняют, почему *простые* немецкие люди с такой страстью приняли гитлеризм, отчего все общество *захотело* отдаться белокурым бестиям в черной униформе.

Ни Михаил Ильич, ни Евгений Иосифович в 1956 году и не помышляли ни о чем в этом роде. В силу собственного таланта и волшебного свойства кинематографа предвидеть будущее они интуитивно нащупали тот путь, по которому суждено будет пойти экранному искусству через некоторое время. Шарль Тибо, повинный в убийстве своей матери, встает в один ряд с юным Мартином фон Эссенбеком, переспавшим с женщиной, давшей ему жизнь, и склонившим ее к самоубийству. А также — с Марчелло Клеричи, организовавшим расправу над любимым учителем и его женой, в которую сам был влюблен.

Все, что Ромм станет делать в конце 1950-х годов, свидетельствует: критика со стороны студентов подействовала на него гораздо сильнее неприятия коллег. Михаил Ильич погрузился в раздумья о времени и о себе. Ему вдруг стали интересны молодые. Не только как студенты, которым нужно передать свой богатый опыт и знания. Как новые люди, по-новому ощущающие себя в новом времени. Целых пять лет Ромм

не будет ничего снимать, сконцентрируется на преподавательской деятельности. Его выступления на различных симпозиумах, семинарах, творческих встречах станут невероятно популярны.

Молодежь обмануть трудно. Она сразу чувствует фальшь, но она же совершенно точно угадывает, когда классик прошлых лет искренне стремится понять новое время, новое кино, строящееся на новых принципах.

Михаил Ильич попытается понять молодежь и полюбит ее. А уж как юные дарования станут относиться к Учителю и Мастеру — об этом написаны толстенные тома воспоминаний, полные благодарности и восторга. Любовь эта и эта преданность были важны не только для преподавателя и учеников. Благодаря им советское кино получило ряд выдающихся кинематографистов, которым будет суждено создать фильмы, овеянные славой.

О самых знаменитых роммовских питомцах — Тарковском и Шукшине — мы, похоже, знаем уже почти всё. Каждый день их жизни и творчества стал предметом пристального рассмотрения как в ученых монографиях, так и в статьях таблоидов. Следует, пожалуй, отметить сам факт наличия двух столь различных, столь непохожих режиссеров, выращенных одним мастером. Именно выращенных. О том, какое живое участие в судьбе Шукшина принял Ромм, речь пойдет позже. А о том, что первый полнометражный фильм Тарковского появился только и исключительно благодаря Учителю, следует напомнить.

Когда в самом начале 1960-х годов молодой режиссер Эдуард Абалов «завалил» экранизацию повести писателя Богомолова «Иван» и перед худсоветом встал вопрос о замене режиссера, руководитель объединения М. И. Ромм сказал, что его талантливый выпускник Андрюша Тарковский, дипломный фильм которого «Каток и скрипка» получил международное признание, справится с этой задачей и спасет картину. Так появился шедевр «Иваново детство», который тоже получил международное признание и подарил нам выдающегося режиссера и великого оператора Вадима Юсова.

«Иваново детство» появилось практически одновременно с новым фильмом наконец прервавшего молчание режиссера Ромма. «Девятью днями одного года» и формально, и, главное, сущностно открывается самое замечательное, самое блистательное время в советском кино — 1960-е годы. И дело тут не только в сюжете, ознаменовавшем знаменитый конфликт «физиков и лириков», не в морально-этическом аспекте создания атомного оружия, над которым в конечном счете работает главный герой Гусев. Дело, пожалуй, в стилистике.

Смотря фильм «Девять дней одного года», просто невозможно поверить, что снял его увенчанный наградами советский классик. И не в черно-белой скромности изображения тут разгадка. С цветом Ромм работал только в ушаковской дилогии да в «Убийстве на улице Данте». Суть в том, что монохромность «Девяти дней» совершенно не похожа

на черно-белость классических роммовских лент сталинского периода, снятых выдающимся оператором Борисом Волчеком. Там черный и белый цвета были сочны, насыщены. Они сталкивались друг с другом, вступали в битву, никогда не сливались. Изображение в «Девяти днях» мягко, часто размыто. Оператор Герман Лавров «рисует» картину легкими изящными мазками...

Первый фильм Ромма после перерыва удивительно интеллигентен не только по сюжету, но, главное, по способу его изложения. Всё неоднозначно. Ни одна мысль не заявляется как истина в последней инстанции. Герои сомневаются, и в решающий момент, когда перед ядерщиком Гусевым встает дилемма — провести смертельно опасный эксперимент на себе или отказаться, он идет на почти неминуемую гибель. Не потому, что так велит родина, партия или вождь, а потому, что так надо науке, к которой, как истинный физик, он относится лирически.

Умрет ли Гусев? Наверное. Но, может быть, и нет. Может, случится чудо. Ромм не дает ответа на сей вопрос.

«Открытый финал»! Как он станет моден в киноклассике 1960-х!

После выхода фильма «Девять дней одного года» создалась уникальная ситуация. Михаил Ильич, уже ставший признанным отцом-наставником молодежи, превратился в одного из ярчайших современных режиссеров. Каждое его слово было на вес золота. За каждым его шагом восторженно следили. На его лекции невозможно было попасть. Его открытые выступления стали так же знамениты, как поэтические вечера в Политехническом, воспетые в запрещенной тогда хуциевской «Заставе Ильича». О судьбе Ромма, его приключениях и злоключениях при сталинском дворе ходили легенды, и уже сложно было определить, где истина, а где выдумка молвы.

Разумеется, классик и современник Ромм должен был, хотел и стремился подтвердить свой новый звездный статус. Новая картина рождалась долго и мучительно, как вдруг...

Впрочем, здесь лучше предоставить слово человеку, имевшему самое прямое отношение к созданию главной картины кинорежиссера Ромма. Обратимся же вновь к авторской записи телефильма «Майя Туровская. Осколки», сделанной его постановщиком Артемом Деменком, и предоставим слово Майе Иосифовне, одному из авторов сценария этой самой картины. Вновь оговоримся: запись уникальна. Далеко не всё из того, что вы сейчас прочтете, вошло в окончательный монтаж телевизионной ленты.

«История “Обыкновенного фашизма” началась с книжки Кракауэра “От Калигари до Гитлера”. Во время Международного кинофестиваля в Москве кто-то подарил мне английский покетбук “From Caligary to Hitler”. Я прочитала и подумала, что книга очень односторонне трактует

немецкий кинематограф. При этом вопрос о немом кинематографе времен Веймарской республики меня, конечно, заинтриговал. Я довольно хорошо знала немецкий экспрессионизм — во-первых, его живопись и графику, а во-вторых, литературу. И я подумала: Кракауэр очень последовательно выстраивает одну линию, но там должно быть и другое. И подала в издательство “Искусство” заявку на книжку “Немое немецкое кино”. Они эту заявку даже приняли, и я уже в одиночку стала ездить в Белые Столбы смотреть немое немецкое кино. В Госфильмофонде очень богатое собрание немецкого немого кино, потому что как раз в то время, когда революционная Россия стала изгоем, и Германия, разгромленная в Первой мировой войне, оказалась изгоем, они тесно общались между собой. Ведь других партнеров у них не было. Иначе говоря, время экспрессионизма было временем тесного сотрудничества России с Германией. Все советские специалисты кинематографа ездили учиться в Германию, вся аппаратура закупалась в Германии, фильмы тоже. И только к 1926 году появилась ориентация на американское кино. Оно в прокате бывало и раньше, но его было гораздо меньше. Зато немецкий экспрессионистский фильм был в советском прокате в фаворе. Выходили даже тоненькие книжечки о нем. Я очень любила, в частности, серию мини-книжек о немецких актерах. В СССР были даже “вейдтистки” — поклонницы Конрада Вейдта.

С немецким кино в то время была тесная связь, и, соответственно, очень хорошее собрание немых немецких фильмов отложилось в Госфильмофонде. И вот я ездила в Белые Столбы смотреть это свое немое немецкое кино.

Я вообще очень любила смотреть немое кино: оно действительно как сон. Когда оно приобрело звук, то перестало быть сном. А немое кино — сновидение. И это некая форма искусства, потому что, конечно, оно нереалистическое — как балет или пантомима.

В это время Юра Ханютин перешел из “Литературки” в Институт искусствознания и собирал материал для своей диссертации “Великая Отечественная война в кино”. Он смотрел фильмы в соседнем зальчике.

По условиям существования в тогдашнем Госфильмофонде — там же сидишь с 9 утра до 6 с перерывом на обед — было холодно, неудобно. Мы брали с собой здоровые термосы, какую-то еду и ходили друг к другу в зал. Потому что сидишь целый день, коченеешь. Когда мы ездили компанией, еще так-сяк, а тут я одна и Юрка один сидит. Мы ходили друг к другу “в гости”. И там-то нам пришла мысль сделать документальный фильм о фашизме.

А пришла она по простой причине. Прожив длинную жизнь при советской власти в версии товарища Сталина, у Кракауэра я нашла нечто весьма схожее и сказала: “Хорошо бы задать вопрос: *Kleiner Mann, was nun?* (Так назывался знаменитый роман Ганса Фаллады.) Маленький человек, как ты попал в это дело? Как обыкновенный нормальный человек — не тот рьяный член партии, который бежит впереди

прогресса, а обыкновенный человек с улицы, — как он влип в это?” Относился этот вопрос, конечно, не только к немецкому человеку. Он относился и к нам самим, к советской власти, к нашей собственной жизни. И мне казалось, что как раз на примере немого немецкого кино можно показать, как этот маленький человек — как сомнамбула Чезаре попадает под гипноз — попадает под влияние нацизма или сталинизма. И тогда мы с Юрой сочинили сценарий, который условно назывался “Три дня и три ночи”. Мы хотели соединить повседневную хронику с фрагментами из игровых фильмов — три дня и три ночи “маленького человека”, когда он становится идеологической жертвой фашизма...

Я знаю, как многие против этого сравнения. Но чаще всего им не пришлось жить при Сталине. Или знать что-нибудь о нацизме. Разумеется, не все было сходно, много было и “местного колорита”. Но главный постулат был общий: ты — ничто, государство — всё.

А потом мы долго-долго искали название, исписывали целые листы разными заголовками, и в конце концов — нас осенило: “Обыкновенный фашизм”! Заглавие уже было на самом первом варианте сценария, который мы написали. И тогда мы стали думать: куда теперь с этим сценарием пойти.

Во-первых, мы сразу отбросили мысль о документальной студии, потому что задумали фильм квазидокументальный, то есть хроника относилась по ведомству документальности, но построение фильма должно было быть менее всего документальное в привычном смысле. Во-вторых, нам нужен был режиссер, который мог этим заинтересоваться. В-третьих, нужен был знаменитый режиссер, потому что иначе он просто это не пробил бы через Госкино.

Мы отлично понимали, что эта тема, вообще говоря, непроходимая, но нам плевать было на это. Очень хотелось пробить и этот сценарий — просто как в сказке чиновничью стену из манной каши.

Мы очень долго переливали из пустого в порожнее, гадая, кому предложить сценарий.

В это время случилось так, что Михаил Ильич Ромм, который вместе с Райзманом руководил Третьим творческим объединением, произнес в ВТО речь об антисемитизме. Она стала невероятно знаменитой.

Надо отдать справедливость Михаилу Ильичу, он еще прежде писал об этом товарищу Сталину (теперь письма Ромма к Сталину по поводу антисемитизма опубликованы). Так что он никогда не боялся, не стеснялся высказываться на эту непопулярную тему. А тут речь! Это было в 1962 году в Доме актера.

Эту речь я слушала в фойе, потому что войти в зал было невозможно: там была духота, народу было набито столько, что многие почти висели на люстрах. Потом его буквально вынесли на руках — как студенты когда-то выносили, скажем, Комиссаржевскую.

После “Девяти дней одного года” и этой речи какая-то американская фирма решила пригласить его поставить фильм по книге, название

которой у нас почему-то перевели прямо наоборот. Называлась она “Живи среди молний”, а у нас — “Жизнь во мгле”. Почему так — я объяснить не могу. Фильм был на актуальную тему — про создание атомной бомбы. Американцы обратились в Госкино — им надо было отказать. Чтобы ответить американцам отрицательно, им надо было написать: Ромм в запуске, он снимает кино. А куда его засунуть, если у него нет сценария? Сам Михаил Ильич в это время писал сценарий “Ночь размышлений” о советском чиновнике, который размышляет о прожитой жизни. Но сценарий не получался.

И вот в этот весьма “политический” момент подвернулись мы с Юриком. Мы пришли к Ромму и принесли сценарий, который уже тогда назывался “Обыкновенный фашизм”.

Всю жизнь я слышала: “Название, которое дал Михаил Ильич...” Ничего подобного! Когда Михаил Ильич увидел это название, он сказал: “Название некассовое. Придумайте что-нибудь другое”.

Мы-то знали, что название стопроцентное, но написали для смеха несколько вариантов: “Ливрея”, “Вампиры и фюреры” (поскольку у нас там были вампиры) или “От факелов к печам”.

А в это время на “Мосфильме” на монтажной нашей группы уже повесили вывеску “Обыкновенный фашизм”. Уже к этому все привыкли и называли нас “обыкновенными фашистами”. И по мере того как фильм делался, Ромм привык к этому названию.

А тогда он нас выслушал и сказал: “У меня сейчас как раз застопорилось со сценарием ‘Ночь размышлений’, а я уже взял аванс. Ну что же, мы можем на это потратить месяца два-три, сложим этот монтажный фильм. Но имейте в виду: если фильм получится, то это будет фильм Ромма, вы к этому не будете иметь отношения. Если фильм не получится — будете виноваты вы, критики, которые втянули Ромма в эту неудачную историю”. Мы с Юриком стали по стойке “смирно”: мы были так счастливы, что Ромм согласен!

Юрик был человек более честлюбивый, чем я. Я — человек мало честлюбивый, мне на это было в общем-то наплевать. Но все вышло именно так, как Михаил Ильич предсказал. В нашей традиции кинематограф — это режиссер. Фильм принадлежит ему.

Но, конечно, все-таки мы в это очень много вложили. В первоначальном сценарии хроника перебивалась фрагментами старого немого экспрессионистского кино. Когда мы начали работать, Михаил Ильич сказал, что он против фрагментов игрового кино. Он считал его просто “плохим”. Дело в том, что он сам начинал еще в немом кино — сделал замечательную немую “Пышку”, когда кино уже было звуковое. Он был, конечно, кинематографист милостью Божьей. И не только кинематографист — он был человек вообще талантливый всячески, вообще талантливый.

Мы же относились к немому кино как к раритету. Я любила немое кино за то, что оно неестественное, за звук потрескивания пленки в аппарате, — за все, что его отличало от жизни.

Звуковое кино, напротив, похоже на жизнь. А для Михаила Ильича немые фильмы были несовершенным кино. Он сказал: “Что же мы будем вставлять это плохое кино? Давайте писать новый сценарий, вместо немого кино используем что-нибудь другое”.

И мы отправились в Болшево писать сценарий. Нам выделили один из маленьких домиков в три комнаты — для режиссера и двух сценаристов, с небольшим общим фойе, где мы встречались и сочиняли сценарий. Это был совершенно удивительный месяц жизни.

Компьютера еще не было, машинку мы не взяли, Михаил Ильич не хотел писать, Юрик тоже не хотел, а я люблю писать от руки. Я сказала: “Я буду работать script girl, и вы диктуйте, а я буду писать”. Они бегали по комнате и что-то мне диктовали. При этом мы спорили, кипятились, ругались даже.

У меня дома остался маленький ребенок, я недосыпала и очень надеялась, что в Болшево выплусь. Не тут-то было.

Вечером Ромм заваривал в термосе кофе: он утверждал, что это вообще лучший в мире способ заварки кофе, который проверен на Гаагском съезде кофеманов. Мы выпивали до дна огромный термос этого крепкого кофе, а он нам что-нибудь рассказывал. Как рассказчик Ромм был ослепителен. Я думаю, это был его самый большой талант. Все оставшиеся записи его живым рассказам в подметки не годятся. Мы умирали от смеха и так до трех-четырех часов ночи. Это были замечательные афинские ночи, а днем мы сочиняли сценарий, в котором на каком-то этапе вместо немого кино появились дети.

Михаил Ильич очень понимал, что этот страшный материал надо чем-то “остранять”⁹.

Он сразу отказался от включения фрагментов игрового нацистского кино, которое мы с Юрой просматривали в Госфильмофонде. Нас глубоко поразило сходство немецких нацистских лент с нашими советскими, особенно военными фильмами. Это касалось и тем, и сюжетов, и типов. Но Михаил Ильич сказал: “Этого не будет”. И в результате использован был ровно один кадр из игрового фильма: поясной план летчика в кабине бомбардировщика...

Этот вариант сценария окажется тоже не слишком похож на то, что войдет потом в фильм. Но основные линии все же были намечены. Такого типа монтажное кино, конечно, зависит от самого материала, который приходит. Но я бы сказала, что гипотетический сценарий все же работает “компасом”.

Когда нас с этой картиной наконец запустили, то мы потратили на нее не два месяца, а два года. Из них полтора года мы смотрели кино и отбирали материал для Михаила Ильича. Как он сказал, мы — группа — просматривали весь массив хроники и отбирали материал для

Михаила Ильича — 60 000 метров. Как он сказал, мы посмотрели для этого два миллиона метров хроники.

Тогда в Госфильмофонде еще хранился в качестве “трофея” киноархив нацистского министра культуры Геббельса. Шел 1963—1964 год, и СССР еще не входил в Женевскую конвенцию об авторских правах, в которую он вступит в 1974 году.

Поэтому у нас было колоссальное преимущество перед всеми авторами подобных монтажных лент о нацизме: в нашем распоряжении был весь архив, и мы использовали что хотели.

В течение полутора лет я отправлялась в Госфильмофонд к Валечке, которая значилась хранителем этого фонда, и мы с ней по описям архива выбирали, какие названия мы повезем на студию. Этот материал содержался в оригинальных коробках доктора Геббельса — я все их держала в руках. Это были картонные коробки с черным орлом на коричневом фоне с рулонами пленки, и иногда в них были вложены либретто. Одно из таких либретто, поскольку оно было в нескольких экземплярах, я преступно прикарманила. Это был страшный антисемитский фильм “Вечный жид”.

Мы привозили на студию груды, целую машину этих коробок и неделю их отсматривали.

Вторым человеком на фильме после Ромма нужно считать Льва Ароновича Инденбома — не могу не отдать ему должное. Он был вторым режиссером на картине “Обыкновенный фашизм”, а до этого вторым режиссером на фильмах Эйзенштейна, в частности на “Иване Грозном”. Я с ним очень дружила, это был совершенно удивительный человек — и по своей скромности, и по своему знанию кино, и по зоркости кинематографического зрения, отточенного в работе с Эйзеном. На просмотрах мы с ним сидели рядом, и он меня очень многому научил, но учил, не уча и даже не подозревая, что он меня в это время учит.

Такого обязательного человека я больше не встречала. Теоретически мы с Юрой чередовались на просмотрах, но Юра был в Институте искусствознания и писал диссертацию, а я была нигде, так что смотрела гораздо больше. Но Лев Аронович смотрел всё. И помимо него никаких решений, что показывать Михаилу Ильичу, не принималось.

Оператор Герман Лавров отсматривал в основном уже отобранный нами материал. А Лев Аронович смотрел всё без исключения. При этом он растил ребенка — один, без жены. Когда он успевал этого ребенка хотя бы увидеть, честно говоря, я не понимаю. Он и по характеру был прелестный человек — с юмором и добрый (самое редкое из человеческих качеств). Кинематографу нужны были свои “святые”, вот он был “святой” кинематографа.

Эйзенштейна он обожал. К Ромму относился как старший к младшему: немножко опекал его. Михаил Ильич Эйзенштейна

боготворил, так что Лев Аронович как второй режиссер Эйзенштейна, конечно, был им уважаем.

Съемочная группа была большая и необычная. Кто-то приходил “по собственному желанию”, например Савва Кулиш и Хари Стойчев. Ромм их брал, они считались “стажерами”.

Савва был совсем молодой оператор, почти мальчик. Михаил Ильич поручил ему уличные съемки, и Савва прятался в кустах на каком-нибудь бульваре или торчал возле университета и снимал текущую жизнь. Мы отбирали его материал на специальных просмотрах. Он был очень изобретателен и ужасно хотел во всем участвовать.

А Хари Стойчев был болгарин из очень состоятельной семьи. Его папа был, как он выражался, “индустриалист”. Советская власть, конечно, его раскурочила, но тетка жила в Швейцарии и была состоятельна. Уже потом, после фильма, она подарила Хари очень хорошей марки машину, которую он помял по дороге из Швейцарии.

Савва и Харри сделали впоследствии на нашем же материале небольшой монтажный фильм по неотправленным немецким письмам из Сталинграда “Последние письма”.

Редактор картины Изя Цизин работал непосредственно с Михаилом Ильичом. А директор картины доставлял Ромму массу разных неприятностей своей патентованной глупостью, он был форменный, к тому же напыщенный дурак...

Я, кроме того, что была безработной, еще и по-немецки могла читать. Так что я сидела в Ленинке, в “спецхране”, и читала “Миф XX столетия” Розенберга. Нудная книжка. Высокопарная, глупая, пошлая. Ее даже Гитлер поручал читать “соратникам” в качестве наказания. Кроме того, мне выдали в тот же “спецхран” сделанный специально для ЦК ВКП(б) перевод “Mein Kampf” (это была целая информационная серия книг). Я изучала “Mein Kampf” внимательно — еще и сейчас я знаю ее лучше, чем “Историю ВКП(б)”. Был момент, когда мы хотели построить фильм по оглавлению “Mein Kampf”. Может быть, этот план сохранился в архиве на “Мосфильме”. Кроме того, я читала в электричке, по дороге с дачи и на дачу, которую мы снимали тогда в Жуковке (наши дети “ж” не выговаривали, и у нас она называлась Зуковка — это будущая знаменитая “Рублевка”). Но тогда это была деревня. Из этой Зуковки каждый день ездила на электричке в Москву и читала “The Rise and the Fall of the Third Reich” (“Величие и падение Третьего рейха”) Уильяма Ширера. Это был толстенный английский “пocketбук”, напечатанный на тонкой бумаге мелко-мелко. Это было очень интересно, потому что Ширер становление нацизма наблюдал лично. Он был американским корреспондентом в Берлине. Так что кроме всего прочего я еще работала на картине чтицей.

Свою часть литературы читал наш редактор Израиль Цизин, например “Застольные разговоры Гитлера”, и приносил оттуда замечательные

тексты: “Художникам надо время от времени грозить пальцем” и т. д. Так что мы с ним делали это параллельно.

Каждый день мы отбирали для Михаила Ильича материал для просмотра. Принцип был простой: мы выбирали то, что интересно смотреть. Или то, что важно. Много внимания мы уделяли донацистской хронике. Направление сценария заметно изменилось, но вопрос, как это случилось с обыкновенным человеком, всё-таки остался. И мы находили какие-то занимательные крохи. Например, нам попался такой кадр: отряд коричневорубашечников марширует по улице, и штатские невольно меняют шаг, подстраиваются. Житейский, но символический кадр: человек с улицы подстраивается под шаг SA.

У нас были переводчица Эллочка (несколько лет назад она приезжала в Мюнхен как туристка) и Валечка, наша монтажница. Она пришла к нам свежая-свежая, с яркими розовыми щеками, как будто в наш уже сильно подуставший круг заглянул цветок. Для нее все было в первый раз и интересно. А мы с Юрой и Львом Ароновичем уже знали все сюжеты наизусть: они были шаблонны и бесконечно повторялись, как и наши “Новости дня”. Мы смотрели все Wochenschau подряд, плюс сводные сюжеты, которые строились по одной и той же схеме: дети, марши, военачальники. Всех маршалов мы знали в лицо — Макензен, Людендорф... Они продвигались по службе, выходили на пенсию и очень нам надоели. Про один ролик Михаил Ильич сказал: “Эта пленка никогда не была в кинопроекторе, на ней нет ни одной царапины”. Она была смонтирована из эпизодов с участием Genosse Геббельса.

Трудно передать радость, которую мы испытывали, обнаружив кадры, которых никто никогда не видел. Например, во всех антифашистских фильмах фигурировал коротенький поцарапанный и невнятный кадр из Wochenschau сожжения книг. А геббельсовская пленка оказалась полноценным “исходником”. На ней присутствовал весь сюжет: университет, студенты, Геббельс. Вся панорама сожжения книг, как они подходят к костру, как кидают книги — без единой царапины. На уровне кинохроники это было открытие, потому что до этого был кадр-знак, никто не видел, как это происходило от начала до конца. Для Геббельса это сняли очень тщательно.

...Такие радостные дни случались не раз на протяжении этих полутора лет...

Среди прочих нам попался кадр — мальчик стоит у позорного столба, на нем щиток, на щитке надпись: “Я сказал ‘нет’”. Мы даже не знали, к чему он относится.

Когда мы принесли эту пленку Михаилу Ильичу, его этот кадр поразил до глубины души. Его потрясло, что какой-то мальчик по какому-то поводу посмел сказать “нет”, для него это был как бы ключевой кадр из многого и очень интересного, что мы ему собрали.

Уже годы спустя я поняла, что для Михаила Ильича “Обыкновенный фашизм” был какой-то формой исповеди и даже какой-то формой

покаяния. Он сделал “Ленин в Октябре” и “Ленин в 1918 году” — самые страшные картины советского кино, оправдывающие террор. Он никогда не сказал “нет”. А тут мальчик с этой доской: “Я сказал ‘нет’”. Я очень хорошо помню его отношение к этому кадру. Он таскал его по картине туда и сюда, искал “главное” место. Зрители этого кадра не замечают, а для Михаила Ильича он был ключевой.

У них с Вале́й была большая монтажная, потому что материала мы им отбирали немало. Просмотровый зал был крошечный, а монтажная вместительная, и отобранную пленку надо было где-то хранить. Не знаю, кому пришла мысль, но материал раскладывали по темам: парады, шествия, штатские, военизированные упражнения, призыв в армию. Постепенно накапливались солидные запасы по каждой из тем. Отбирали мы очень придирчиво — из двух миллионов метров всего 60 тысяч. Дневной улов был невелик: материал был однообразным, все время шли одни и те же кадры, от которых уже хотелось удавиться.

У меня с Володей Дмитриевым, замечательным хранителем архива, был вечный спор. Меня сводили с ума бесконечные кадры парадов и маршей. Володя же прекрасно знал свой материал и говорил, что были и бытовые кадры тоже (он сделал потом картину “Цветы времен оккупации”). А Михаил Ильич сказал, что жизни нет, а есть только парады. Каждый по-своему был прав. Конечно, между делом сняли и кафе, и танцульки... Но это было несущественно и не имело отношения к тому, что происходило исторически. Конечно, мы их видели, конечно, мы их отбирали, но это были проходные кадры. Когда Михаил Ильич говорил, что таких съемок вообще нет, это не было чистой правдой, но это было правдой по сути, потому что жизни как таковой в этом кино не было. Оно было идеологией, опрокинутой в кинематограф. А вот когда мы находили такого мальчика, это были маленькие бриллианты.

И скажу честно: это была для нас тяжелая работа. И для Ромма в том числе, потому что 60 тысяч метров — это тоже не хвост. Мы просмотрели все антифашистские фильмы, а их в это время было уже немало: “Жизнь Адольфа Гитлера” Пола Рота, “Mein Kampf” Эрвина Лейзера... И Михаил Ильич нам сказал: “Делать, как они, не будем. Будем делать по-другому”. И тут он сказал ключевые слова “монтаж аттракционов” (термин Эйзенштейна).

В конце концов мы отобрали Михаилу Ильичу из двух миллионов 60 тысяч метров. Он сказал: “Эти 60 тысяч будут храниться на ‘Мосфильме’ всегда, потому что второй раз такую работу никто не сделает. И если кому-нибудь что-нибудь понадобится, то этим все могут воспользоваться”.

Но человек, даже если это “ведущий режиссер”, предполагает, а кто-то — даже непонятно кто — располагает. Эту пленку смыли, не спросив Ромма, ради серебра. И потом все, кому нужно было что-то о нацизме, растаскивали кадры “Обыкновенного фашизма”, используя фрагменты уже в монтаже Ромма. Притом в картины про какие-нибудь

“окультурные” гитлеровские изыскания Третьего рейха вставляли кусок из “Обыкновенного фашизма”. Меня это всегда бесило, потому что для нас нацизм был лишен всякой мистики.

У них, правда, другого ничего не было под рукой, потому что 60 тысяч метров пленки смыли.

Полтора года мы накапливали материал, читали книги, Савва снимал текущую жизнь. Михаил Ильич работал с оператором Германом Лавровым — они снимали следы прошлого в текущей жизни, в том числе в Освенциме.

Когда они оттуда приехали, Михаил Ильич собрал группу и сказал: “Сейчас я вам что-то покажу”. Он рассказал, что в Освенциме они всё отсняли и уже выходили из музея, когда он обратил внимание на стены, обклеенные маленькими фотографиями всех узников лагеря. Снимали три фото: фас и профиль. “Я остановился рассмотреть поближе и вдруг увидел глаза на этих маленьких фотографиях. И в последнюю минуту я попросил — вот эту, эту, эту и эту пришлите нам, пожалуйста. Сейчас я вам покажу, что из этого получилось”. И показал нам на большом экране гигантское увеличение этих фото.

Я должна сказать, что эффект был потрясающий.

Эти “глаза Освенцима” составили очень существенную часть “монтажа аттракционов” в фильме.

То есть бывали такие моменты, которые вдруг меняли весь будущий фильм.

Михаил Ильич поручил нам искать детские рисунки. Тема детства станет в фильме противовесом нацизму. Мы перевернули весь Восточный Берлин вверх ногами в поиске этих рисунков. Ходили в Дом учителя, ходили в школы, приставали к знакомым и незнакомым — у нас было наивное представление, что у кого-то что-то в каком-то ящике стола сохранилось. Ничего похожего — белое пятно. Тогда я увидела в первый раз, что бывает, когда режим кончается: все всё выбросили. Об этом мне придется вспомнить в Москве, когда в хрущевскую “оттепель” на дворовые помойки станут выносить собрание сочинений Сталина и проч.

Мы спрашивали: “Не остались ли у вас какие-нибудь старые школьные тетради?” — “Нет”. — “А ваши детские рисунки?” — “Нет”.

...Нужные рисунки мы нашли в одной из книг в той самой Лейпцигской библиотеке.

В Варшаве мы тоже должны были найти детские рисунки из Варшавского гетто. Странно, но мы не понимали, насколько это бессмысленная задача. Даже Михаил Ильич не понимал.

Мы пришли в Еврейский музей. Даже сам факт существования такого музея в Москве был невозможен. Был жаркий день. На рецепции сидела женщина в темном платье. Мы внимательно осмотрели музей. И я ее спросила — таким вежливым, можно сказать, светским тоном: “А

нет ли у вас рисунков детей из Варшавского гетто?” У нее были закатаны рукава, и на руке я заметила синий номер узника. Она посмотрела на меня своим матовым взглядом — темные глаза без всякого блеска — и сказала без выражения: “Неужели вы не знаете, что от Варшавского гетто осталась только пыль?” Чувство стыда, которое меня тогда обожгло, не пройдет никогда...

...Когда весь материал был собран, мы с Юрой стали искать принцип, по которому его можно было сложить. У нас было несколько попыток. Например, по книге “Mein Kampf”. И я тогда написала полный план, который, может быть, даже сохранился в архиве “Мосфильма”. Потом по темам — так или иначе, но без ариадниной нити строить фильм нельзя. Помогло то, что Михаил Ильич складывал материал в монтажной по темам. В существенной степени хроника уже была собрана в блоки. Постепенно сгруппировались как бы повторяющиеся сходные кадры, но были и кадры уникальные. Вот из этих двух видов кадров, собственно, и была сложена картина. Но так как выдержать эту сумму кадров было бы просто невозможно, то в качестве “антрактов”, перебивок появилась тема текущей московской жизни и в качестве “остранения” — дети.

То есть картина в значительной степени складывала сама себя.

По мере того как отбирались темы и сюжеты, мы с Михаилом Ильичом много спорили, но, думаю, с пользой для дела. На одно наше предложение он нам сказал: “Ну так сделайте!” Мы с Юрой повозились и что-то такое склеили, Ромм посмотрел и взял у нас замечательный панорамный кадр орла. Прочее выбросили.

По ходу работы мы собрали порядочную коллекцию пластинок нацистского времени, но сидели тихо как мыши, до времени не предлагали. Мы сами открыли лично для себя “Лили Марлен”, никто нам не говорил, что это такое. Это мелодия, которая в тебя просто вцепляется. Но там было и много других народных песенок и маршей. И однажды наш замечательный звукооператор Минервин сказал: “Давайте мне ваши пластинки, я кое-что придумал”. И на главу “Обыкновенный фашизм” он наложил одну из маршевых песен — “Охотник”. Вся глава шла у него под этот игривый марш — так что нам, к счастью, не пришлось Михаила Ильича уговаривать. Вообще предлагать что-то режиссеру при монтаже — особенно такому по-детски ревнивому, как Ромм, — это наука. Но Минервин нашел момент и подсунул ему этот марш, и на него легла глава.

Единственное, о чем можно сейчас по-настоящему очень жалеть, — это то, что ни Михаил Ильич, ни мы еще не были знакомы с Шнитке. Потому что, конечно, Шнитке мог написать потрясающую музыку к “Обыкновенному фашизму”... Шнитке у нас не было.

...Вообще-то в обычных обстоятельствах автор с фильма должен уходить. Он отдал сценарий режиссеру — он режиссеру верит, — он должен уйти. Но это случай игрового сценария, а с такого фильма, как

“Обыкновенный фашизм”, автор уйти не может, потому что это вроде стройки. И материал осваивается постепенно, и построение — постепенно... мы приходили к Михаилу Ильичу, я говорила: “Михаил Ильич, вот помнится, вам пришла такая мысль...” Со временем он это, конечно, понял: “Ну, Майя, какая еще гениальная мысль пришла мне в голову?”

Таких взаимных игр у нас было немало...

Но, конечно, все решения принимает режиссер. В этом смысле это картина Ромма — кто бы спорил...

...Лента складывалась и перекладывалась по принципу “монтажа аттракционов”. В первоначальной своей складке она длилась около пяти часов. И, разумеется, была немой. Станным образом — а может быть, и не странным, — ввиду объема материала вопрос об озвучании не был не только решен, но даже поставлен изначально. По ходу дела возникали очень разные варианты. Например, Михаил Ильич послал нас в Берлин к знаменитому немецкому “шансонье” Эрнсту Бушу. Буш принял нас радушно в своей вилле в престижном районе Панков, поиграл, спел (голоса у него уже не было, но по выразительности мало кто мог бы с ним сравниться), а потом сказал, что это русский взгляд на фашизм и фильм, естественно, должны озвучивать русские, что было правильно.

Одним из вариантов был Эрнст Генри, старый классический коммунист-эмигрант (к тому же консультант фильма). Но он говорил с жутким акцентом. На мой взгляд, к счастью, потому что вся его лексика и риторика была архаикой 30-х годов. Была у Михаила Ильича идея взять Смоктуновского, которого он снял в “Девяти днях одного года”. Однажды мы с Юрой поглядели друг на друга и сказали: “Чего мы ищем, когда у нас есть Ромм”.

Дело в том, что Михаил Ильич не был с самого начала уверен, что нацистская хроника будет кому-нибудь интересна, и постоянно затаскивал проходящих мимо монтажной — Чухрая или Ларису Шепитько — и усаживал их смотреть текущие кадры и, естественно, комментировал их. Вот этот роммовский комментарий — литературно обработанный — и был как будто создан для фильма.

Думал ли об этом он сам, но когда мы с Юрой пришли к нему с этой идеей, он отнекивался: “Я не могу. Я не диктор”. И потом написал об этом в своих воспоминаниях. Это была нелегкая работа, он очень мучился с этим озвучанием. Но в конце концов существенная доля успеха фильма принадлежала как раз голосу Михаила Ильича — очень личному и человеческому (в иностранных версиях эффект этот в большой степени теряется).

...Настал день, когда фильм был готов, и надо было получить на него разрешение. Михаил Ильич сказал: “Попробуем это сделать” — и пригласил на просмотр фильма “андроповских мальчиков”, как они тогда назывались. Тогда Андропов заведовал отделом соцстран ЦК КПСС и после подавления Венгерского мятежа набрал людей, которые

могли бы найти с соцстранами более-менее приемлемый общий язык. Это молодое “цековское” поколение было более гибким. Может быть, именно они и посоветовали ему отправить фильм в Лейпциг, а уже потом получать разрешение в Москве. Так оно и случилось. В 1965 году фильм показали на Международном кинофестивале документальных фильмов в Лейпциге и уже с призом в кармане — в Москве.

Хотя это тоже не такая простая история была — впоследствии в Германии я проследила ее по архивам... Но тем не менее, когда фильм вернулся из Лейпцига, его разрешили и выпустили в советский прокат. Трудно представить себе резонанс. Докфильм — по статистике — посмотрело столько народу, сколько выпадает на долю боевика.

Задним числом можно признаться: я очень боялась, что нам дадут государственную премию. “Если нам дадут премию, значит, мы сделали не ту картину. А если ту, то спасибо, что ее как-то пропустили” — так я думала.

В ГДР картину показали, а потом, вообще говоря, запретили и показывали по специальным “заказам”.

...А тут вдруг премия... Моя подруга Зоя работала в комиссии по премиям. Как-то она мне звонит: “Майк, приходи сегодня в ЦДЛ” (мы с ней часто там встречались). Только обязательно”. Я прихожу в ЦДЛ и вижу: стоит бледная, белая как полотно Зойка, прижимает к груди бутылку коньяку и говорит: “Вам не дали премию”.

Хотя мы и денег этих недосчитались, и “славы”, я была очень счастлива. Это значило, что мы сделали “правильную картину”. Оказывается, на обсуждении был страшный бой. Герасимов был за то, чтобы дать премию, но Солнцева и Месяцев (sic!) были категорически против...

...После фильма было жалко расходиться в разные стороны, потому что съемочная группа была очень сильная, мощная, и тогда мы с Михаилом Ильичом сделали книжку “Обыкновенный фашизм” и отдали ее в издательство “Искусство”. На самом деле это была не отдельная книжка, а вполне серийная. Была такая серия: “Шедевры советского кино”.

Заведующей редакцией кино была Таня Запасник, с которой я была дружна. Книжку подписали в печать — на первой странице стояли все нужные подписи, но из печати ее сняли. И Михаил Ильич всячески — столько, сколько он еще прожил, — пытался ее пробить, вплоть до того, что написал письмо Брежневу.

Честно говоря, я про это забыла, но сын мне напомнил то, что я дома рассказывала.

У Михаила Ильича состоялся тогда разговор с Сусловым. Ромм сказал: “Фильм посмотрели миллионы”. На что Суслов ответил: “Фильм посмотрели миллионы и забыли. А книжку откроют, начнут думать”.

Этот пухлый, со всеми кадрами, том, который мы сдали в издательство, там бы и пропал без вести. Таня Запасник приехала ко мне

домой, принесла оригинал-макет книги и сказала: “В издательстве он рано или поздно пропадет. Держи его у себя. Когда-нибудь опубликуем”.

Тани не стало. Уже после смерти Михаила Ильича, после смерти Юры мы с Наташей Ромм пытались пробить книжку: ходили в издательство неоднократно, ходили даже в ЦК. Нам обещали книжку издать, но так и не издали. В общем, “воды, броды, реки, годы и века”.

...50 лет спустя, в 2006 году, благодаря моим немецким коллегам Сабине Хэнсен и Вольфгангу Байленхоффу мне удалось осуществить этот проект в объединенной Германии.

Книгу “Обыкновенный фашизм” наконец-то очень хорошо издал “Сеанс” в России и замечательно — издательство “Vorwerk-8” в Германии.

С Михаилом Ильичом мы продолжали встречаться и после того, как сделали фильм. Все наши “выясняловки” не мешали нам остаться с ним в самых добрых отношениях.

Мы с Юрой приходили к нему в гости уже долго спустя после “Обыкновенного фашизма”. У него случился настолько обширный инфаркт, что кровь отлила от головы и он потерял речь и потом занимался с логопедом, заново учился говорить и писать. Когда мы в первый раз приехали к нему на дачу после инфаркта, он сказал: “Не обращайтесь внимания, если вместо ‘моя’ я скажу ‘мой’: у меня еще все путается в голове”. Когда я увидела тетрадки, где он учился писать, — это были слезы, потому что представить себе Михаила Ильича, который не может говорить или писать, невозможно... Как только он немножко пришел в себя, он снова начал по “Мосфильму” бегать. Он никогда не умел ходить, он всегда бежал бегом...

Я очень любила Михаила Ильича, он остался для меня светлым и прелестным человеком. Хотя он и сделал самые страшные советские фильмы. Дело было, конечно, не в нем. Как справедливо написал Андрей Вознесенский:

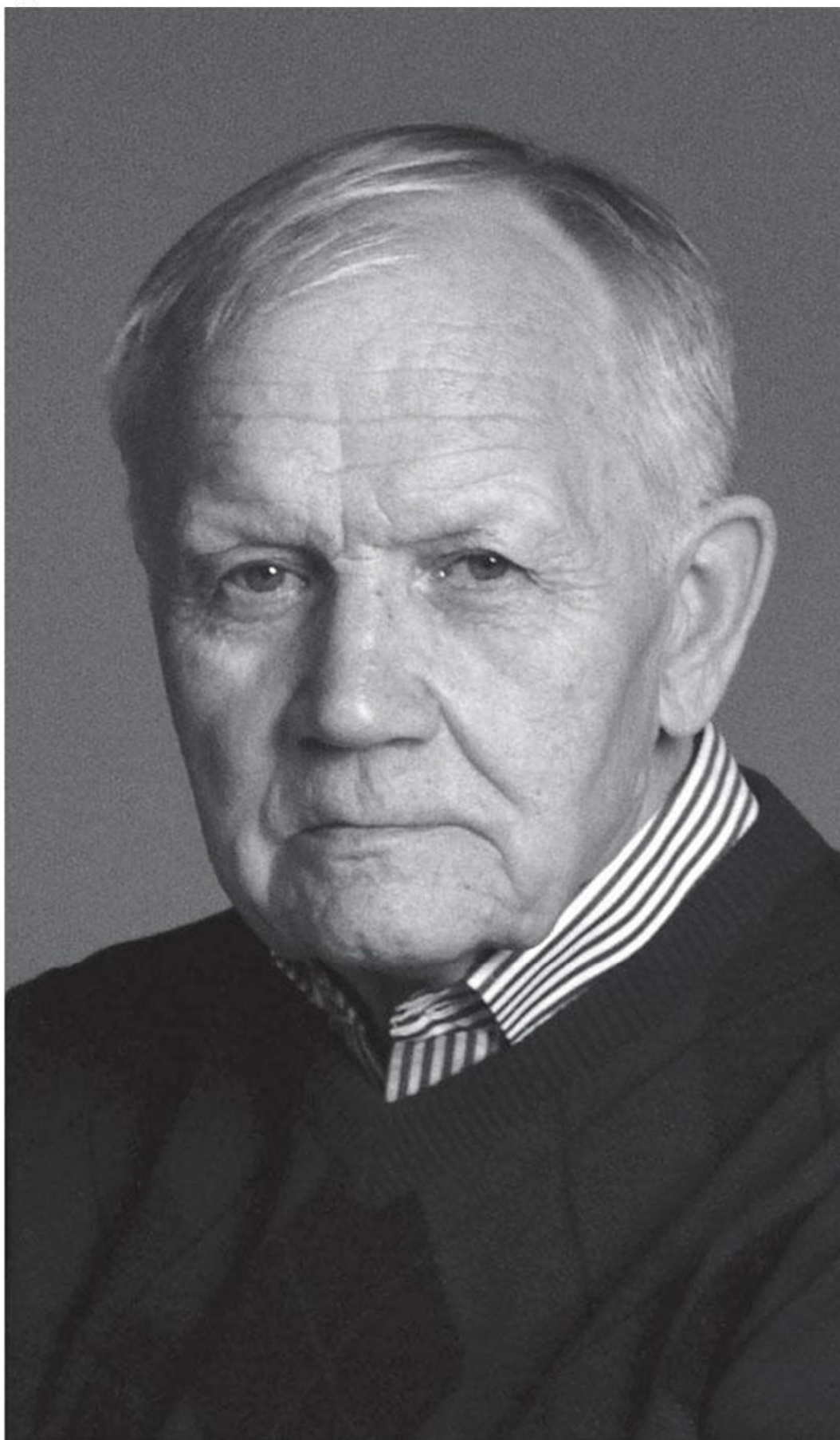
Какое время на дворе,
Таков Мессия»[10](#).

За первый год показа в кинотеатрах СССР документальную картину посмотрели 20 миллионов 100 тысяч человек. Лишь три блокбастера в современном российском прокате — один голливудский и два отечественных — могут «похвастаться» тем, что на них «сходили» чуть больше десяти миллионов зрителей.

По советскому телевидению фильм «Обыкновенный фашизм» был показан лишь через 20 лет после своего выхода на большой экран. Согласно одной из легенд упомянутой Майей Иосифовной «идеолог застоя» М. А. Суслов, посмотрев в 1965 году картину, спросил Ромма: «За что вы нас так не любите?»

ПОКОРНОСТЬ СУДЬБЕ, ИЛИ СКРОМНОЕ ОЧАРОВАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТА

БОРИСА ЯШИНА



**ПОКОРНОСТЬ СУДЬБЕ, или СКРОМНОЕ ОЧАРОВАНИЕ
КИНЕМАТОГРАФИСТА БОРИСА ЯШИНА**

*БОРИС ВЛАДИМИРОВИЧ ЯШИН (1932—2019) — кинорежиссер.
Основные фильмы: «Осенние свадьбы» (1967); «Ливень» (1975);
«Ожидание» (1980); «Скорый поезд» (1987); «Мещерские» (1994).*

История кино — дама капризная. Подчас она возносит до небес весьма странных персонажей, а подлинные таланты прячет от глаз современников и взоров потомков. Проходят десятилетия после окончания творческого пути этих «спрятанных талантов». Пытливые архивные юноши смотрят картины никому не известного режиссера, всплескивают руками, широко раскрывают глаза, рыдают от восторга. Пишут статьи в журналах, которые мало кто прочтет. Организуют ретроспективы, на которые придут несколько десятков зрителей. Стараются убедить начальство показать фильмы по телевидению или выложить в Сеть...

Но таланты так и остаются скрытыми.

В «производственных» эпизодах «Девяти дней одного года» Гусев — Баталов пребывает в окружении молодых коллег-физиков. На эту компанию сейчас смотреть так же интересно, как на главных персонажей. Ведь там, помимо уже открытого Роммом и невероятно популярного тогда Михаила Козакова, — Евгений Евстигнеев, которого никто еще не знает, Валентин Никулин, Игорь Ясулович, Илья Рутберг, Валерий Бабятинский. Молодые и совсем незвездные еще. А кроме того, там и студенты-режиссеры: будущий мэтр грузинского кино Резо Эсадзе, будущий классик кино Беларуси Игорь Добролюбов, Константин Худяков, которому предстоит создать ленты «Кто заплатит за удачу», «Успех», замечательный сериал «Однажды в Ростове»...

И Борис Яшин.

Глядя на вышеупомянутых замечательных людей (к ним следует добавить мелькающих в иных эпизодах Льва Дурова и Аллу Демидову), восклицаешь: «Боже, какие же они все молодые!» С Яшиным — иначе. Его лицо ведь никому не знакомо — ни молодое, ни старое. «Что это за артист такой, — думаешь. — Почему его так мало? Почему мы больше нигде его не видели?»

Молодой, подвижный парень обладает не только привлекательной внешностью. За ним хочется следить, на него хочется смотреть не только потому, что — красив. В нем есть то, что именуют нынче харизмой. Появляется на экране и, ничего особо не делая, переключает все внимание на себя. Чувствуется накал, целеустремленность, твердое стремление идти вперед...

За два года до роммовской ленты большой зрительский успех снискала мелодрама Юрия Егорова «Простая история». В ней героиня Нонны Мордюковой говорит герою Михаила Ульянова: «Хороший ты мужик, Александр Егорыч. Но — не орел». Так вот Яшин в «Девяти днях» именно орел. Чертовски привлекательный, напористый и какой-то надежный.

Когда пересматриваешь ленту, уже зная о творческой судьбе Бориса Владимировича, понимаешь, что его стремление по окончании школы посвятить себя актерству было более чем обоснованным.

Обычно, когда в СССР ребята или девчонки заявляли родителям, что хотят стать артистами, их отговаривали. Говорили о том, что это — нелегкий труд. Что премьеры и аплодисменты — лишь часть актерской жизни, причем не самая продолжительная. Что знаменитых актеров мало, а никому не известных — пруд пруди. Что лучше быть хорошим слесарем, чем плохим артистом...

В случае Яшина это были не столько родители, сколько... народный артист СССР Борис Андреев. Оказавшись в городе Чапаевске, в жюри смотра художественной самодеятельности, он побеседовал со своим тезкой, школьной знаменитостью Борей Яшиным, и сказал ему всё то, что обычно говорят, пытаясь отговорить юное дарование от стремления посвятить себя русской сцене и советскому экрану. Однако и народный артист не смутил настойчивого парня.

Мама Бори Яшина пусть не сразу, но согласилась со стремлением сына. Наскребла денег на билет из Куйбышевской области в Москву, снабдила рубашкой, перешитой из гимнастерки, лыжными штанами — и юный провинциал в 1951 году прибыл покорять столицу путем поступления в Институт кинематографии.

Почти получилось.

Экзамены на актерский факультет проходят обычно в три тура. При колоссальном конкурсе в 100 человек на одно место Яшин дошел до последнего, третьего тура. Потом, по результатам профессиональных и общеобразовательных оценок, был зачислен условно. Это означало, что во время первого семестра ни общежития, ни стипендии провинциалу предоставлено не будет. На таких условиях жить и учиться юноша, конечно, не смог и уехал домой.

В родном Чапаевске работал диктором на радио. Недолго. Пришла повестка из военкомата. В начале 1950-х годов перед советскими парнями не стоял вопрос, который станет важным для их детей, — как бы сделать так, чтобы не идти в армию? Конечно, надо идти. Служить родине, партии, делу построения коммунизма...

Абсолютно здорового Борю признали годным к службе во флоте. А это тогда — пять лет. Мечтавший через год еще раз попробовать поступить во ВГИК, Яшин решил поговорить с военкомом. Тот сказал ему, что артистов много, а Андреев — один и что у него, военкома, для местной знаменитости Бориса Яшина есть другое предложение. Вместо пятилетних приседаний со шваброй на палубе поступить в Военно-морское училище, только что организованное в Риге.

Очевидно, военный чиновник был человеком неплохим. Но очевидно также и то, что ему просто необходимы были хорошие ребята для рекомендации в многочисленные военные учебные заведения. Советский Союз, хотя и возглавляющий мировую социалистическую систему, всё-таки находился в кольце врагов. Американский империализм тянул щупальца... Так что надо обороняться, обороняться и еще раз

обороняться. Для этого следует открывать всё новые и новые училища, а в них набирать всё новых и новых курсантов.

«Ну и ладно! — решил призывник Яшин. — Если не артистом, то — военным моряком». И отправился обучаться на подводных дел мастера.

Поступил легко. Учился хорошо. Участвовал в художественной самодеятельности. Исполняя одну из центральных ролей в пьесе Корнейчука «Гибель эскадры», заслужил похвалу высокого начальника — завзятого театрала и бывшего дворянина, который ухитрился не только выжить в советской «буче, боевой, кипучей», но и дослужиться до адмирала.

Однажды, посмотрев картину Юлия Райзмана «Последняя ночь», курсант Яшин вдруг твердо понял, что хочет уже не актером быть, а режиссером. Почему именно эта лента, историко-революционная, разумеется, и не самая замечательная у классика, так поразила будущего офицера-подводника? Никогда впоследствии Яшин внятного ответа на сей вопрос не давал. Но так действительно бывает. Фильм, даже и менее значительный, чем «Последняя ночь», появляется в чьей-то жизни в тот самый момент, когда именно в нем смотрящий находит подсказки к решению мучающих его проблем.

Служба чем дальше, тем больше тяготила Бориса. Понимая, что уйти из училища он сможет только непосредственно во флот, драить палубу, будущий морской офицер заглушал тоску способом, издавна известным человечеству.

Пил много. Напивался до чертиков. Но однажды, проснувшись после очередных невероятных возлияний, спокойно сказал себе: «Всё! Больше не буду. Никогда!»

И — сдержал слово.

Хороший мужик. Орел!

Судьба отплатила молодому мужчине, принявшему настоящее, мужское решение.

Точнее, не судьба вообще, а Никита Сергеевич Хрущев, объявивший о сокращении советских вооруженных сил более чем на миллион человек. Выпускнику рижского Высшего военно-морского училища присвоили звание лейтенанта и уволили в запас.

Яшин вернулся в родной город. Женится. Будучи проездом в столице, отчего-то решил не поступать пока в Институт кинематографии. Работал в школе. Преподавал точные науки. А в 1958 году судьба шепнула: «Вот сейчас — время. Вставай и иди!» Пошел и — поступил на курс Михаила Ромма.

Как и всех советских граждан, Яшина в школе, училище и институте обучали диалектическому и историческому материализму, марксистско-ленинской философии, политической экономии капитализма и социализма, истории КПСС. Но во всех своих интервью, рассказах, беседах Борис Владимирович неизменно говорит о Судьбе, которая

постоянно направляла его творческую жизнь. Причем это — не просто фигура речи. Это — осознанное представление о том, что есть Высший Промысел, противостоять которому и глупо, и бесполезно. Ты получишь лишь то, что тебе уготовано. Как античные герои. Даже главное свое интервью Яшин назвал «Пусть всё идет, как идет, и будет, как будет».

Случилось это интервью в 2006 году и окончательно оформилось в небольшую брошюру в 2012-м. Есть на «Мосфильме» чудесная женщина — Гаянэ Амбарцумян. Она возглавляет структуру, которая ныне именуется Управлением по связям с общественностью. Оказавшись в начале века на ретроспективном показе яшинских фильмов, очаровавшись ими, Гаянэ Ромэновна предложила Борису Владимировичу рассказать о себе и записала этот рассказ. У человека, знакомого с творчеством Яшина, при чтении возникает чувство сожаления от того, что издано сие практически для внутреннего кинематографического пользования. А интересно — всем, кто хоть как-то сопоставляет себя со страной, временем, искусством...

Вот, например, как Яшин описывает историю из своей вгиковской жизни.

Действующие лица:

Борис Яшин, студент, заместитель секретаря парткома постановочного факультета, староста курса.

Михаил Ильич Ромм, Учитель.

Василий Шукшин, дипломник.

Петр Терентьевич Пенкин, милиционер.

Игорь Ясулович, студент.

«Жигалка», преподаватель.

Массовка — сокурсники, члены парткома ВГИКа.

«Начал учиться в объединенной актерско-режиссерской мастерской М. И. Ромма. Судьба замкнула первый круг. Получалось, что для того, чтобы встретиться на своем пути Михаила Ильича, замечательного человека, художника и педагога, определившего направление второй половины моей жизни, суждено было мне вначале соприкоснуться с флотом, подводниками, от которых, думаю, и получил нравственный заряд на всю оставшуюся жизнь, стал тем, кем нынче являюсь. Навсегда впитал я флотские традиции. Например, главный закон: сам погибай, а товарища выручай. Этому принципу я старался следовать всегда. Так случилось, когда разматывалась история, в которую вляпался, уже будучи дипломником, Василий Шукшин.

Он учился в мастерской Михаила Ильича, предшествующей нашей. На том курсе учились Виноградов, Китайский, Юлий Файт, Тарковский. Василий уже закончил теоретический курс, но жил пока в общежитии. Ему разрешали жить в общежитии, потому что он начал сниматься на студии Горького в «Двух Федорах» Хуциева. К этому времени мы вышли на третий курс, нам предстояло снять учебную работу. Остановились мы на рассказе Юрия Кузнецова «Юрка, бесштанная команда». Это был тот

самый Кузнецов, который от Союза писателей был командирован в Англию для сбора материалов по биографии Ленина. Там он попросил политического убежища, ему его дали, но вскоре после этого он умер. Эта история произошла позже, а пока мы, четверо студентов мастерской Ромма, снимали короткометражку “Юрка, бесштанная команда”. В главной роли снимался у нас Василий Шукшин. Четверо режиссеров было нас потому, что на каждого полагался определенный метраж пленки. К этому времени — два года назад — на киноведческий факультет ВГИКа поступила моя жена. Перед ее поступлением я летом не ездил на каникулы домой — работал помощником коменданта общежития во время летнего наплыва абитуриентов. Особенно на актерский факультет. Можете себе представить, какие приходилось выдерживать бои и стычки. За эти боевые заслуги нам с женой выделили в общежитии скромное жилье — недействующую ванную комнату, которую Виктор Трегубович окрестил “наша каморка”. Наверное, потому “каморка”, что туда в любой момент можно было заглянуть, например, с четвертинкой водки. Возвращаюсь к истории с Василием Шукшиным, в которую он попал, еще не успев снять дипломного фильма. Мы снимаем “Юрку, бесштанную команду”, в институте у нас продолжаются занятия, Ромм время от времени дает нам письменные домашние задания. Корплю я как-то над очередным этюдом; стукнув в дверь, вошел мрачный Шукшин. Сел на “тахту” — пружинную кроватную сетку на четырех кирпичных столбиках. Вынул из кармана галифе (он тогда ходил в галифе и сапогах) мятый рубль и монету в двадцать копеек. С силой, как “забивают козла”, припечатал рубль и монету к поверхности стола.

— Не хватает. Добавляй двадцать девять копеек.

— Сегодня несостоятелен. До стипендии еще три дня. Вот, может, ребята с просмотра придут...

— Подождем.

(В институте был просмотр, на который я не пошел.) Когда Шукшин доставал деньги, из кармана наполовину высунулась свернутая трубочкой школьная тетрадь. Привычным движением правой руки он хлопнул по ней, засунул в карман поглубже. Во время съемок каждый из нас четверых считал своим долгом высказаться по поводу этой тетрадки: “Тихо: среди нас писатель!” Василий пользовался любой паузой в работе — отходил в сторону с тетрадкой и огрызком карандаша. Когда “Знамя” опубликовало первую подборку его рассказов, наши подковырки сами собой иссякли.

— Похоже, с Москвой придется завязать, — поиграв желваками, не сразу сказал Шукшин. — Ну, и с кинематографом, разумеется, тоже. Поди, уже слышал? Такое быстро расходуется.

— Нет. Ничего не слышал.

Шукшин помолчал.

— Да тут... пару дней назад встретил на студии Горького знакомого поляка. Актера. И еще, как подгадали, кое-какие тугрики выдали за кинопробы. Само собой, завалились мы с ним в ресторан гостиницы “Турист”. Нам ведь только начать, а дальше “еще вудка не скваснела, доки мы ее пьем”... Некоторые эпизоды, признаюсь, помнятся не совсем в фокусе. Сидим. Захорошело нам. Ну и, естественно, мы ладно так запели. Друг мой — с пикантным польским акцентом. Поем. И тут между нами возникает какая-то недружественная рожа и начинает нудно бубнить. Я эту рожу отодвинул, чтобы не маячила. Утром, как только рассвет забрезжил, проснулись. Чувствую — обстановка непривычная. Оказалось, мы в КПЗ. До вытрезвителя, стало быть, не доехали. Оно и лучше. В вытрезвителе с клиентами обходятся менее качественно. И еще мне повезло. Начальник отделения, как выяснилось, только-только “Два Федора” посмотрел. Поэтому я для него как с экрана сошел. Поляка (у него заграничный паспорт с собой оказался) начальник сразу отпустил. Мой друг врубил максимальную скорость и рванул в свою гостиницу, как Буденный от Пилсудского в 20-м году. А мне начальник сказал: “Ступай домой к Пенкину (милиционер, который в тот вечер в “Туристе” дежурил). Повинись перед ним. Если Пенкин тебя простит и свой рапорт заберет обратно, будем считать — произошел нетяжкий инцидент: молодые люди вполголоса попели в ресторане. Их следует за это пожурить и отпустить с миром. Учти только, что Пенкину вы переносицу слегка задели. У него сейчас на носу крест-накрест лейкопластырь наклеен”.

Закурили. Шукшин сказал:

— Так что готовься на партбюро... Ты ведь по-прежнему замсекретаря факультета? Готовься голосовать за исключение меня “за пьяный дебош” из партии. Следовательно, вообще из кинематографии...

Был Шукшин старше меня года на два. Тоже служил на флоте: проходил срочную службу. Тоже работал в школе. На флоте, как и я, в начале пятидесятых вступил в партию по так называемому “Сталинскому призыву” — т. е. в связи со смертью Сталина. По тем временам было это совершенно естественным делом. Без всякого подтекста.

— Может, до исключения не дойдет? Может, еще есть надежда? — спросил я.

— Надежда могла бы быть, — ответил Василий, — если Пенкин оказался бы не тупым, как сибирский валенок, а простым деревенским мужиком, как я. И еще, заметь, так получилось — я вынудил его заклеить свой нос лейкопластырем.

Помолчали.

— Смотри только, ни Жигалке (старший преподаватель мастерской), ни Ромму ни гу-гу... Перед Роммом от стыда сдохнуть можно...

На следующий день во время большого перерыва во вгиковской столовой меня нашел Игорь Ясулович и, тревожно тараща глаза, сообщил:

— На втором этаже, у кафедры кинорежиссуры, стоит очень взволнованная Ирина Александровна Жигалко и, похоже, вот-вот разрыдается.

— Что случилось?

— Тебя нигде не найдет.

“Вот-вот разрыдается”. Актерские штучки. Ирина Александровна была женщина суровая. Лихо снимала с нас стружку за проявление любой сентиментальности, безвкусицы в наших этюдах.

Выяснилось: Михаил Ильич заболел, в институт приехать не может. Просит меня, как старосту курса, позвонив предварительно, заскочить к нему домой. Я разволновался: ни разу еще не был у мастера дома. Жил он тогда на Полянке. Поехал. Ромму стало известно, что райком партии, к которому относился ВГИК, требует “строжайше наказать дебошира Шукшина” вплоть до исключения его из партии. Это означало бы полнейший излом судьбы студента, еще не защитившего диплом. Райком в те времена вообще ополчился на ВГИК. Тогда, помню, случилось несколько эпизодов среди студентов с нарушением политико-этических норм. Дело усугублялось к тому же особенностями характера секретаря партбюро постановочного факультета. Это был несостоявшийся актер, человек завистливый и злой. Михаил Ильич хотел сам прийти на заседание партбюро, но вот приболел. Ромм написал записку в партбюро, подробную характеристику на своего ученика. Он был уверен, что Шукшин глубоко раскаивается в случившемся. В таких случаях человека можно и нужно прощать.

— Но вот беда, — сказал Михаил Ильич, — Шукшин человек ранимый и стеснительный. Мне даже не позвонил. К тому же не хотелось бы, чтобы он узнал, что я в курсе этого эпизода. Как тут быть?

— Может быть, — сказал я, — если все более или менее обойдется, мне вашу записку вслух не зачитывать?

— Сомневаюсь, что обойдется. Уж больно свирепо настроен райком...

Наступил день заседания партбюро. Шукшин прибежал минут за пять до начала заседания.

— Был у Пенкина? — спросил я.

— Порядок. Обещал сегодня с утра забрать свой рапорт...

Когда на заседании выяснилось, что никаких претензий у дежурного милиционера к Шукшину нет, что кто-то в райкоме просто поднял волну, наш секретарь выбежал из аудитории проверить всё по телефону.

Не было его минут пятнадцать. Вернулся с красными пятнами на лице.

Заявил, что не считает инцидент исчерпанным. Будет правильным, если партбюро проголосует за “строгий выговор с занесением в личное дело”. Этого нельзя было допустить. Это защите диплома Шукшина отнюдь не

содействовало бы. Я понял, что нужно сбить настрой на “строгача”.
Помните: сам погибай, а товарища выручай?

Я выступил и сказал, что лично я не могу голосовать за строгий выговор с занесением в личное дело, потому что сам не святой. Секретарь пристально и зло посмотрел на меня. Я рассказал, что в военно-морском училище у меня был подобный случай. Я на значительное время опоздал из увольнения, и дежурный по части уловил запах спиртного. Я всю жизнь буду благодарен секретарю штурманского факультета, капитану второго ранга Б. Он провел заседание партбюро таким образом, что я отделался простым выговором. А могло быть хуже. Исключили бы из партии и списали бы матросом на флот служить срочную службу без учета лет, проведенных в училище.

После моего выступления все заседавшие проголосовали за выговор без занесения в личное дело...

Мы перекуривали с Василием на лестничной площадке 2-го этажа.

— Что за дело было у тебя в училище? — спросил он.

— Слава богу, тогда все обошлось. Я сегодня рассказал об этом, чтобы сбить агрессивный пыл нашего партайгеноссе. Морской закон.

Посмеялись.

— А с Пенкиным Петром Терентьевичем мы покорешились, — сказал Василий. — Начало знакомства, надо признаться, было трудным, когда я возник перед ним в дверях. Потом, когда посидели, когда спохватились, как обычно, что не хватает последней бутылки, он мне не дал сбегать. Сам смотался... Надеюсь, ты ни Жигалке, ни Ромму не...

— Да ты что! Нет, конечно, — вполне правдоподобно ответил я...»[11](#)

Дипломную работу Яшин снимал уже не вчетвером, а лишь вдвоем со своим сокурсником Андреем Смирновым. Начало 1960-х — время, когда в советскую жизнь вошла запретная ранее западная литература. Молодежь зачитывалась ею, и вгиковские дипломники исключением здесь, разумеется, не были. Уильям Сароян, конечно, уступал по популярности Хемингуэю, но был уважаем и почитаем безмерно. Его новеллу «Эй, ктонибудь!» Смирнов с Яшиным и выбрали в качестве материала для дипломного фильма, пригласив на главную роль Володю Ивашова, только что обретшего мировую славу в образе Алеши Скворцова из гениальной «Баллады о солдате». Дипломный фильм стал невероятно популярным в институте, а потом, через год, даже был выпущен в прокат. Хотя имел все основания оказаться на институтской «полке».

Посланником Судьбы вновь выступил первый секретарь ЦК КПСС товарищ Н. С. Хрущев. Как раз незадолго перед защитой диплома нашими героями Никита Сергеевич предпринял исторический поход в Манеж на выставку. Обличил «абстракционизм», призвал с бóльшим рвением строить «коммунизм» и обозвал Эрнста Неизвестного «пидорасом».

1962 год — это не 1952-й, поэтому обвинения в гомосексуализме Смирнову с Яшиным предъявлены не были. Дипломников обозвали абстрактными гуманистами. «В то время как наша партия и весь советский народ...», «В то время как Никита Сергеевич...» Дело шло к тому, что экзаменационная комиссия отказалась бы считать фильм «Эй, кто-нибудь!» дипломом двух выпускников. И тут слово взял великий Ромм. Он признал, что товарищи Смирнов и Яшин, безусловно, допустили ряд серьезных ошибок мировоззренческого характера. Но виновным в этом он считает себя. За период обучения недостаточно внимания уделял проблемам гуманизма в искусстве. А что такое абстрактный гуманизм, он вообще не знает.

Как уже было отмечено, Михаил Ильич к тому времени снискал себе репутацию вольнодумца, поэтому и мог произносить слова, которые в других устах были бы невообразимы. Но, помимо этого, он был Роммом, только что выпустившим «Девять дней одного года». Спорить с ним не решались. Смирнову и Яшину поставили «пятерки».

Они сделали вместе еще два фильма и расстались. Но это был не тот тандем, о распаде которого следует жалеть. Очень уж разными были опытный провинциал и талантливый мальчик из московской элитной семьи, сын замечательного Сергея Сергеевича Смирнова, которого благодаря книгам и удивительным телепередачам о неизвестных героях известной войны знал в лицо едва ли не каждый гражданин СССР. Яшин признается, что в совместной работе тридцатилетний бывший морской офицер часто подавлял Андрея, которому и двадцать-то только исполнилось. Борис Владимирович вспоминает, как на мосфильмовских уже съемках Евгений Урбанский, видя ругающихся дебютантов, предлагал им сначала разобратся друг с другом, а уже потом приступать к работе.

Полнометражный дебют скандально известных талантливых выпускников ВГИКа назывался «Пядь земли» и был экранизацией повести Григория Бакланова. Картина автору не понравилась.

Так бывает часто. Писатели не любят экранные воплощения образов, рожденных их воображением или подсказанных реальным жизненным опытом. Отрицательное мнение Бакланова о фильме не поколебало даже восторженное отношение к «Пяди земли» другого классика советской «лейтенантской прозы» — Виктора Некрасова, посмотревшего полнометражный дебют Смирнова — Яшина несколько раз.

Нынче картина подзабыта. Конечно, в сравнении с современными российскими лентами о войне эта работа выглядит весьма положительно. Но в 1964 году, когда «Баллада о солдате» и «Журавли», когда «Иваново детство» и — с оговорками — «Живые и мертвые»... Ни всесоюзно знаменитый Урбанский, ни набиравший тогда необычайную популярность юный Александр Збруев не смогли обеспечить фильму должного места в пантеоне советских военных лент.

Вот, кстати, прямое доказательство справедливости высказанного уже утверждения о том, что артист, сколь бы выдающимся он ни был, не в состоянии сделать картину великой. На это способен (или не способен) лишь режиссер.

Сняв в 1966 году короткометражную телеверсию чеховской «Шуточки», Смирнов и Яшин разошлись, чтобы создать свои первые самостоятельные и, безусловно, свои лучшие киноленты.

И у смирновского «Ангела», и у яшинских «Осенних свадеб» оказалась трудная судьба.

На первый взгляд это сопоставление неправомерно и едва ли не кощунственно. Фильм Смирнова был запрещен и пролежал под спудом 20 лет. Фильм Яшина вышел и получил престижный приз одного из главных кинофестивалей планеты. Но давайте немного задержим взор.

В 1967 году, встречая полувековой юбилей Октябрьской революции, власти закрыли большое количество картин, многие из которых к этому юбилею и создавались. Наступали новые времена. Последние лужицы «оттепели» неуклонно сковывались ледяной коркой. Теперь уже не спасала революционная тема. Теперь начальство стало диктовать не только выбор материала, но и способ его воплощения. Как в славные 1930-е.

Альманах «Начало неведомого века» замышлялся как сборник из пяти новелл, в которых молодые режиссеры покажут свое видение революции, Гражданской войны и первого советского десятилетия. Элему Климову запретили экранизировать Бабеля еще на стадии сценарной разработки. Ларисе Шепитько, Андрею Смирнову и Генриху Габаю свои маленькие фильмы сделать позволили. А потом — прикрыли. Во-первых, Андрей Платонов, Юрий Олеша и Константин Паустовский — не совсем те писатели, на творениях которых неосталинисты хотели воспитывать молодое поколение. Во-вторых и в главных, молодые постановщики акцентировали именно те элементы в литературных первоисточниках, на которые власти совсем не желали обращать внимание. Непримируемая жестокость Гражданской войны — у Смирнова. Голод и разруха — у Шепитько. Неустроенность быта — у Габая.

Произошла вещь, обратная той, про которую Суслов толковал при встрече с Роммом. Книги этих писателей издавались небольшими тиражами. Читал их «узкий круг интеллигенции». Кино же, важнейшее, как известно, из искусств, будут смотреть широкие массы трудящихся. Их-то и решили оградить от того, что через год получит четкое, несмываемое клеймо ревизионизма.

В 1969 году разрешили выпустить лишь «Мотрю» — новеллу Генриха Габая. Но что за выпуск у короткометражного фильма в советском прокате? Где его показывать? Только на продленных сеансах. Были такие. Вечерние, как правило. Начинались где-то в 20.30. Перед основным фильмом крутили 20—30-минутную короткометражку,

за которую полагалось доплатить 10 копеек. Народ рассматривал это как ненужный довесок и часто просиживал в буфете до начала главного фильма.

Когда же Габай, поставив замечательную ленту по Фазилю Искандеру «Время счастливых находок», отбыл на историческую родину, все его немногочисленные творения вмиг исчезли с советских экранов.

Отчего-то в 1987 году, в разгар кинематографической революции, выпустили лишь новеллы Смирнова и Шепитько. «Мотря» так и осталась лежать в хранилище Госфильмофонда. Был большой шум, помпа. «Начало неведомого века» справедливо признали шедевром отечественного киноискусства. Массовым успехом, конечно, лента не пользовалась, но элитарным — в полной мере. Выпустили шикарное видеоиздание, где, в виде бонуса, — рассказ Андрея Сергеевича Смирнова, национального киноклассика, о злоключениях своей первой самостоятельной киноленты.

«Осенние свадьбы» возникли благодаря Райзману. Юлий Яковлевич не только руководил вместе с Роммом Третьим творческим объединением на «Мосфильме», но и читал лекции на Высших курсах сценаристов и режиссеров. Там-то ему в руки и попал сценарий Виктора Говяды. Райзман захотел его поставить. Однако не всё в литературных «Осенних свадьбах» ему нравилось. Он попросил драматурга сделать историю более социальной, заострить ее. Говяда искренне хотел пойти навстречу классику, вносил исправления, но сценарий становился лишь хуже. Так продолжалось более года. В конце концов Райзман отказался от идеи поставить это сам и отдал сценарий в объединение. Яшин прочел и буквально «загорелся».

Снова — Судьба. Классик советского кино, фильм которого когда-то подвиг моряка к занятиям режиссурой, стал «крестным отцом» его первой самостоятельной работы.

Юная Наташа только что окончила школу. И впервые влюбилась. Однако счастье было недолгим. Тракторист Мишка Найда подорвался на mine, оставшейся в поле с военных времен. Молодая женщина хочет зарегистрировать брак с погибшим, чтобы ребенка, которого она носит под сердцем, можно было записать на фамилию отца. Разумеется, в бюрократическом царстве Наталье отказывают. Ходит и ходит она по кабинетам, пока не понимает вдруг, что все это — пустое. Что запись в канцелярской книге ничего не изменит. Что главное — ее любовь и радость материнства. «Мишка! — кричит молодая мама в финале, выйдя на крыльцо деревенского дома. — Мишка Найда!» И довольный карапуз бежит навстречу маме.

Ознакомившись со сценарием, понимаешь Райзмана. Из этого материала вполне можно было сделать социальную и едва ли не кафкианскую притчу. Тем более что в 1966 году в СССР впервые за 40 лет Кафка был переиздан тиражом четыре тысячи экземпляров.

(Это как если бы сейчас издали книгу всего в сорока экземплярах.)
Маленький черный томик с главными текстами XX века передавался из рук в руки, перечитывался, пересказывался...

Яшин сделал абсолютно асоциальную картину. Тихую, неспешную ленту про любовь. «Осенние свадьбы» — классический пример экранизации знаменитой фразы про то, что искусство всегда на полях сюжета. Приведенная выше фабула ничего не говорит о фильме. О нем вообще словами рассказать практически невозможно. Потому, что это — кинематограф. Потому, что его надо *смотреть* и *видеть*.

Эти бескрайние поля. Эту девчонку в платке, обматывающем голову. Этот яблоневый сад. Эти яблоки в Наташиных руках. Эту лошадь с телегой на городских улицах. Это животное, смиренно ожидающее у телефонной будки, пока хозяйка названивает очередному Очень Важному Лицу...

И — свет. Очень много света. Огромное пространство, сама ширь которого должна подсказать — и подсказывает — Наташе бессмысленность ее хождений по кабинетам. Природа, Жизнь, Любовь, Сын — всё это больше, выше, прекраснее мира бумажек и печатей, который никак не хочет признать очевидное.

Широкий экран — главный формат 1960-х, а Яшин в «Осенних свадьбах» предстает едва ли не самым трепетным его поэтом. Смотрите, как бы говорит он, как огромен и чудесен мир. Живите в нем. Не думайте о преходящем. Чувствуйте вечное.

Валентина Теличкина, которую никак не хотел утверждать Райзман и которую с помощью Ромма отстоял Яшин, в своей первой крупной кинороли стала идеальным проводником центральной режиссерской идеи. Она плавна, неспешна, говорит, растягивая слова, делая меж ними паузы... словом, живет в гармонии с большим миром, является его частью. Трагедия на время привела ее в малый мир канцелярских столов и бдительных секретарш, а рождение ребенка вновь вернуло в естественную среду обитания.

«За лучшую работу молодого режиссера, за искренность, с которой авторы воплотили на экране простую, трогательную историю» — с такой формулировкой ленте был вручен Бронзовый леопард на кинофестивале в Локарно.

В 1968 году киносмотр в знаменитом швейцарском курортном городе проходил в начале осени. На советские экраны лента вышла 19 августа.

Вроде как Судьба снова «подгадала». Фильм с названием «Осенние свадьбы», законченный на исходе 1967-го, появился на экране и был награжден осенью следующего года. Что ж, перст Судьбы здесь действительно виден. Но всем ли? Со всех ли сторон?

Через два дня после московской премьеры «Осенних свадеб» советские войска вторглись в Чехословакию. Пражская весна уступила место удушливому лету «нормализации». Выдающийся чехословацкий кинематограф просуществовал еще полгода. С апреля 1969-го по ноябрь

1988 года упоминать о нем (не говоря уже о том, чтобы его увидеть) было нельзя. В Чехии и Словакии эта трагедия детально изучена. У нас же до сих пор даже не понята толком, какой урон нанес военный марш 21 августа обществу, искусству вообще и кинематографу в частности.

В фильмах чехословацкой «новой волны» 1960-х нет той открытой публицистичности, что станет характерной для венгерских и польских антикоммунистических лент конца 1970-х — начала 1980-х. Чехи и словаки снимали тихие, ироничные картины. И если дети в них винили своих отцов в том, что те не сопротивлялись строительству мира лжи и конформизма, то делали они это без пафоса и с некоторым даже удивлением. Частная жизнь человека важнее любой, самой высокой политики — эту мысль изобретательно и по-разному талантливо высказали Милош Форман и Вера Хитилова, Иржи Менцель и Юрай Якубиско, Ян Немец и Карел Кахиня...

Но ведь и Борис Яшин — тоже!

Пересматривая сегодня советские фильмы 1965—1969 годов, поражаешься прежде всего их удивительной мировоззренческой схожести с тогдашними лентами из Праги и Братиславы. «Осенние свадьбы» в этом ряду стоят едва ли не на первом месте.

Судьба вновь выказала свою благосклонность Яшину. Если бы Райзман передал ему сценарий на год позже, готовая картина отправилась бы на полку к смирновскому «Ангелу». Ведь если в 1967 году «закрыли» фильмы, в которых авторы отступили от сталинских канонов в изображении истории родины, то после «братской помощи народам Чехословакии» уже простая, реальная человеческая жизнь изгонялась с советских экранов и клеймилась термином «мелкотемье».

«Осенние свадьбы» успели выйти. Запрещены не были, но никакой адекватной оценки не получили. И даже факт награждения локарнским призом не возымел никакого действия. Наоборот. Кинообщественность удивлялась, почему именно этот фильм был туда послан, «розовым реализмом» его обзывала, уверяла, что были и другие, гораздо более достойные произведения для представления советского кино в Швейцарии.

Воистину, если бы что-нибудь более боевое было отправлено тогда в Локарно, то членам жюри было бы нечего противопоставить настойчивому требованию своего чешского коллеги, убеждавшего не давать приз картине из страны-агрессора. Но так как «Осенние свадьбы» являлись практически советской, деревенской вариацией на излюбленные темы Пражской весны, приз ленте всё-таки был присужден.

Обвинив чехословацких кинодеятелей в «эрозии социализма», признав пражско-братиславскую «новую волну» главным разносчиком ревизионистской заразы, бойцы советского идеологического фронта

предприняли массированную атаку на отечественный кинематограф. На страницах «Огонька» критик Разумный обвиняет журнал «Искусство кино» в том, что он восхваляет антисоветские фильмы. С аналогичными обличениями в адрес «Советского экрана» выступает народный артист Крючков. После того как руководителей главных печатных киноизданий отправили в отставку, на страницах «обновленного» «Советского экрана» основной критик Р. Н. Юренев требует вернуть на экран славных героев социалистической истории.

И Яшин возвращается. Свою «Первую девушку» он снимает не потому, что очень хочет. Просто режиссер Сахаров в последний момент отказывается от постановки, и наш моряк «сам погибает, а товарища выручает».

Снова деревня. Снова молодая девушка. Снова Теличкина. Снова черно-белый широкий экран. Но на сей раз это первые большевистские годы и героиня — первая деревенская комсомолка. Лента делалась к пятидесятилетию ВЛКСМ. Сделалась. Забылась вскоре после выхода, как и десятки ей подобных «правильных» картин.

А потом охочий до работы молодой постановщик вновь скооперировался с коллегой. На сей раз это был Манос Захариас. Любопытный грек — политэмигрант, прибывший в СССР в 1949 году, после поражения коммунистов в местной гражданской войне, учившийся в Ташкенте, а с 1958 года работавший режиссером на «Мосфильме». Поставивший весьма неплохой фильм об армии «Я солдат, мама» и совсем неплохого «Карателя» — о Греции под властью «черных полковников». Совместная работа Яшина и Захариаса называлась «Город первой любви» и являла собой несколько новелл о городе на Волге, в разное время именовавшемся по-разному. Борис Владимирович поставил новеллы «Царицын, 1919» и «Сталинград, 1928».

Напрасно, приступая к работе, Яшин не вспомнил про то, как не везло с Царицыном советским кинематографистам. В 1942 году братьям Васильевым закрыли вторую серию «Обороны Царицына». Точнее, она должна была именоваться просто «Обороной», но так как выпущена была лишь первая часть дилогии «Царицын», то оригинальное название второй — «Поход Ворошилова» было заменено на «Оборону Царицына».

Через десять лет, как уже отмечалось, Михаилу Чиаурели пришлось выполнить высочайшее указание и вырезать из «Незабываемого 1919 года» Ленина. И опять двухсерийный фильм стал односерийным и просуществовал в прокате совсем недолго.

Столь же незавидной была и прокатная жизнь «Города первой любви». Впрочем, кино в Советском Союзе начала 1970-х снимали не столько для зрителя, сколько для начальства, жаждущего, победив «чешский ревизионизм», воспитывать советских людей «в славных революционных, боевых и трудовых традициях». Фильмы заканчивались, сдавались худсовету, принимались. Съемочным группам выписывались премии. Начальство удовлетворенно качало головами —

еще одна лента на важную тему. Затем важные ленты ставились в план выпуска и рассылались по бесчисленным прокатным конторам.

Народ в СССР ходил в кино всегда и на всё. И ходить больше было некуда, и иностранных картин в то время стало меньше. Теперь ведь и в соцстранах покупать кино стало боязно. Приобретешь что-нибудь, а оно ревизионизмом окажется. Так что — смотрели советское. А посмотрев, тут же переключались на повседневные нужды, прочно забывая важную нужность и нужную важность в очередях за дефицитом.

Судьба, однако, не оставила Бориса Яшина без своего внимания. В его руках оказался сценарий А. Галиева и Э. Тропинина под названием «Ливень». Снова — деревня и юная девушка. Война. Героиня теряет родителей и отправляется на поиски тетки, единственной оставшейся родственницы. Не находит ее, но обретает новую семью и любовь в глухом селе, отрезанном от воюющего мира.

Режиссер безошибочно определил материал как свой и предложил его студии. И вот тут-то Судьба решила сорокалетнего постановщика испытать.

Николай Трофимович Сизов, комсомольско-партийный работник со стажем, послуживший в милиции и «брошенный на культурку», был первым замом председателя Комитета по кинематографии, а потом возглавил «Мосфильм» и, что самое удивительное, оказался совсем неплохим директором. Он симпатизировал Яшину и согласился с постановкой «Ливня», но с одним условием. Перед своим фильмом режиссер поставит картину, которая очень нужна студии. Никакие напоминания о «Первой девушке», «Царицыне» и «Сталинграде» во внимание не принимались, потому что очередная «нужная картина» должна была стать экранизацией книги Семена Цвигуна «Мы вернемся».

Семен Кузьмич Цвигун работал в то время заместителем председателя КГБ СССР. Слыл едва ли не либералом. Во всяком случае, именно ему советский народ обязан появлением в телевизоре «Адьютанта его превосходительства». Картина была обвинена в «апологетике белогвардейщины» и положена на полку. Цвигун, находившийся в санатории, посмотрел фильм и распорядился выпустить. Советские люди действительно впервые увидели умных, интеллигентных, обаятельных белых офицеров и их очаровательных дам. Главный герой, конечно, был красным шпионом, но неотразимый мундир-то не снимал все пять серий...

Семен Кузьмич любил пописывать и в 1971 году опубликовал роман «Мы вернемся» о действиях партизанского отряда майора Млынского в тылу врага в годы войны. Считалось, что произведение автобиографично, ибо сам товарищ Цвигун был участником описываемых событий, а главный герой — альтер эго автора. Впрочем, некоторые его коллеги участие Цвигуна в молдавском партизанском движении подвергают серьезному сомнению...

Как бы там ни было, роман был очень дорог Семену Кузьмичу, и он страстно желал увидеть его воплощенным на киноэкране. Сизов предложил сделать это Яшину. Судя по всему, из самых лучших побуждений. Николай Трофимович, кстати, тоже был писателем, и многие его творения, конечно же, были экранизированы. В особой любви к «Осенним свадьбам» Сизов замечен не был — фильм появился до того, как он возглавил киностудию. Очевидно, ему просто был симпатичен сам Яшин — честный, прямой, открытый человек, органически неспособный ко всяким сплетням, интригам, групповщине и прочим чудесным штукам, неизменно сопровождающим жизнь любого кинематографического коллектива. Сизов захотел помочь Яшину получить жизненные блага, которые достаются его коллегам с помощью всего вышешпоименованного и многого чего еще.

Яшин прочел роман и понял, что ставить это он не будет. Просто не сможет.

Тут лучше предоставить слово самому Борису Владимировичу, ведь какие-то эпизоды этой увлекательной истории были известны лишь трем действующим лицам — Цвигуну, Сизову и ему:

«...на студии появился сценарий по книжке “Мы вернемся” Цвигуна — первого заместителя тогдашнего председателя Комитета государственной безопасности.

Меня вызвали в нашу главную редакцию и сказали, что хорошо бы мне ее прочитать и как-то откликнуться. Как потом я выяснил, сценарий по книге написал тот же литератор, который помогал Цвигуну писать и саму книгу. Книга очень плохая. Она не художественная, можно так мягко выразиться. Поскольку автор был очень большим начальником — он, кстати, выступал под псевдонимом Днепров, — вероятно, Госкино решило по этой книге сделать многосерийный фильм. Не знаю, надо ли подробно останавливаться на этой эпопее, потому что, с одной стороны, тогда она меня морально и, разумеется, материально потрясла, а сейчас, оглядываясь назад, я понимаю, что... ну что о ней подробно рассказывать? Главная редакция настояла, чтобы я снимал эту картину. Я понял, что так, как этот сценарий был написан, снимать я не могу и не буду, потому что это было просто ужасно. Это такой, как бы это сказать, конгломерат советского представления о фильмах и произведениях о войне, типично советского производства. Со всеми штампами, какие только тогда могли быть. Для режиссера это было бы просто самоубийством — снимать такую картину. И тогда я кинулся к своим сценаристам Галиеву и Тропинину и сказал, что мне поставлено условие, что “Ливень” дадут снимать, только если я перед этим сниму картину “Мы вернемся” по сценарию Днепровца. Ну что было делать? Слава богу, Тропинин Эдик как-то сразу понял ситуацию и сказал, что надо просто переписать сценарий заново. Но что значит переписать сценарий? Это же не так просто. Не девушку в разгар вечеринки поцеловать. И вот началась работа: сам Эдик был очень занят, и

свалилось все это на Толю Галиева. Тот литератор, который помогал Цвигуну писать и книжку, и сценарий, приехал ко мне с диктофоном. По манерам он очень смахивал на работника того ведомства, которым командовал Цвигун. Выслушав все предварительные мои наметки, сказал: “А давайте сделаем так: вы мне будете рассказывать, как вы себе это представляете, просто по кускам весь сценарий, а я буду его печатать”. В общем, началась такая вот подпольная тройная работа. Конечно, я ему не сказал, что у меня есть сценаристы, которые будут помогать мне эту драматургию выстраивать.

И вот началось: я ехал к Галиеву, Галиев, морщась, поскольку это было ему не очень интересно, помогал мне придумывать какие-то эпизоды и драматургические, сценарные линии. Я это все запоминал, записывал. Потом ко мне приезжал тот литератор с магнитофоном, которому я пересказывал, как я себе в будущем фильме представлял. И должен вам сказать, что сейчас, вспоминая, как это у меня получалось, думаю, что я был в таком напряжении, настолько внутренне собран, что мне удавалось не только все это запомнить и пересказать, но и нафантазировать еще параллельно будущую картину, пока я ему надиктовывал. Потом он все печатал, я уж не знаю как: по ночам, вероятно. Короче говоря, за довольно короткое время — за месяц или полтора — двухсерийный сценарий был готов. Когда всё собралось в единое полотно, вдруг оказалось, что это вполне приличное произведение, которое вполне можно было снимать. Двухсерийное. Но самое главное — сам автор Цвигун-Днепров во все это не был еще посвящен. Слава богу, мне пришла счастливая мысль дать прочесть вариант сценария Сизову — поскольку сам Генеральный директор был завязан в этом деле. Не потому, что он должен был сказать да или нет, просто чтобы он был в курсе дела. А дальше необходимо было передать этот сценарий прочесть самому Цвигуну, который считался автором книги и сценария, хотя и под псевдонимом Днепров.

Цвигуну текст передавал не я, а тот самый литератор с магнитофоном. Через какое-то время мне позвонили из высокого учреждения, где Цвигун работал заместителем председателя Комитета государственной безопасности. Позвонил, вероятно, его адъютант, как я понимаю, и спросил, могу ли я в такой-то день утром быть дома, чтобы мы вместе поехали к Семену Кузьмичу. Цвигун в это время был где-то в профилактории или на правительственной даче, я уж не помню точно.

Когда мы приехали, было видно, что Семен Кузьмич уже ознакомился со сценарием, я понял сразу по разговору. И он мне сказал приблизительно следующее: дело в том, что от его книжки практически ничего не осталось, только какие-то фамилии героев, а все остальное было “переколпачено”. Да, надо заметить, что он произвел на меня впечатление по-человечески вполне пристойное. Я увидел, что это человек в общем добрый, явно в нашем деле ничего не понимающий, просто он надиктовал книжку, и ему очень захотелось, чтобы она

появилась в виде фильма. Тем более что ему легко было это сделать, поговорив с председателем Госкино, с Генеральным директором “Мосфильма” — многие вопросы его меньше всего беспокоили. Но еще должен напомнить, что он был главным консультантом от Комитета государственной безопасности на съемках фильма “Семнадцать мгновений весны”! Он только не подумал о том, что у режиссера Лиозновой помимо всего прочего и материал был другой — неизвестный тогда для советских зрителей: гестапо, Государственная безопасность Германии и т. д. Вы ведь помните картину. И он подумал, что вот точно так же можно снять его книжку, которая рассказывала о советских партизанах в телогрейках. Вы только представьте себе на секунду изобразительно советских партизан в лесу и гестапо, Государственную безопасность Германии. Но он об этом не подумал, ему другое было важно: его книжка в виде фильма на экране.

Короче говоря, ничего плохого про тот сценарий, который ему дали читать, он не сказал. Только подчеркнул, что “снимать надо просто по книге, вот как книга написана, так и надо снимать, ничего не меняя. Другое дело, что...”. Да, еще я в сценарии указал, что картину будущую надо снимать в черно-белом варианте, потому что речь шла о 41-м, 42-м годах — это даже не середина, не финал войны, а начало ее, и всю войну мы — зрители — знаем по черно-белому кино, — и мне так виделся этот фильм. Он сказал: “Нет. Зачем снимать фильм черно-белым? Фильм должен быть цветной, широкоформатный, и играть должны, — он с таким легким украинским акцентом говорил, — народные артисты”. В общем, такое у него было представление, вы понимаете. Я жутко перепугался внутренне и понял, что такую картину снимать никогда в жизни не буду, просто мне об этом надо сейчас сказать и заявить. Легко сказать. Но — как? Я осознавал, что последствия могут быть, каким бы добрым он мне ни казался, самыми непредсказуемыми, вплоть до того, что меня могут вообще лишиться возможности снимать какие-либо картины.

И вот наступает наконец тот самый день, когда я был вызван к Николаю Трофимовичу Сизову в кабинет, где я просидел в тот день около трех часов. Туда же прибыл Семен Кузьмич Цвигун. Разговор начинался втроем: Сизов, Цвигун и я. Я почувствовал, что Сизову понравился тот сценарий, который я наговорил и дал ему прочитать. Сизов понял, что из такого сценария картину сделать можно, потому что книжку Днепрова он, естественно, тоже читал и понимал, что из нее сделать ничего нельзя.

Я не мог давать оценку ни книге, ни сценарию, вы же понимаете? Я просто говорил о том, что такой фильм, как написана книга, я сделать не смогу, — вот такой у меня был тезис. А сценарий, который я вместе с этим литератором (с магнитофоном) наговорил, а он записал — я же не был в авторах сценария, автором сценария там числился Днепров, — этот я берусь, а тот не берусь, потому что просто могу подвести автора.

Не имею права я говорить, что сниму, если я чувствую, что не сниму. Сизов понимал, что я отказываюсь и снимать картину не буду, а Семен Кузьмич Цвигун считал, что я то ли капризничаю, то ли... — в общем, надо меня уговорить. И вот эти уговоры меня, чтобы я согласился снимать тот фильм по его книге, долго продолжались. Сизов — у него же была масса дел! — не мог просто сидеть с нами, постоянно куда-то выходил, и со мной оставался Цвигун — страшно вспомнить! Потом приходил Сизов, выходил Цвигун... Но надо отдать должное Сизову, он-то меня прекрасно понимал, только не мог откровенно сказать “я одобряю твой выбор и твое решение”...

В результате я все-таки отказался снимать картину по книге Днепрова. Она, конечно, тут же была передана другому режиссеру — Гостеву, который в течение пяти или шести лет снимал не просто две серии, а еще одно продолжение, и потом второе, и так далее, по-моему, серий шесть было: “Фронт без флангов”, “Фронт за линией фронта” и т. д. и т. п.

Целых два года Сизов не мог меня запустить с картиной “Ливень”. Я понимаю, не мог потому, что я не стал снимать, можно сказать, государственный заказ. Тем более что сценарий “Ливень” не очень-то и поддерживало наше Объединение. Два года прошло, пока не вышли первые серии “Фронта без флангов”. И только после этого Сизов запустил меня. Конечно, он мог бы и раньше, но...»[12](#)

Посидев два года без работы и без зарплаты, Борис Владимирович все-таки поставил «Ливень». В 1974-м закончил, в 1975-м картина появилась на экранах. Именно появилась, возникла. Вдруг. Без особой рекламы, как-то сама собой. Показывалась мало. Практически никем увидена не была. Про нее даже нельзя сказать «забытая лента». Подавляющее большинство тогдашних кинозрителей даже и не узнали о ее существовании.

А те немногие, что видели ее хотя бы по долгу службы, отнеслись, мягко говоря, неодобрительно. Руководитель творческого объединения Юлий Райзман отчаянно критиковал еще не смонтированный материал. Когда «Ливень» принимали, недавно заступивший на пост начальника советского кино товарищ Ермаш предлагал присудить ему третью категорию.

Каждый кинофильм в СССР сертифицировался. Высшая категория — это ленты Бондарчука, Герасимова, Озерова. Ну и бесконечные «Фронты» Цвигуна — Гостева. Первая — Гайдай, Рязанов, кассовые комедии и боевики, «важно-нужные» киноленты, постановщики которых «рылом не вышли», чтобы претендовать на высшую. Вторая — крепкие, средние ленты с пониженным кассовым потенциалом. И третья — фильмы, которые запрещать вроде не за что, но и показывать как-то негде да и незачем. Все равно никто смотреть не будет.

Номер категории был не просто важен. Он был архиважен. От него зависело вознаграждение съемочной группы и количество кинокопий, печатавшихся для показа в кинотеатрах.

«Ливень» получил вторую категорию только потому, что в день сдачи совершенно случайно в Госкино оказались Сергей Бондарчук и Станислав Ростоцкий — официально признанные классики советского кино. Они заявили к Ермашу и, что называется, «настоятельно рекомендовали» повысить уровень оценки фильма, который им нравился.

На первый взгляд все это довольно странно. Конечно, репутация Яшина после отказа работать над Цвигуном была соответствующей. Но ведь близилось тридцатилетие Победы. Тут бы и поддержать ленту «о тружениках тыла»... Но нет — выпустили лишь 3 ноября 1975 года.

На самом деле демонстративное игнорирование «Ливня» было более чем естественным.

Еще за 20 лет до этой истории в Советском Союзе одна из знаменитых художественных дискуссий 1950-х была посвящена отражению военных событий в произведениях искусства. «Глобус или карта-двухверстка» — так именовалась основная статья, написанная Бенедиктом Сарновым. Что такое глобус, знали все. Карта же двухверстка складывалась и уместалась в планшете на ремне у младших командиров, поднимавших бойцов в атаку. В конце 1940-х войну в кино показывали исключительно с глобальной точки зрения глобуса. Главным героем был Верховный главнокомандующий. Склонившись над настольной картой, «коротким переползом жирного пальца» (А. И. Солженицын) указывал он, куда надо двигаться полкам и дивизиям. А потом эти полки и дивизии двигались, куда приказано. Тогдашняя официальная доктрина заключалась в том, что война была выиграна в результате нанесения врагу «десяти сталинских ударов». Каждый из них должен был стать фильмом. К счастью, лишь три картины успели выйти до 1953 года: «Падение Берлина» Михаила Чиаурели, не такой уж плохой «Третий удар» Игоря Савченко (в 1963 году его перемонтируют в «Южный узел») и невероятная трехчасовая «Сталинградская битва» Владимира Петрова, смотреть которую можно, только приковав себя к стулу наручниками.

С середины 1950-х наступает «двухверсточное время», подарившее нам шедевры мирового киноискусства. «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Иваново детство» рассказывали частные и честные истории обыкновенного человека на войне.

В начале 1970-х советское военное кино вернулось к глобусу. На экранах грохотало «Освобождение». Семидесятимиллиметровая пленка, широкий формат экрана. Танки движутся справа налево и слева направо, сверху вниз и снизу вверх, прямо и по диагонали. Сталин попыхивает трубкой и, отказываясь вызволить сына Якова из немецкого плена, говорит: «Я солдат на фельдмаршалов не обмениваю». Народ в зале аплодирует...

Конечно, «Балладу о солдате» и «Летят журавли» продолжают хвалить и даже иногда показывают. Но принципы, на которых построены шедевры «оттепели», преданы забвению.

И в этой-то обстановке появляется вдруг история про девчонку в заброшенном селе. Она, конечно, работает не покладая рук, но озабочена-то чем? Родных найти да любовь обрести. Картину даже не ругали идеологически. Просто сочли, что это настолько никому не интересно, что и говорить не о чем. «Искусство кино» ленту не заметило. В «Советском экране» ругали за «красивости». Народ энтузиазма не проявил.

Прошло тридцать с лишним лет. Во время показа фильмов Яшина в Музее кино не «Осенние свадьбы» стали главной сенсацией, а именно «Ливень». Стоны восторга стояли в маленьком зале: «Ах!», «Ох!», «Боже мой!», «Да почему же мы это пропустили?!», «Да почему же нам этого не показывали?!», «Почему не послали на международные кинофестивали? Все призы были бы нашими!», «Почему не показывают сейчас?!», «Вот скоро шестидесятилетие Победы. Может, хоть теперь покажут по телевизору?».

Не показали. Места не хватило. Пять фильмов «Освобождения» (один из них двухсерийный). Три двухсерийных «Фронта». А еще — «Пламя», «Соколово», «Высокое звание» — все двухсерийные. И все надо было еще раз продемонстрировать.

И слава богу!

Смотреть «Ливень» по телевизору с неизбежной деформацией широкоэкранного изображения, с перерывами на рекламу прокладок и памперсов — значит участвовать в эстетическом преступлении. Да-да, именно так. Ведь эта лента — мелодрама в классическом, древнегреческом смысле. Драматическая история с музыкой. Только у Яшина, как и положено в произведении визуального искусства, роль музыки играет изображение.

В «Ливне» очень мало текста. Главный герой вообще немой, да и остальные не больно-то разговорчивы. Не до речей. Работать надо. Выживать да Победу приближать. По существу, диалог в картине только один — между людьми и природой.

Фильм снимался в Переславле-Залесском, и те самые «красивости», что не приглянулись рецензенту «Советского экрана», стали основными персонажами наряду с девчушкой в поисках добра и любви, немым кузнецом, бой-бабой бригадиршей, остальными колхозниками... А когда в финале паровоз идет по воде, зрительское сердце замирает и советский фильм о тружениках тыла оборачивается пантеистической одой. Земле. Небу. Деревьям. Полям и полянам. Людям. И той воде, что залила не только рельсы и шпалы узкоколейки, но, кажется, всё пространство мироздания.

Посадив в «Осенних свадьбах» пражские семена в отечественный деревенский сад, Яшин в «Ливне» создал, по своему обыкновению,

тихую, но огромную симфонию. Человек в ней — центральное, но не единственное большое явление, окруженное вечными сущностями. Все компоненты визуальной музыки этого фильма находятся на своих местах.

Черно-белое изображение первой половины обретает цвет, когда у героини появляется надежда на новую жизнь и любовь. И тогда, когда пробуждается весенняя природа. Юная актриса Светлана Дирина являет в главной роли этакий менее женственный вариант деревенских героинь Людмилы Чурсиной. Ее колючесть и порой даже грубоватость делают девочку похожей на маленького зверька. Тем более впечатляющим выглядит ее финальное преображение. С ней в ансамбле — Людмила Зайцева, Николай Еременко, Глеб Стриженов, но главное — Николай Олялин, пришедший на съемочную площадку «Ливня» вскоре после триумфа «Освобождения», где он сыграл вроде бы центральную роль. Правда, капитан Цветаев (вот ведь фамилию придумали!) появляется лишь в короткие промежутки между танковыми атаками и величавыми изречениями вождя, но формально он — основной персонаж главного государственного фильма эпохи. И Олялину Яшин предложил роль контуженого лесника, потерявшего на войне дар речи. Артисту не понравилась его работа в картине, но как же точно режиссер вписал его колоритную фигуру в свою историю о человеке и природе!

Да и ливень, хлещущий в финале, возникает не просто как оправдание названию. Он останавливает героиню, решившую бежать из села, помогает ей понять: она нашла то, что искала.

Высший Промысел.

Судьба.

Борис Яшин будет еще очень много снимать Его назовут «женским режиссером» — в своих лентах постановщик всегда будет раскрывать перед зрителем удивительные характеры представительниц лучшей половины человечества.

Третьим безусловным успехом на этой стезе могла бы стать лента 1980 года «Ожидание». Не стала.

Сам автор говорил о ней как о наиболее трагической странице своей биографии. Готовую картину искромсали так, что она получилась почти короткометражной — 1 час 07 минут демонстрации. Режиссер отказался смотреть изуродованный фильм. Быть может, зря. В «Ожидании» всё же просматривается его «фирменный» взгляд на судьбу женщины в мире, абсолютно к ней безразличном.

Молодая учительница Маша решает развестись с мужем. В ее жизни появляется бывший возлюбленный, с которым, как ей кажется, можно начать всё сначала. Однако глубокие чувства — это не для эгоистичного Николая, Маша оставляет и его. Вдруг обнаруживает, что беременна от бывшего мужа. Не хочет ему об этом сообщать и собирается растить

ребенка одна. Когда же не ведающий о наследнике бывший муж Игорь предлагает ей сойтись вновь, Маша соглашается.

Мелодрама, едва ли не в стиле чрезвычайно популярного тогда у советского зрителя индийского кино. Главную роль тонко и в то же время нервно играет набиравшая силу прекрасная актриса Наталья Егорова. Игорь — любимец женщин, недооцененный нашим кинематографом настоящий мужчина Александр Фатюшин. Николай — Эммануил Виторган, сильный, красивый, видный... Короче, выпускай в прокат да барыши подсчитывай!

В чем же дело?

Яшин рассказывал о весьма странной процедуре сдачи картины в Госкино. Ни слова после окончания просмотра. Затем — полный разгром в начальственном кабинете и резолюция главного редактора: «Возвращаем ленту на студию. Сами разберитесь, что там надо поправить».

Зверская расправа над мелодрамой, нигде и ни в чем не выходящей за пределы частной жизни советского человека! И главное — ни одного конкретного указания. Как пелось в популярной песне, «догадайся, мол, сама».

Режиссер ломал голову недолго. Понял, что в данном случае именно погружение в частную жизнь есть главная «идеологическая диверсия». Рассказанная в фильме история вполне могла бы случиться в Париже или Брюсселе, Стокгольме или даже в Каире. Никакого упоминания о «героике будней», «развитом социализме», «уверенности в завтрашнем дне»...

Если в «Осенних свадьбах» героиня постигала ненужность канцелярского мира, в «Ливне» чувствовала единение с природой и чужими людьми, ставшими родными, то здесь юная учительница просто отринула социальное в поисках своего места в жизни.

Яшин отказался делать какие-либо поправки. Однако сценаристка фильма Людмила Демина, которая, подобно своей героине, готовилась стать матерью, не поддержала стремления режиссера отправиться «на полку» и лишиться хоть какого-то гонорара. Попросила соавтора и супруга Валерия сделать готовую ленту хоть немного советской.

Что-то подрезали, что-то выбросили, что-то переозвучили... Лента вышла на экраны 18 мая 1980 года по третьей категории. Несколько десятков напечатанных кинокопий прошли незамеченными даже для тех, кому нравились предыдущие работы Бориса Владимировича.

Здесь могут возникнуть вполне резонные для начала XX века вопросы: а почему было не выпустить картину в малом количестве копий без всяких сокращений, не давать рекламу в газетах и журналах? Никто бы даже и не узнал об этом фильме. Зачем было огород городить?

Для ответа на эти современные вопросы необходимо вспомнить о социально-политическом контексте, в котором существовало советское кино.

Во второй половине XX века в СССР поводом для очередного «закручивания гаек» всегда становилось военное вторжение на территорию соседних государств.

Подавление венгерской революции 1956 года положило конец эйфории первого этапа «оттепели» и положило на полку великий фильм Михаила Швейцера «Тугой узел», где романтичный герой юного дебютанта Олега Табакова сражался со злом, персонифицированным в облике секретаря обкома партии.

Упоминавшаяся уже «братская помощь народам Чехословакии» 21 августа 1968 года закрыла дорогу к зрителям целой группе картин, в которых утверждался приоритет отдельной личности над государством.

А на исходе 1979 года, как сообщалось в «Правде», «Советский Союз, верный своему интернациональному долгу, ввел ограниченный воинский контингент в Республику Афганистан».

Данное «обострение идеологической борьбы» привело к тому, что, скажем, шедевр Вадима Абдрашитова «Охота на лис» после долгих мытарств и с существенной купюрой был выпущен перед новым, 1981 годом так, чтобы никто его не увидел.

Пришлось помучиться и Николаю Губенко со своей, безусловно, лучшей лентой «Из жизни отдыхающих». «Я не виноват, что мой фильм запустили в период разрядки, а выходит он в годы новой холодной войны», — сказал постановщик на худсовете, где в качестве практиканта присутствовал автор этих строк.

Тут подоспел и новый фильм режиссера, отказавшегося экранизировать Цвигуна. «Ну и ты заходи!» — как говорил Карлсон в классическом мультфильме. Тебя, конечно, критиковать в данном случае-то не за что. Но мы найдем, не сомневайся!

Ирония истории в том, что нынче по телевизору «Ожидание» показывают гораздо чаще других яшинских фильмов. Именно оттого, что даже в исправленном варианте социальное проявляется не так отчетливо, как фирменные режиссерские взгляды и ракурсы, планы и сопоставления героев с окружающей обстановкой.

Ведь по большому счету «Ожидание» — это попытка сделать шестидесятнический фильм на исходе 1970-х. Широкий экран по телевизору, конечно, не прочувствуешь, да и без цвета история была бы, наверное, более строгой и стройной. Но — удивительная штука! — в XXI веке стойкая авторская убежденность в том, что личные человеческие проблемы не менее важны, чем политические и государственные, оказывается виднее, чем в 1980-м. Даже в телевизионной проекции.

Экранное искусство в наше время, среди прочего, характеризуется смертью классической критики и небывалым расцветом кинокритики народной. Каждый человек, посмотревший фильм на домашнем мониторе, считает своей святой обязанностью оставить отзыв во Всемирной паутине. Чаще всего сии тексты напоминают надписи,

которые когда-то любили делать на титульных листах читатели публичных библиотек: «Книга очень хорошая». Или: «Мура, не тратьте время».

В среднем четверо из пяти посмотревших «Ожидание» современников оставляют положительный отзыв.

После отказа режиссера посмотреть исправленный сценаристом фильм (Яшин до конца жизни жалел, что не снял свою фамилию с титров) был шестилетний перерыв. Съёмки сюжетов для «Фитиля». А потом случилась перестройка. И Борис Владимирович снял свою самую коммерчески успешную ленту «Скорый поезд» (1988).

Собственно говоря, кассовая удача фильма обусловлена тем, что, будучи вроде бы яшинским по всем формальным признакам, он всё-таки существенно отличается и от «Осенних свадеб», и от «Ливня», и от «Ожидания».

Сюжет для режиссера привычный. Мать-одиночка приезжает в провинциальный город, где в школе-интернате учится ее сын-подросток. Живет он у бабушки, отношения с которой у героини не самые доверительные. Однако делать Ольге нечего. Она работает официанткой в вагоне-ресторане и сама растить мальчишку не может — не бросать же место, обеспечивающее какой-никакой прожиточный минимум...

Замечательная Елена Майорова пополнила ряды актрис, которым Яшин позволил блеснуть всей мощью своего таланта. Угловатая и нежная, стремительная и трепетная, резкая и очаровательная — ее Ольга стала воистину всенародной любимицей. И когда сегодня вспоминают удивительную, трагически погибшую молодую артистку, прежде всего говорят о «Скором поезде».

Под стать ей и юный Женя Пивоваров, в облике сынишки с забавным прозвищем Корешок создавший один из впечатляющих детских характеров тогдашнего советского кино.

Стремительный ритм экранного повествования, в котором работает главная актриса и который оправдывает название ленты, задан энергией движущегося железнодорожного состава. Именно этот ритм и, конечно, мелодраматическая фабула, в центре которой опять-таки «индийская» коллизия материнской любви, сделали ленту Яшина самой популярной в его послужном списке.

Более того. После «Скорого поезда» руководитель мосфильмовского объединения, классик советского кино Юлий Райзман, с фильма которого когда-то началась яшинская страсть к кино, наконец признал Бориса Владимировича подлинным мастером своего дела. Везде, где можно, Юлий Яковлевич хвалил картину, гордился тем, что выпущена она в руководимом им кинособресстве.

Рассказывая о запоздалом признании Мастера, Яшин предполагал, что случилось оно не в последнюю очередь потому, что, хваля «Скорый поезд», Райзман как бы еще и брал реванш за те страдания, что пришлось

испытать ему самому после выхода в 1947 году фильма, события которого тоже происходили на железной дороге.

Ничто не предвещало тяжелой судьбы картины «Поезд идет на восток». Милая, яркая, цветная приключенческая мелодрама про любовь юной дамы-садовода и морского офицера, направляющихся 9 мая 1945 года к месту работы и службы из Москвы во Владивосток. Вначале — ссора у билетной кассы, потом — в купе. Затем и вовсе отставание от поезда. Ну и — большое чувство, конечно же.

Когда этот веселый, праздничный фильм показывали Сталину, он, не дождавшись даже середины повествования, громко спросил: «Какая следующая станция?» Не услышав внятного ответа перепуганных подчиненных, встал и, буркнув: «Ну, тогда я выхожу!» — покинул зал.

Что за притча! Что могло не понравиться Главному Зрителю?

Вообще-то на пороге своего семидесятилетия «вождь народов» немного растерял свой киноманский пыл. Уже не смотрел, как в 1930-е годы, каждую новую советскую ленту. Повелел снимать меньше, но шедевральнее. Подведомственный кинематограф стал его раздражать. Не нравились Сталину бытовая неустроенность, мрачность погоды, льющий дождь, гремящий гром, ночь и сумерки...

Но ведь здесь-то всё искрится радостью и счастьем только что победившего в войне советского народа...

Быть может, не приглянулась артистка Лидия Драновская в главной роли. Ее отрицательное обаяние действительно не работает на привлечение к ней сочувственного внимания зрителей...

Картину не запретили. Выпустили вторым и третьим экраном. Трофейную цветную пленку на печать небольшого тиража тратить не стали. Цвет был восстановлен лишь через несколько десятилетий. (Современный сайт ivi.ru, демонстрирующий черно-белую версию ленты, пишет, что она «подверглась колоризации», тогда как на самом деле проведена была обратная процедура — обесцвечивание.)

Никаких рецензий, никаких откликов не было вообще. Драновская и ее партнер Леонид Галлис не появлялись на киноэкранах до 1953 года.

А тут еще сценариста ленты Леонида Малюгина в 1948-м обвинили в «безродном космополитизме», сделав его единственной русской жертвой антисемитской статьи в «Правде».

Постановщика же Райзмана сослали... в Ригу, где он поставил «Райниса» — биографическую драму о национальном поэтическом классике в описанном выше стиле конца 1940-х годов. Вернувшись из Прибалтики, Юлий Яковлевич «исправился» и создал «Кавалера Золотой Звезды» — один из самых одиозных позднесталинских фильмов о «борьбе хорошего с лучшим».

Любопытно опять-таки, что сейчас по телевизору «Поезд идет на восток» показывают гораздо чаще других лент Райзмана. Ни «Последняя ночь» (1936), когда-то так поразившая юного Яшина, ни

«Коммунист» (1957) и «Твой современник» (1967), ни «Частная жизнь» (1982) и «Время желаний» (1984) не сравнятся по частоте появлений на малом экране с многострадальной железнодорожной мелодрамой 1947 года.

Параллели с телевизионной жизнью «Ожидания» и других фильмов Бориса Владимировича прямые.

Самое, однако, интересное не в этом, а в отличии метода, с помощью которого создавалось кинематографическое пространство железнодорожной истории в 1947 и 1988 годах.

Райзман снимал картину в павильоне. Были выстроены декорации купе и коридоров, а иллюзию движения создавали звукооператоры, шумовики и мастера комбинированных съемок.

Вся лента «Скорый поезд» снята Яшиным в настоящих, движущихся пассажирских составах. Это придало фильму нужный темпоритм, заворожило зрителя, подстегнуло актеров и постановщика, способствовало кассовому успеху.

И это же художественное и технологическое новаторство сделало картину не в полной мере яшинской.

Есть два понимания сути режиссерской профессии. Европейское и голливудское. В Старом Свете постановщик — это демиург, создающий свой мир, всю жизнь снимающий один фильм, поражающий и восхищающий поклонников, внушающий уважение противникам. Феллини и Висконти, Антониони и Пазолини, Бергман и Тарковский...

В Голливуде всё иначе. Там режиссер — великий профессионал, великолепно делающий то, что сегодня потребно студии. Вестерн — так вестерн. Комедию — так комедию. Социальную драму — так социальную драму. По-другому просто нельзя — конвейер, на котором трудятся блистательные творцы. Гриффит и Форд, Уайлер и Уайлдер, Коппола и Спилберг...

В СССР голливудских фильмов практически не было. Великие же итальянцы, французы и поляки с венграми иногда появлялись. Поэтому превалировало европейское понимание профессии кинопостановщика. Ни один человек, стремившийся слыть образованным, не смел говорить пренебрежительно о Тарковском, даже если ничего в нем не понимал. Ирония же в отношении, скажем, Гайдая или Рязанова была «в обществе» повсеместной и считалась хорошим тоном.

Яшин «Осенних свадеб», «Ливня» и — да! — «Ожидания» создал мир, в котором женские тревоги и волнения представляли столь завораживающими, столь трепетными, столь всеохватными, что, сложись его социальная судьба иначе, «проходили» бы сейчас Бориса Владимировича во ВГИКе наряду с другими классиками 1960-х — Климовым и Шепитько, Кончаловским и Панфиловым...

В 1988 году режиссер пересел на «скорый поезд» в Голливуд. Динамичную, на всех парах несущуюся мелодраму народ смотрел с

удовольствием. Коллеги же похлопывали по плечу и стали уважительно именовать «режиссером второго ряда».

На исходе 1980-х среди прочего исчезло преклонение перед кино Старого Света. Все обратили взоры на Америку. Принялись снимать якобы по-голливудски, а на самом деле получался в лучшем случае Болливуд.

В ситуации «русского Бомбея» Яшин оказался если не продуктивнее, то уж точно — кассово успешнее, чем во времена, когда морозная корка сковывала последние оттепельные лужицы. Но это был уже другой постановщик.

Есть слово, которое прекрасно характеризует новый этап творчества Бориса Владимировича. Слово это за долгие годы приобрело негативный оттенок, и Яшин последнего этапа своей кинокарьеры возвратил ему изначальный уважительный смысл.

Ремесло.

Разумеется, и в «Осенних свадьбах», и в «Ливне» режиссерский профессионализм был на должном уровне. Но там его зритель просто не замечал, поглощенный завораживающей красотой киномира, созданного постановщиком. Когда же «европеец» Яшин переквалифицировался в «голливудца», стали виднее такие вещи, как композиционное строение, контакт с оператором, точный подбор актеров даже на самые проходные роли, временная выверенность каждого эпизода и точный ритм их смены...

Это всё — ремесло кинорежиссуры. Этому учат во ВГИКе. Это — «голливудство», которому в принципе *можно* научиться. «Европейству» — нельзя. «Европейцем» надо просто быть. И Яшин в двух своих лучших лентах — был.

Но и в новой своей ипостаси Борис Владимирович делал крепкое, качественное кино. В начале 1990-х годов даже снял половину своих «Мещерских» в Париже, где и происходило действие одной из новелл Бунина, экранизацией которых являлась картина. Борис Владимирович очень любил свою последнюю киноработу, оставшуюся малоизвестной на сей раз только потому, что создана она была в 1994 году, когда, казалось, кинематограф исчез не только из духовной жизни россиян, но и из материальной — тоже.

Когда в начале неведомого века ему захотят наконец присвоить почетное звание, Борис Владимирович письменно от него откажется. Не захочет быть ни «заслуженным», ни «деятелем», ни «артистом».

«Осенние свадьбы» и «Ливень» так и останутся неизвестными. Зрители их не помнят, специалисты — не знают.

А когда в конце февраля 2019 года кинорежиссер Яшин покинет наш мир на 88-м году жизни, об этом напишут только на сайте «Мосфильма». В газетах, журналах и порталах, посвященных искусству, будут материалы, посвященные неожиданной ранней смерти репера Децла, внесшего неоценимый вклад в сокровищницу отечественной культуры...

У Игоря Гостева всё сложится куда как более успешно. Цветные широкоформатные цвигунские «Фронты» — «без флангов», «за линией фронта» и «в тылу врага» принесут ему завидное материальное благополучие. Государственная премия, премия Ленинского комсомола, звание народного артиста. Правда, лишь РСФСР. Он получит его в 1985 году, когда уже начнется другое время. Игорь Аронович не потеряется и в нем. В 1989-м поставит «Беспредел» — первую советскую жесткую ленту о порядках в тюрьмах и колониях. А завершит свой творческий путь в начале 1990-х «Серыми волками» (1993) — киноисторией заговора против Хрущева, спланированного той организацией, благодаря которой в середине 1970-х годов режиссер Гостев взлетел на вершину славы и популярности.

После картины о падении «нашего Никиты Сергеевича» Игорь Аронович внезапно скончается, но его посмертная популярность не ослабеет. «Волков» по телевизору показывают, разумеется, нечасто. Но уж «Фронты» крутят ежегодно. И что самое примечательное — людям нравится.

В наш прагматичный век сравнение этих двух режиссерских судеб заставляет задуматься о модели поведения.

Что делать?

Повиноваться Судьбе или заключить сделку с Дьяволом?

Впрочем, сюжет этот потому и классический, что актуален во все времена.

И здесь самое время подробнее вспомнить о человеке, фамилия которого уже не раз возникала на страницах книги.

ПРЕДАННОСТЬ

МИХАИЛА ЧИАУРЕЛИ





ПРЕДАННОСТЬ МИХАИЛА ЧИАУРЕЛИ

МИХАИЛ ЭДИШЕРОВИЧ ЧИАУРЕЛИ (1894—1974) — советский, грузинский киноактер, режиссер театра, кино, мультипликации, художник-мультипликатор, сценарист, скульптор, педагог. Народный артист СССР (1948). Лауреат пяти Сталинских премий. Основные фильмы: «Арсен» (1937); «Великое зарево» (1938); «Клятва» (1946); «Падение Берлина» (1949).

Фильмы, снятые в Грузинской ССР, редко становились чемпионами советского проката. Пожалуй, это случилось лишь в середине 1950-х годов, когда почти подряд появились милая комедия Семена Долидзе «Стрекоза» (1954), собравшая около 27 миллионов зрителей, и выдающийся шпионский триллер Константина Пипинашвили «Тайна двух океанов» (1956), которым 20 лет буквально бредили советские мальчишки.

Однако к подлинной грузинской жизни эти ленты отношения не имели. Картины про реальность стали появляться в начале 1960-х годов, и мыслящая часть публики в СССР просто влюбилась в

грузинское кино. Простые и тонкие притчи Отара Иоселиани «Листопад» (1965), «Жил певчий дрозд» (1970), «Пастораль» (1978). Очаровательные маленькие комедии Михаила Кобахидзе «Свадьба» (1964), «Зонтик» (1967), «Музыканты» (1969). Великая трилогия Тенгиза Абуладзе «Мольба» (1968), «Древо желаний» (1973), «Покаяние» (1984—1986)...

Просмотры этих и десятков других лент из Тбилиси сводили с ума, доставляли радость, дарили счастье. В умных и трогательных фильмах ощущалось какое-то неподдельное благородство и рыцарство, не свойственные произведениям, сделанным в иных уголках многонациональной родины. Оно вообще было каким-то несоветским, это кино. Не антисоветским, а именно *несоветским*. Трудные вопросы и проблемы социалистической жизни, которые успешно разрешали герои официозных советских лент и которыми мучились персонажи лент оппозиционных, казалось, не существовали для грузинских кинематографистов. То есть они, конечно же, наличествовали, но были вписаны в глобальный контекст человеческого бытия.

Это чувствовала не только восторженная интеллигенция. Это понимала власть. Кинокопии печатались малыми тиражами. В печати появлялись критические отзывы. Организовывались кампании по дискредитации грузинского кино. Ничего не помогало. Достаточно вспомнить, что «Покаяние» Абуладзе закончил в оруэлловском 1984-м. На московском троне восседал пришепетывающий Константин Черненко, а в кинотеатрах крутили такое барахло, что шедеврами стали казаться даже назидательные ленты начала 1950-х...

Но был в истории нашего кино кинематографист из Тбилиси, судьбу и творчество которого власти вполне могли бы поставить в пример строптивым современникам. Могли бы, да не поставили. Неудобно было.

Советская киноведческая литература о режиссере Михаиле Чиаурели удручает. В 1920-е — начале 1930-х годов о нем писали мало и лишь как о рядовом представителе национальной грузинской кинематографии. Затем с 1937-го по 1953-й снисходительность сменилась восторженным придыханием. Книжки в красном переплете с золотым тиснением. Тысячи статей. Все мыслимые звания. Сталинские премии в количестве пяти штук... Затем непродолжительное время о творчестве Михаила Эдишеровича тактично не упоминали. И снова, в течение последних лет жизни постановщика, его имя вернулось на страницы кинематографических изданий уже как синоним мэтра, старейшины, патриарха грузинского советского кино.

Произошла странная вещь. Те, кто в 1970-х годах говорил о Чиаурели как о знамени советского многонационального кино, имели в виду автора «Великого зарева» (1938), «Клятвы» (1946), «Падения Берлина» (1949), «Незабываемого 1919-го» (1952). Ведь создатель «Сабы» (1929), «Последнего маскарада» (1934) и «Арсена» (1937) вряд ли может таковым считаться. Знаменит он в истории нашего кино не этими

фильмами. Первые его картины, из которых лучшая, бесспорно, «Хабарда» (1931), говорят нам сейчас лишь о том, как в творчестве мастера отражались художественные и идеологические веяния времени. «Арсен» явился первым подлинно чиаурелевским фильмом, в котором режиссер впервые заявил о себе как певец государственного единоначалия. Однако сюжетно-смысловая конструкция картины, в которой герой возвышен над толпой, ей противопоставлен и ею воспеваем, была еще скрыта под исторической атрибутикой.

Точно так же нельзя всерьез воспевать творчество Михаила Эдишеровича после 1956 года. Фильмы «Отарова вдова» (1957) и «Повесть об одной девушке» (1959), снятые после возвращения режиссера в Тбилиси, ни по материалу, ни по воплощению не перешагнули рамки республиканской значимости. Двухсерийная эпопея «Генерал и маргаритки» (1963), обличающая поджигателей войны, которые были изображены не многим лучше, чем министр Боннэ в «Клятве», тоже не «тянет» на включение в актив советского кино. Фильм «Иные нынче времена» (1967) интересен в творчестве Чиаурели разве что своим названием. Это же касается мультфильма «Как мыши kota хоронили», созданного Михаилом Эдишеровичем в последние годы своей жизни...

Следовательно, необходимо совершенно четко представлять: слова о мастерстве и талантливости, иллюстрируемые кадрами из «Последнего маскарада» (1934) и «Арсена» (1937), есть не что иное, как выражение инерции мышления, не позволяющего вытравить из генетической памяти кинематографистов пугливое преклонение перед четырьмя центральными чиаурелевскими лентами.

Творчество этого режиссера может на первый взгляд показаться эклектичным и конъюнктурным, но спешить с выводами не нужно. Эклектика — неременный элемент его центральных лент, и об этом будет сказано позже. В вопросе же конъюнктуры разобраться сложнее. Отдельный анализ каждой работы, наверное, не способен его разрешить. Может быть, только размышления над творческой судьбой в целом смогут дать ответ?..

В 1977 году грузинская красавица-актриса и режиссер Лиана Элиава поставила фильм «Синема» о пионерах национального экранного искусства. Через полтора года хорошо дублированная на киностудии имени Горького картина вышла во всесоюзный прокат, где, разумеется, никаким успехом не пользовалась. В силу своей абсолютной некассовости изящное черно-белое повествование о молодом князе, вернувшемся в начале XX века из Парижа в Тифлис с киноаппаратом под мышкой, демонстрировалось мало. Но тем, кто был знаком с историей кино вообще и грузинского кино в частности, пришлась по вкусу грустная элегичность ленты.

Фабула фильма вполне укладывалась в идеологические рамки советского многонационального кинематографа. Юный энтузиаст, стремящийся внести в старую жизнь что-то новое. Чиновники-бюрократы, полицейские и даже родственники героя, запрещающие ему заниматься любимым делом. Настойчивость и целеустремленность молодости, которой все равно предназначена победа над косностью и консерватизмом.

Однако искусство, как известно, всегда на полях сюжета.

На этих самых полях не было никакой социально-классовой борьбы, а обличение «помещиков и капиталистов» имело место не потому, что они — «эксплуататоры трудового народа», а в силу их негативного отношения к странному аристократу, решившему заняться кино. Родственники молодого человека считают, что эта новая французская забава позорит их древний род. Полиция видит, что чудная блажь князя Сосико мешает им заниматься главным делом — взиманием поборов с подведомственного населения.

Но главное — даже не это, а вышеупомянутые грусть и элегичность. Ими дышит каждый кадр, а финал киноленты ставит в повествовании изящное многоточие.

Отчаявшись убедить земляков в нужности волшебного изобретения, первый грузинский кинематографист вместе со своим другом... неожиданно улетает из города на воздушном шаре. Исчезает в облаках.

Проходит несколько лет. Почтенная публика немецкого курорта смотрит в биоскопе снятые Сосико кадры, невесть как оказавшиеся на другом конце Европы. Захотелось ли кому-то из зрителей найти режиссера, вообще узнать о нем хоть что-то?

Риторический вопрос.

Так получилось, что автор этих строк смотрел фильм Лианы Тарасовны вскоре после знакомства почти со всеми картинами Чиаурели. Очевидно, поэтому, несмотря на включение в финальный эпизод реальных кадров, снятых в Грузии в 1912 году, «Синема» Элиавы осталась в сознании как удивительная, запечатленная на пленке тоска, если угодно, плач по Михаилу Эдишеровичу.

Ведь он так же, как Сосико Чолокашвили, был влюблен в кино. Так же хотел работать во славу национального экранного искусства. Так же внезапно исчез. Только не в облака улетел с другом. Направление оказалось прямо противоположным.

Итак, в начале 1920-х годов, возвратившись из-за границы, где он изучал скульптуру, Чиаурели входит в мир кино. Сначала как актер, затем и как постановщик. Еще до отъезда в Германию на обучение, исполняя в 1921 году роль знаменитого разбойника в фильме «Арсен Джорджиашвили», статный и красивый артист не предполагал, что через 16 лет именно с этого героя начнется триумфальный период его жизни.

В «Первом корнете Стрешнев» (1928) — дебютной, наполовину самостоятельной режиссерской работе (совместно с Ефимом Дзиганом) сложно отыскать что-то больше того, что изложено в краткой аннотации:

«1917 год. Первая мировая война. Кавказ. Первый корнет военного оркестра Стрешнев верой и правдой служит своему суровому командиру полковнику Гарабурде. Однажды музыкант узнаёт, что полковник приказал расстрелять подразделение, в котором несет службу его сын. Старый солдат присоединяется к восставшим, спасает сына и его товарищей».

Фильмов с подобными сюжетами выходило в ту пору великое множество. Обличение царской армии. Наивный человек, слепо подчиняющийся уложениям и начальству. Личная драма, заставившая его перейти на сторону «восставшего народа».

Единственное, что можно отметить здесь, — это личная драма. Не чтение марксистской литературы, не агитация большевиков — смертельная опасность, грозящая сыну, помогает Стрешневу-старшему прозреть. Но в 1920-е годы такое развитие кинособытий было еще вполне дозволительно. Личное отступит на задний план через семь-восемь лет. И Михаил Эдишерович станет одним из тех, кто восславит это отступление.

Что же касается художественного решения, то в этой ленте наличествуют все атрибуты советского кинематографа второй половины 1920-х годов. Бытовые зарисовки — «как у Пудовкина». Воистину кулешовский порой сарказм. И если в случае Ефима Дзигана еще можно попытаться отыскать в этой картине какие-то истоки ленты «Мы из Кронштадта» (1936), то ничего собственно чиаурелевского разглядеть в «Первом корнете Стрешнев» не удастся.

В следующей, самостоятельной ленте «Саба» (1929) кое-что проявилось. С одной стороны — тяга режиссера к кинематографической трактовке серьезных социально-нравственных проблем, с другой — довольно четко просматриваемое отсутствие собственной позиции по этим вопросам. Как политической, так и художественной.

«Саба» рассказывает о вреде алкоголизма. Картин, рассматривающих острые социально-бытовые проблемы в их связи с проблемами государственными, было в то время великое множество. Их ставили практически все тогдашние юные киногении — Роом и Эрмлер, Юткевич и Пырьев... Не только пьянство обличалось, но и, скажем, беспорядочные половые связи или проституция — с середины 1930-х по конец 1980-х годов в СССР эти темы будут абсолютным табу. (К алкоголизму позволят вернуться чуть раньше. В конце 1970-х появятся весьма неплохая «Беда» (1977) Динары Асановой, более публицистическая, чем художественная «Воскресная ночь» (1977) Виктора Турова и замечательный «Улан» (1977) Толомуша Океева.)

Критические фильмы конца 1920-х тоже были разными по своим художественным параметрам — от великой «Третьей Мещанской» (1927)

Абрама Роома до в высшей степени средней «Проститутки» (1926), где заданная дидактичность сценария усугубилась невнятной режиссурой Олега Фрелиха.

«Саба» располагается где-то посередине, между полюсами. Основная тема ленты была решена так же плакатно, как в «Парижском сапожнике» (1928) Фридриха Эрмлера. Верико Анджапаридзе и Александр Джалиашвили играли так же хорошо, как актеры «Третьей Мещанской».

Кроме того, в описании быта рабочей семьи весьма ощутимо влияние фильма Пудовкина «Мать» (1926) с его смысловой значимостью каждой попавшей в кадр детали. Светотеневые контрасты, на которых построены почти все крупные планы героев ленты, свидетельствуют не только о знакомстве автора с операторским творчеством Москвина, но и о том, что, находясь в Германии, Чиаурели параллельно с изучением скульптурного дела смотрел фильмы великих немцев. Формальное решение центральной сцены фильма, когда пьяный Саба ведет пустой трамвай по улицам вечернего города, свидетельствует об этом с предельной наглядностью.

История про то, как нехорошо пить и разрушать семью, внятно перенесена на экран, профессионально расцвечена и плакатно завершена. В принципе, такой фильм, как «Саба», мог в 1920-е годы снять любой киноэрудированный режиссер. Конечно же, плакатность установки сковывала. Но даже она, даже заимствованные выразительные средства могли быть одухотворены своим, личным отношением и к происходящему, и к опыту коллег-кинематографистов. В «Сабе» не хватает того, что называется режиссерским почерком. В картине нет воздуха. Она снята и воспринимается как бы через стекло.

Следующий фильм Чиаурели «Хабарда» (1931) — легкое, изящное, сатирически заостренное творение, парадоксальным образом соединившее в себе всё то, против чего восстанет поздний Чиаурели...

Однако сегодня вполне возможно рассмотреть фильм и как закономерную остановку художника на пути к цели своего искусства.

В основе сюжета картины лежит борьба вокруг стоящей в рабочем квартале каменной церкви. Она мешает ведущемуся строительству, и ее решают разрушить. Схватка между теми, кто хочет ее сломать, и защитниками церкви составляет содержание фильма.

На первый взгляд Чиаурели не упрекнешь здесь в отсутствии авторского начала. «Хабарда» открыто тенденциозна. Сатирическое обличение грузинских хранителей старины, возглавляемых колоритнейшей фигурой Луарсаба — бывшего князя, а ныне «члена общества филателистов, члена грузинского археологического общества, председателя общества охраны памятников старины и пр.» — составляет смысл картины. Каскад ее формальных приемов, заставляющих вспомнить самое смелое формотворчество 1920-х годов, служит в ленте оружием киносатиры.

В изобразительном строе «Хабарды» уже наметилось четкое раздвоение, которое в окончательном виде оформится в «Последнем маскараде». Сцены, рисующие облик новой жизни (их в фильме немного, поэтому раздвоенность эта в «Хабарде» не так заметна), сняты в скучно-восторженной повествовательной манере. Наоборот, то, что касается отживающего старого, расцветает на экране всеми красками киноизобразительности. Естественно, поэтому и запоминается больше.

Вспомним хотя бы хрестоматийный эпизод похорон Луарсаба. Диагональное восхождение с гробом, столь же диагональное с ним нисхождение представляются не чем иным, как повторением на комедийном уровне излюбленных композиций классического советского кино 1920-х годов. Непрописанность фигур участников похорон, их силуэтность вызывают в памяти мир теней, рожденных фантазией Григория Козинцева и Леонида Трауберга. Наконец, сама ситуация похорон, решенная в ключе гиперболизированного комизма, — безусловный парафраз «Антракта» (1924) Рене Клера (хотя в эпоху «борьбы с космополитизмом» эту очевидную параллель воспеватели творчества Чиаурели всячески, разумеется, отрицали).

В своем последнем немом фильме Чиаурели сконцентрировал достижения визуальной выразительности 1920-х годов, но придал их использованию противоположный смысл. Если в главных лентах золотого века советского кино все открытия совершались во имя более полного отражения того нового, что внесла в жизнь революция, то в «Хабарде» они стали средством показа старых, чуждых современности явлений. Изображение же того, что приходит в жизнь, становясь ее полновластным властелином, своей унифицированной положительностью предвещает ту безликость художественного языка, что была введена в советское кино после 1935 года.

Не должно обольщать и идейное содержание фильма. Церковь, которую хотят разрушить, стоит в рабочем квартале и мешает строительству. Кроме того, она, как уверяет нас фильм, вот-вот обрушится на ветхие домишки, в которых ютятся рабочие. Когда в финале ее все же ломают, то находят доску с указанием даты строительства — вторая половина XIX века. Право, как-то не верится, что тогда церковь могли построить без надлежащего запаса прочности...

Дата строительства церкви кажется автору убедительным аргументом в пользу тех, кто ратовал за ее снос, — мол, никакого отношения к «седой старине» она не имеет. Но когда нам показывают дома, которые намереваются построить на месте сломанного храма, их архитектура энтузиазма не вызывает. Однотипные, похожие на сараи здания вовсе лишены национального и какого-либо другого своеобразия. Их появление на экране опровергает и без того сомнительный авторский посыл о ненужности народу строений, построенных в прошлом веке.

Кроме того, не следует забывать и о времени создания картины — 1931 год. К глубокому прискорбию, именно тогда началось в стране

массовое уничтожение церквей. Как построенных в прошлом веке, так и созданных много раньше. В начале 1930-х годов кино еще не стало рупором закусившей удила оголтелости — в «Хабарде» многое смягчено. Однако приглядимся к тому, как происходит это смягчение.

Церковь стоит в рабочем квартале и мешает строительству. Находишь она в другом месте, как бы говорит нам фильм, ее бы не тронули. Однако если рассматривать церковь в фильме как вообще церковь в Советском Союзе начала 1930-х годов, то речи о том, что она стоит в рабочем квартале и мешает строительству, будут восприниматься на ином уровне. И какие бы слова об уважении старины ни наличествовали на экране, сталинская цитата, с которой начинается фильм, красноречиво свидетельствует об обратном: «Наша работа по социалистической реконструкции народного хозяйства, рвущая экономические связи капитализма и опрокидывающая вверх дном все силы старого мира, не может не вызывать отчаянного сопротивления со стороны этих сил»¹³.

Некоторые современные зрители «Хабарды» поражаются тому, как в сцене юбилея Луарсаба режиссер высмеял казенщину торжественных празднеств, годовщин и дней рождений великих. Загрузив комнату старца различного размера бюстами, афишами с его именем, портретами и поздравительными адресами, Чиаурели, по мнению этих зрителей, чуть ли не прозрел свой дальнейший путь и поиронизировал над ним.

Всё значительно проще. И сложнее.

Творчество Чиаурели данного периода представляется содержанием, лишенным формы (да простится антинаучность формулировки). В конце 1920-х — начале 1930-х годов это был режиссер, наделенный определенными способностями, остро чувствующий специфику кино, тяготеющий к художественному отображению процессов, происходящих в современной ему действительности. И в то же время создается ощущение, что раннему Чиаурели было все равно, что снимать. Ему вообще нравилось снимать. Режиссер подошел к роковому рубежу в советском кино, не имея достаточно четкого собственного представления о совершающемся в стране. Тяга к политическому кинематографу сочеталась в нем с вакуумом собственного политического сознания. Парадоксальное это сочетание и породило, очевидно, зрелого Чиаурели, всем сердцем принявшего ложь за правду, черное за белое, темноту ночи за сияние дня.

В 1934 году режиссер ставит свой первый звуковой фильм «Последний маскарад». Запоздалые почитатели пытаются представить эту картину некой вершиной его творчества, этапом в развитии советского кино. Слышать и читать об этом тем более странно, что лента является вторичной по своему сценарному материалу и эпигонской по воплощению его.

Две семьи, живущие в одном тбилисском дворе. Одна богатая, другая — бедная. Имущественная разница, впрочем, не мешает сыновьям поддерживать дружеские отношения. Но бедняк Мито, конечно же, приходит к правильному пониманию целей и смысла ведущейся борьбы и становится большевиком. Происходит это, разумеется, после «обязательных» бесед со старым партийцем в тюремной камере. Ростом, сын князя Диомиса, в конце концов оставляет свою революционную фразеологию и полностью становится на сторону предателей революции, оставаясь, как в пору бурной революционности, так и в пору борьбы с революцией, меньшевиком.

Большевистская борьба представлена, конечно, реалистично. Хотя иногда этот реализм оборачивается экспрессивностью (сцена прохода раненого Мито по городу, например). Массовые эпизоды сделаны неряшливо. Сама массовка плохо выстроена, а всякого рода достройки, дорисовки становятся основным объектом внимания раздраженного зрителя в эпизодах открытых схваток революционного пролетариата с врагами и предателями.

Гротеск, сатира, приемы откровенно условного искусства, символика — все это — на другой линии картины.

Меньшевики захватили в Грузии власть. Радостный Ростом идет по улице в солдатской шинели. Затем мы видим его уже в цивильном костюме и шляпе, которую вскоре заменяет цилиндр. По мере этого переодевания толпа, окружающая Ростом, растет, и вот ему уже предлагают портфель министра Грузии. Так вполне наглядно и в духе кинообразности 1920-х годов раскрыта тема, вынесенная в название картины.

В финале Чиаурели тем не менее скрещивает эти две линии, монтируя танец сестры Ростом Тамары и расстрел рабочей демонстрации. Героиня Наты Вачнадзе, одетая в национальный грузинский костюм и названная именем великой царицы, танцует на официальном приеме по заказу иностранных наемников. Символика очевидна: меньшевики продают Грузию иностранцам, и это вполне естественно сочетается с репрессиями против трудящихся.

Очевидна также и вторичность приема. За десять лет до этой ленты в своем фильме «Стачка» Эйзенштейн при помощи параллельного монтажа сопоставлял расстрел восставших рабочих и убийство быка на бойне. (Существуют рассказы о том, что во время своего визита в Тифлис в 1933 году главный гений советского кино консультировал Чиаурели при монтаже.)

«Последний маскарад» был довольно прохладно встречен критикой. Однако прохлада эта вскоре сменилась всеобщим ликованием.

Произошло главное событие в жизни Чиаурели. Его картину увидел Сталин. Вообще-то вождь тогда смотрел едва ли не каждый советский фильм. Но на этот его внимание обратил один из соратников, главный

коммунист Закавказья Лаврентий Берия, покровительствовавший режиссеру Чиаурели.

Мировая культура многократно обращалась к теме сделки человека и дьявола. В СССР образца 1934 года случился своеобразный атеистический парафраз этого сюжета. Обычно в обмен на душу дьявол предлагал нечеловеческий талант, с помощью которого достигались выдающиеся победы в искусстве, науке, политической или военной деятельности. В данном случае предлагающая сторона способностью одаривать талантами не обладала. Зато обладала возможностью одаривать положением и властью.

Сталинская благосклонность помогла Чиаурели обрести себя. Четко обрисовались контуры формы, в которую предстояло вылиться клокочущему содержанию. И режиссер с утроенным азартом принялся за поиски подходящего материала.

Михаил Эдишерович перестарался.

В том же 1934 году, награжденный орденом Ленина, он приступил к созданию картины о легендарном армянском революционере Семене Петросове, известном советскому народу как Камо. Делясь своим замыслом с читателями «Комсомольской правды», режиссер разъяснил, что «Камо — это партийная кличка, в шутку присвоенная ему его партийным руководителем и учителем, нашим дорогим вождем И. В. Сталиным»¹⁴.

В том же интервью указывалось, что «сценарий “Камо” будет проконсультирован крупнейшими партийными работниками»¹⁵. Очевидно, посоветовавшись, консультанты признали «несвоевременным» проект энергичного Чиаурели. Семен Петросов после свершения революции везде и всюду с истинно большевистской прямоотой и размахом делился воспоминаниями о совместной борьбе, которую два боевика, Камо и Коба, вели на пыльных закавказских дорогах. «Мудрый кормчий Страны Советов», занятый в постреволюционное время созиданием задним числом собственного безупречного прошлого, естественно, не пришел в восторг от поведения товарища. Будущему вождю нации вряд ли могла показаться заманчивой перспектива оповещения о том, что в первое десятилетие века основным революционным занятием Иосифа Джугашвили было ограбление тифлиских банков. Все это настолько не входило в сталинские планы, что он не позволил Камо даже дожить до середины 1930-х годов. Вместо шумного процесса и финальной пули в сыром подвале Коба подарил Семену Петросову романтически-нелепую смерть. Легендарный член кавказской группы экспроприаторов стал жертвой начавшейся в 1920-е годы автомобилизации советских городов и отсутствия достаточного освещения на улицах вечернего Тбилиси.

После закрытия постановки о Камо Михаил Эдишерович с головой ушел в историю. Вспомнив о своей актерской молодости, режиссер,

естественно по рекомендации партийного начальства, решает возродить в звуковом кино образ легендарного разбойника Джорджиашвили и предлагает постановщику немой версии Ивану Перестиани исполнить роль одного из «эксплуататоров трудового народа». Съёмки «Арсена» идут в 1935—1936 годах. В прокат он выходит в первой половине 1937-го.

А про армянского экспроприатора фильм позволят поставить только после XX съезда. Но сделает это уже не Михаил Эдишерович, а ереванский режиссер Степан Кеворков. Фамилию героя станут произносить на армянский манер — Тер-Петросян. Актер Гурген Тонунц, его сыгравший, станет всесоюзно популярным. Фильмы «Лично известен» (1957) и «Чрезвычайное поручение» (1958) будут пользоваться долгим и устойчивым успехом у зрителей. В роли «вождя и учителя» в первой картине выступит, конечно же, Ленин. Когда же в 1973-м товарищ Кеворков завершит трилогию фильмом «Последний подвиг Камо», где будет показана даже гибель героя под колесами грузовика (разумеется, непонятно кем управляемого), его постигнет коммерческая неудача. Новому поколению советских подростков пламенные революционеры станут неинтересны.

Именно в ту пору, когда спустя 12 лет после триумфа первых двух лент о Камо режиссер Кеворков приступит к работе над третьей, «Арсен» Чиаурели появится в повторном советском прокате. Автор этих строк увидит ленту в кинотеатре 31 декабря 1970 года. Восторженный шестнадцатилетний киноман никак не сможет понять, отчего в самый канун праздника показывают совсем не новогодний фильм?..

Да оттого, что в конце первого зимнего месяца, в предпраздничных хлопотах, люди переставали активно ходить в кинотеатры. И тогда в СССР выпускали фильмы, которые *нужно* было показать, а количество зрителей при этом никакого значения не имело. Восстановление «Арсена» было акцией чисто идеологической. Центральные фильмы Михаила Эдишеровича в начале 1970-х годов показать было нельзя. Но не вернуть на экраны главного сталинского кинематографиста неосталинисты тоже не могли. На случай возможного недовольства (скрытого, разумеется) имелось прекрасное оправдание. Это, мол, старинная легенда, и глупо держать фильм под спудом только потому, что в его титрах значится роковая дата выхода.

Но давайте вчитаемся в откровения режиссера — как раз из этого самого 1937 года:

«Искусство кино по своей специфике работает большими обобщениями. И если, по народному сказу, Арсен грабил богачей и мелких торговцев, ломал царский аршин и предлагал свой — семипядовый, то ограничиваться конкретными действиями Арсена кино не позволяло, так как мы могли бы в этом случае получить в лице Арсена лишь незначительного протестанта. За этими мелкими арсеновскими

реформами мы видели гнев поработанного народа против купцов и обобщали его.

Арсен, похитив свою возлюбленную и разгромив усадьбу Бараташвили, выразил гнев народа против феодалов. *Мы это обобщили.* Поэтому Арсен получился подлинным вожаком восставших крестьян. Его одиночество в народном сказе мы дополнили массой, которая его сопровождает...»¹⁶

В шестом номере журнала «Искусство кино» за 1938 год помещена пространная рецензия Г. Чахирьяна. При всей своей, на современный взгляд, несурзости, статья является образцом тогдашней кинокритики.

Вначале идет перечисление недостатков фильма, и мы понимаем, что с художественной точки зрения в нем плохо всё.

«И действительно, многое в “Арсене” несовершенно. Возьмем актеров. Они не всегда на высоте. В ряде мест неудачен диалог. Грузинским актерам не всегда удается естественно произносить русские фразы.

...Офицер Остужев (В. Мартов) показан несколько поверхностно, внешне... Образ солдата Митрохина (П. Морской) страдает известной долей схематичности и прямолинейности... А разве в фильме князь Цицианов (С. Лордкипанидзе) местами не смахивает больше на мелодраматического злодея, чем на реалистический образ обедневшего аристократа. Можно было бы потребовать больше непосредственности и нюансировки в игре Наты Вачнадзе. Наконец, даже исполнение роли барона фон Розена (И. Перестиани) местами поражает своей театральностью.

Нетрудно указать на целый ряд значительных дефектов и в работе оператора и художника. Взять хотя бы звездное небо в эпизоде свадьбы. Даже неквалифицированный зритель без труда узнает в нем довольно примитивно сделанный задник. Или же декорация бала, где неправильно примененная оператором оптика привела к тому, что кажется, вот-вот стены и колонны обрушатся на голову танцующих.

Можно еще указать на целый ряд более значительных дефектов, заметных без всякой лупы: театральность мизансцен на балу и в приемной у барона Розена, плохое построение эпизода в бане, отсутствие единого ритма всего фильма, элементы оперности в батальных сценах, наконец, ненужный, неоправданный романтизм всего эпизода нападения Арсена на дворец барона Розена во время бала»¹⁷.

Таким образом, автор статьи нарисовал перед нами жуткую картину художественно несостоятельного произведения. Однако без всякого перехода он «разворачивается» и объясняет, почему сие убогое творение является одним из знамен отечественной кинематографии:

«Фильм радует потому, что он наглядно показывает нашим художникам новые пути, новые горизонты для создания полнозвучных художественных произведений, национальных по форме и интернациональных по содержанию. И в этом значение всего фильма»¹⁸.

Статья появилась в 1938 году, когда Чиаурели уже заканчивал новую картину, за которую через три года вместе с фильмом «Арсен» он получит свою первую Сталинскую премию. Экранизация старой легенды соединится в государственном указе с фильмом об Октябрьской революции потому, что и в той и в другой ленте речь идет о народном вожде, его одиночестве и массе, которая его сопровождает.

Мощным аккордом, завершившим часть дьявольской симфонии, прогремел по нашей земле 1937 год. Кровавая жатва продолжалась, но основное дело было сделано. В стране воцарился Его Величество Страх. Под сенью расprostертой десницы нового владыки можно было играть в открытую. Пришло время фальсификации новейшей истории. После «Ленина в Октябре» «единственно верную» версию событий 1917 года должны были воплотить новые картины. В них революция вершилась Лениным, не принимавшим ни одного решения без совета Сталина.

В XXI веке любой желающий может посмотреть «Великое зарево» в интернете. Во второй половине прошлого века лента не показывалась нигде. В упоминавшихся уже хвалебных статьях о Чиаурели ее название не упоминалось, а в академических работах по истории советского кино картина клеймилась как давшая программно неверную историю Октябрьской революции. Вспомним, однако, другие «историко-революционные» фильмы конца 1930-х годов, о которых уже шла речь. Вспомним и поразимся как раз тому, что прокламируемая научными изданиями позднего СССР абсурдность «Великого зарева» предстает нормальным явлением в художественно-политической системе, породившей эти ленты.

«Искажение истории революции в фильме “Великое зарево”» — таковой была общепринятая оценка исследователей советского кино в 1950—1990-е годы. Но неужели в неизменно восхваляемой дилогии Михаила Ромма о Ленине (а на самом деле — о Сталине) история революции нашла свое адекватное отражение? Может быть, фильм С. Юткевича «Человек с ружьем» не содержит аналогичных чиаурелевским трактовкам взаимоотношений народа и вождя?.. Весьма сложно признать научным сравнение оригинальной версии киноопуса Чиаурели с «исправленными» и отремонтированными фильмами его тогдашних более именитых коллег, работавших по одной кремлевской «методичке», а потом «переключившихся» на другую.

В статьях о фильме «Великое зарево» всячески критикуется исполнение роли Ленина актером К. Мюффке. Но неясно, чем так уж сильно отличается его игра от игры Б. Щукина? Оба достаточно суетливы и комичны. Единственная разница в том, что суета Щукина кроме комической имеет идеологическую сторону, в высшей степени странную для современного зрителя. Трудно понять, как этому беспокойному человеку удалось возглавить величайшую революцию и

руководить построением нового общества. В случае с Мюффке такого вопроса не возникает. В «Великом зареве» функции главных действующих лиц определены с самого начала. Один суетится, другой его оберегает, а заодно и дирижирует оркестром революции.

Но дело-то в том, что и задача Щукина была точно такой же. И так же воспринималось зрителем его воплощение образа Ленина. Просто при последующем перемонтаже из конструкции лент Ромма была искусственно вынута их центральная фигура. Поэтому щукинская суета стала бесцельной и еще более абсурдной.

Михаил же Эдишерович изобразил Владимира Ильича теми красками, что использовались в образе Луарсаба из фильма «Хабарда». Подтверждением служит интерпретация классического эпизода, известного каждому советскому школьнику.

Середина 1917 года. На одном из революционных собраний оратор заявляет, что в России сейчас нет такой партии, которая могло бы взять всю полноту власти. Тогда Ленин громко заявляет: «Есть такая партия!»

Вот как экранизирует Чиаурели эту часть «Краткого курса истории ВКП(б)»: юркий маленький Мюффке — Ленин буквально выскакивает из-за широкой спины статуарного Геловани — Сталина и, выкрикнув, картавя, знаменитую фразу, вновь быстро скрывается за подлинным вождем надвигающейся революции.

Из подобных объективно юмористических сценок состоит вся художественная ткань фильма в той его части, где показаны вместе Ленин и Сталин. Конечно, автор «Великого зарева» ни в коем случае не собирался высмеивать Ильича. Он просто, так же как, впрочем, Ромм и Юткевич, Козинцев и Кулешов, был прекрасно осведомлен о тех словах, которыми характеризовал «вождя Октября» Иосиф Виссарионович:

«Простота и скромность Ленина, это стремление остаться незаметным или, во всяком случае, не бросаться в глаза и не подчеркивать свое высокое положение, — эта черта представляет одну из самых сильных сторон Ленина как нового вождя новых масс, простых и обыкновенных масс, глубочайших “низов” человечества»¹⁹.

В сценарии и фильме «Великое зарево» как нельзя лучше выражено подспудно наличествующее в этой цитате авторское высокомерие. Причем фрагмент из сценария даже более ярок:

«Входит Светлана и передает Ленину контрреволюционный листок.

Ленин читает листок. Светлана подошла к редактору “Правды”.

С трудом владея собой, говорит:

— На всех углах расклеены эти грязные листки...

Ленин прочитал прокламацию.

Он прошелся по комнате и, подойдя к редактору “Правды”, тихо сказал ему:

— Надо сесть в тюрьму.

Постояв немного в раздумье, он тянет руку к пальто, которое висит тут же, на спинке кровати.

Редактор “Правды” берет его за руку:

— Не пойдешь на суд! Юнкера до тюрьмы не доведут! Убьют по дороге!

Уговаривавшие Ленина волнуются.

— Но как быть с обвинениями?

— Это чудовищно... Ужасно...

— Мы им Ильича не дадим! — решительно обрывает редактор “Правды”.

Он поворачивается к Ленину:

— Придется, Владимир Ильич, временно покинуть Питер. Другого выхода нет сейчас. Керенским отдано распоряжение арестовать и начать следствие... Придется уехать.

— Я не покину Питер.

Решительный жест отказа.

— Таково решение...

— Нет!

— Таково решение партии, — говорит редактор “Правды”.

Ленин после раздумья соглашается»²⁰.

Читается этот текст как часть некоей захватывающей приключенческой истории. На экране же разыгрывается абсолютная комедия. Суетливый коротышка никак не хочет слушать разумные доводы серьезного человека, и тому приходится довольно долго убеждать соратника в своей очевидной правоте.

Подобрать кинематографическую ассоциацию к выведенной Михаилом Эдишеровичем «каскадной паре» вождей автору этих строк помогла встреча с самым, наверное, тонким знатоком и самым страстным поклонником советского кино искусствоведам Евгением Марголитом. Не согласившись с представленной на этих страницах негативной оценкой фильма «Ленин в Октябре», Евгений Яковлевич представил нравящийся ему фильм советским аналогом западных лент о прекрасном Зорро. Подобно благородному герою в маске, Владимир Ильич постоянно скрывается от преследователей, переодевается и оказывается там, где его меньше всего ждут.

Занятная эта трактовка подсказала не менее смешную аналогию.

Ленин и Сталин в фильме «Великое зарево» — это комиссар Жюв и журналист Фандор в фильме «Фантомас» (1964—1967) Андре Юннебеля, очаровавшем советских зрителей в 1960-е годы.

В самом деле, Жюв в блистательном исполнении Луи де Фюнеса не хочет слушать разумных доводов, всегда полагает, что сам знает лучше, спешит исполнить задуманное, постоянно попадает впросак. Фандору (не менее чудесный Жан Марс) постоянно приходится выручать незадачливого полицейского начальника из многочисленных бед.

Уж если Ленина Михаил Эдишерович изобразил как милого клоуна, то что говорить о тех, кого «мудрейший из мудрейших» поименовал «простыми и обыкновенными массами», «глубочайшими “низами” человечества»...

На самом деле говорить тут есть о чем.

Прежде всего — о «теории винтика», бытовавшей в то время и воплощенной в образах Григория, Светланы, Панасюка и прочих «простых» персонажей.

Человек нового, социалистического общества должен уподобиться маленькому винтику, основная задача которого — крутиться в отлаженной государственной машине. Народ избавлен от необходимости загружать голову мыслями. «Нам с тобой не надо думать, если думают вожди». Остается больше времени, чтобы работать и возносить хвалу думающему, заботящемуся, оберегающему массы Главному Человеку.

Существование «обычных людей» у Чиаурели наполнено только и исключительно близостью к Сталину. Сами они — некие знаки, «типичные представители» возрастных и социальных групп. Молодой пылкий революционер. Интеллигентная девушка. Старый, умудренный опытом рабочий... На месте каждого персонажа, на месте каждого артиста, его играющего, мог бы быть другой — ничего бы не поменялось. Есть только одна фигура, имеющая смысл и значение. Остальные несущественны.

Всюду в сценарии «Великого зарева» Сталин фигурирует как Редактор «Правды». (В картине это определение не акцентируется.) Что это, знаменитая, до сих пор живая легенда о скромности «вождя народов»? Или — условное обозначение для тех, кто вдруг может вспомнить о действительной, мизерной роли Иосифа Виссарионовича в октябрьских событиях? Но на дворе конец 1930-х годов, кто решится впустить в свою голову подобные мысли...

Как бы там ни было, а слова «редактор правды» весьма точны для определения рода занятий главного и единственного героя «Великого зарева» и его режиссера. И хотя Сталин редактировал правду в широком смысле слова, а Чиаурели занимался этим в более узком смысле, вместе они делали одно общее дело.

После этой удивительной ленты Чиаурели стал депутатом Верховного Совета, художественным руководителем Тбилисской киностудии. В одном из своих предвоенных интервью он поделился планами трех глобальных постановок.

«О фильме “Клятва” (сценарий И. Перестиани, М. Чиаурели, Г. Цагарели) писалось уже не раз. Эта картина расскажет о том, как народы Советского Союза устами великого Сталина дали у гроба Ленина клятву свято хранить заветы Ильича, бороться за их осуществление. Это будет фильм о том, как партия, народ сдержали клятву, как, несмотря на

всяческие попытки презренных выродков из троцкистско-бухаринского блока, наша родина под руководством мудрого Сталина победоносно идет по ленинскому пути.

Фильм “Из искры” расскажет об истории революционного движения в Закавказье, о роли, о значении в этом движении товарища Сталина. Сценарий написан Дадиани, Киачели и Шенгелая на основе известной, замечательной книги тов. Л. Берия “К вопросу об истории большевистских организаций в Закавказье”.

Из намеченных тем самой сложной для реализации, пожалуй, является “Георгий Саакадзе” (по замечательному сценарию А. Антоновской и Б. Черного)»²¹.

Трудно сейчас сказать, по каким причинам не была экранизирована «известная, замечательная книга тов. Л. Берия». Можно лишь делать предположения.

В 1939 году ее автора забирают из Тифлиса в Москву и делают народным комиссаром внутренних дел взамен снятого и расстрелянного Ежова. В этой ситуации лента о революционном движении в Грузии, Армении и Азербайджане становится для Берии неактуальной. Вообще, в Москве у Лаврентия Павловича оказывается так много важных дел (он ведь даже и людей кое-каких освободил из лагерей), что поддержка любимого кинорежиссера отодвигается на второй план.

По этой же, видимо, причине откладывается производство «Клятвы» — большого, важного, центрального фильма времени, требующего сил и средств, превышающих возможности Тбилисской киностудии.

«Георгий Саакадзе» становится наиболее предпочтительным проектом для реализации на рубеже 1930—1940-х годов. Дело в том, что помимо фальсификации событий 1917 года стало необходимо пересмотреть отношение к делам давно минувших дней.

В 1920-е — начале 1930-х годов историография представляла время до октябрьского переворота как череду крестьянских восстаний и рабочих волнений. Все правители царской России изображались угнетателями, эксплуататорами и гонителями. Ни одного положительного слова о них нельзя было произнести без того, чтобы не заслужить обвинения в контрреволюционной пропаганде.

Во второй половине 1930-х годов, во время расцвета «культы личности», это положение стало меняться. Как раз в 1937—1938 годах появилось грандиозное полотно (3 часа 35 минут демонстрации) «Петр Первый», в котором режиссер В. Петров прославил и восхвалил государя-реформатора. Затем вышел «Александр Невский» (1938) гениального Эйзенштейна. По инерции еще были выпущены «Пугачев» (1937) П. Петрова-Бытова и «Степан Разин» (1939) И. Правова и О. Преображенской, но слабое государственное внимание к этим лентам, их скорое и полное забвение свидетельствовали: время героев народных восстаний в советском кино миновало.

Такая же судьба, кстати, могла постигнуть и «Арсена», если бы не высокое покровительство бывшего секретаря ЦК компартии Грузии, а впоследствии наркома внутренних дел. Ведь в факте присуждения Сталинской премии за 1941 год (!) фильмам, сделанным в 1938 и 1937 годах, помимо благосклонности того, чье имя носила награда, просматривается еще и это самое покровительство. Ведь ни Стенькину, ни Емелькину кинобиографии Иосиф Виссарионович награждать не стал. Жизнеописание же разбойника Джорджиашвили — увенчал. Мог бы ограничиться «Великим заревом», но пристегнул и «Арсена».

«Вернись к давним делам, Мишико, — как бы говорил режиссеру вождь. — Только про разбойников теперь не надо. Теперь надо про царей и великих воинов».

Когда в одной из частей знаменитого «Освобождения» (1968—1971) Юрия Озерова появляется эпизод, в котором Сталин отказывается выволять из плена своего сына в обмен на высшего немецкого офицера («Я солдат на фельдмаршалов не обмениваю»), советские зрители, счастливые оттого, что им вернули любимого вождя, аплодировали. Но наверняка почти никто не помнил тогда, что 25 лет назад в «Георгии Саакадзе» Чиаурели уже восславил благородство правителя, отказавшегося спасать отпрыска, заплатив за это интересами государства.

Лента о национальном герое, объединявшем грузинское царство, самая незаметная в творчестве Михаила Эдишеровича. Это тем более странно, что, несмотря на невероятную продолжительность в 3 часа и 4 минуты, картина гораздо более стройна и собрана, чем предыдущие работы режиссера, и хоть что-то должно же было остаться в народной памяти...

Ну хотя бы воинские шуточки из начала второй серии, не вполне, надо сказать, уместные в важном государственном фильме, первая часть которого уже удостоена Сталинской премии:

«Не заржавела еще твоя шашка?» — «О какой шашке ты говоришь, Георгий? Ха-ха-ха».

Или:

«Мы, когда ложимся спать, вместо жены кладем копьё». — «Ничего, женщины любят мужчин с копьём!»

Очевидно, в середине 1940-х годов дети до шестнадцати лет на фильм с подобными диалогами не допускались. А в 1970-м, когда вместе с фильмом «Арсен» ленту восстановили и показали повторно, ни дети, ни взрослые ее уже не смотрели.

Ведь если «Арсен» недостаточно художественен, то он хотя бы короток — полтора часа. Если «Великое зарево» несуразно, то его вполне можно глядеть как уморительную комедию. Академичного, разговорного, хотя временами и динамичного, но уж очень длинного

«Георгия Саакадзе» ныне помнят лишь специалисты-киноведы да историки литературы.

В основе фильма — роман Анны Антоновской «Великий Моурави», ныне прочно забытый, но довольно известный во времена существования СССР. К моменту начала съемок вышли первые две книги, каковые и легли в основу сценария. Всего Антоновская написала их шесть. Моурави — казенная должность в старой Грузии. Приближенный царя, доводящий государственные указы до населения, помогающий управлять страной, разъясняющий народу верховную волю. Великим Саакадзе нарекли после блестящих военных побед и признания выдающихся заслуг в деле объединения родины.

Работа над картиной велась в самые трудные военные времена, что, безусловно, наложило свой отпечаток на весь процесс съемок. От множества батальных сцен, которыми изобиловало литературное произведение, пришлось отказаться, оставив лишь несколько боев и обратив главное внимание на диалоги и взаимоотношения основных персонажей. Комбинированные съемки, хотя и более тщательные, чем в «Последнем маскараде» и «Арсене», всё же не могут скрыть бесчисленные «дорисовки» и «рипроекции»²².

Акакий Хорава крайне впечатляющ в главной роли, но все же несколько статуарен и как-то подчас по-театральному скован. Однако, как это часто бывает в художественных произведениях, стать и удаль экранного героя оттеняют красота и преданность его любимой. Положительное в целом впечатление от работы Хоравы складывается не в последнюю очередь благодаря тонкой и сильной, горячей и трепетной Верико Анджапаридзе в образе возлюбленной выдающегося государственного деятеля. Впервые Чиаурели дал своей супруге, великой грузинской актрисе, большую роль, в которой в полной мере раскрылся ее глубокий трагедийный талант. (Хотя на современный взгляд и в ее игре театральности предостаточно.) И не случайно актриса наряду с Хоравой, Серго Закариадзе и оператором Александром Дигмеловым оказалась в числе лауреатов Сталинской премии.

Если свою первую высшую советскую награду Чиаурели получил за два фильма сразу, то вторую и третью — за один. Первая серия «Георгия Саакадзе» вышла в 1942 году, получила премию в 1943-м, когда уже появилась следующая часть, награжденная в 1946 году. Михаил Эдищерович правильно понял и внятно воплотил пожелания вождя. Люди, одетые в исторические костюмы, разыгрывали историю, имеющую непосредственное отношение к современности. В годы схваток с иноземным врагом советские люди смотрели историю знаменитого полководца, для которого нет ничего важнее родины. Страстная целеустремленность, железный порядок, стальная дисциплина, непримиримость к врагам царя и государства — вот что навеки вписало его имя в историю Грузии.

Едва ли не с большим энтузиазмом, чем призывы к объединению, звучат в устах великого моурави наставления царю по искоренению вражеской деятельности удельных князей. Полководец советует самодержцу расправиться с раскольниками так, как это сделал у себя русский государь.

Когда через четыре года после выхода первой части «Саакадзе» во второй серии своего последнего фильма «Иван Грозный» (1944—1946) Эйзенштейн покажет расправы самодержца с боярами, это вызовет столь очевидную аллюзию с советским Большим террором, что ленту великого мастера запретят, обвинив, для вида, в неправильном изображении «прогрессивного войска опричников царя Ивана»...

А на официальном плакате ленты Чиаурели — профиль Акакия Хоравы на фоне воинского ряда лучников. Его лицо, прическа, усы — всё практически неотличимо от Сталина — Геловани из предыдущей и последующих картин Михаила Эдишеровича.

Подготовительная работа к съемкам «Клятвы» началась в 1944 году. Было уже ясно, что победа не за горами. Грядет мир, в котором будут жить люди, в течение четырех лет переключившие свое внимание на привнесенные события. Надо было напомнить, кому обязан народ победой в войне, индустриализацией страны, «светлым и безоблачным» предвоенным счастьем. Оно, правда, было несколько омрачено стуком сапог по ночным лестницам, но ведь и это была, как сказано в финале фильма Фридриха Эрмлера «Великий гражданин» (1937—1939), «священная беспощадность к единицам во имя счастья миллионов»...

Нужно было продолжить писание новой истории государства Советского, мудро руководимого гением Сталина. Миссия эта была возложена на увенчанного славой Чиаурели.

Как помним, сценарий «Клятвы» писался еще в 1939 году, и тогда его авторами, вместе с режиссером, значились Иван Перестиани и Георгий Цагарели. Формально производителем фильма является Тбилисская киностудия, однако на сей раз в помощь режиссеру были приданы «ударные» московские силы. Грузинских драматургов сменил Петр Павленко, который во всех выступлениях после премьеры упорно говорил о своей работе над сценарием с 1939 года. Операторский пост занял Леонид Косматов. Главную женскую роль исполнила Софья Гиацинтова. Да и остальные образы были воплощены известными и популярными актерами — Николаем Боголюбовым, Тамарой Макаровой, Алексеем Грибовым, Максимом Штраухом, Василием Меркурьевым...

Сейчас было бы смешно опровергать порочную концепцию, легшую в основу сценария картины. Слова о «влиянии культа личности» можно повторять автоматически, не задумываясь над историческим и нравственным содержанием понятия, ими обозначаемого. Задача же современного обращения к теме состоит, очевидно, именно в том, чтобы задуматься.

Применительно к «Клятве» впору говорить не о влиянии «культы личности», а о наличии объективных исторических закономерностей, благодаря которым авторам удается хоть как-то сохранять видимость того, что в происходящем на экране наличествуют элементы разума.

Основное внимание в позднесоветской критике фильма обращалось на то, что он эклектичен. Что образы-символы, сами по себе имеющие право на существование, никак не стыкуются в картине с показом событий, реально происходивших в стране и реалистическими средствами отраженных. Спорить с этим никто не станет. Подобный анализ в условиях, когда фильм был доступен лишь специалистам, верен и важен. Но так ли уж безупречен?

Уход в созерцание художественной ткани произведения, рассматривание в лупу его конструкции весьма продуктивен лишь как первая ступень познания. Если на этом остановиться, можно прийти к выводам, которые объективно будут служить тем силам, которые и породили подобное искусство, подобную социально-политическую систему.

Недостатка в примерах нет. Скажем, рассуждая подобным образом о «Клятве», а затем, с некоторой корректировкой, о «Падении Берлина» и вообще о кино конца 1940-х — начала 1950-х годов, можно сделать вывод о данном периоде как о времени агонии искусства, лишенного возможности какого бы то ни было отображения жизненных процессов. Вывод верный, но он влечет за собой представление о кино второй половины 1930-х годов как о некоем образовании, имеющем право на существование. Ведь оно отображало действительность. И никому в такой системе рассуждений нет дела до того, что делало оно это с позиции Абсолютного Зла.

Что вообще лучше — мифологизировать жизнь или отражать ее, но с обратным знаком, всячески подстегивая силы, которые способны довести действительность до такого состояния, при котором искусство будет напоминать разлагающийся труп?..

Итак, «Клятва» эклектична. Две линии визуального решения, которые в «Хабарде» и «Последнем маскараде» были параллельны одна другой и которые вновь разойдутся в «Падении Берлина», здесь сплелись. Варвара Михайловна Петрова — это и простая русская женщина, мать, воспитывающая без мужа троих детей, и мать-Родина, вручающая свою судьбу в руки Сталина, разговаривающая с ним в Кремле по всем кардинальным вопросам строящейся жизни. Смерть мужа Варвары Михайловны и двоих ее детей — это еще и те утраты, которыми родина платит за продвижение к светлому будущему...

Идея семьи — излюбленная в тоталитаризме. Центральной фигурой здесь, конечно же, является отец. Система отношений «вождь — народ» в «Клятве» уподоблена системе «отец — дети». Сделать это раньше мешало официальное наличие в обществе двух вождей. Победоносное

завершение войны, еще большее обожествление Сталина ликвидировали этот своеобразный дуализм.

В «Клятве» Чиаурели был наконец избавлен от необходимости прямого изображения на экране Ленина. Фильм начинался с его смерти и завершался празднованием победы над Германией.

...Ходоки приходят в Горки. Они хотят увидеть Ленина, но видят висящий на доме траурный стяг. «Ленин умер», — говорят им, и люди тут же становятся на колени в снег. Так же как малые дети не мыслят жизни без отца, народ не может жить без вождя.

Мысль эта получает свое достойное выражение в сцене клятвы, где вновь, как когда-то в «Последнем маскараде», нарисованные башни Кремля контрастируют с предельно натуралистическими зипунами мужиков и баб. Именно здесь Варвара Михайловна уже как Родина-мать протягивает Сталину конверт, на котором написано: «Ленину».

«Через спину Сталина мы видим, как Варвара протягивает ему простреленное и окровавленное письмо, на котором крупными буквами написано “Ленину”».

Сталин посмотрел на письмо, на Варвару, на народ, и мы видим, что вся Красная площадь протянула руки, как бы говоря:

“Возьми... Это письмо адресовано тебе... Сегодня ты — наш Ленин”»²³.

Судьба вручена. Мать и дети спокойны. Новый отец, новый вождь поставит всё на свои места. Движение фильма отражает движение народа, детей от хаоса, вызванного утратой Отца, к гармонии, рожденной обретением нового отца и вождя. Пластически это выражено в том, как движутся по Красной площади массы в начале и в конце фильма. Первые эпизоды «Клятвы» — это своеобразное «время первотворения», когда по главной площади страны ходили вместе люди и боги, когда на ее просторе можно было встретить спорящих Сталина и Бухарина, когда Сталин (мыслимо ли?) мог сесть за руль трактора и проехать по площади, положив начало индустриализации. Группа трудящихся (здесь Чиаурели развил начатую в «Великом зареве» тему так называемого «интернационализма», заключающуюся в окружении Сталина представителями разных национальностей страны) может подойти к Сталину на площади и задать интересующие их вопросы.

Во второй половине фильма хаотичное движение народов примет направленный характер. Обряженный в национальные костюмы, под звуки гармошки пройдет по Красной площади хор имени Пятницкого, долженствующий изображать народ, идущий на беседу к Сталину (или ликующий после ее окончания, так как направление движения нарядной колонны противоположно кремлевскому входу).

Рабочий Ермилов во время пышного приема, устроенного в Кремле, встанет из-за стола и, давясь пирожным, на подгибающихся ногах подойдет к столу, за которым сидят вожди, чтобы нижайше попросить соизволения сплясать перед ними «Барыню». Получив благосклонное

согласие, он пять раз повторит «покорно благодарим» и зайдется в танце восторга.

Образ Сталина окончательно лишается в «Клятве» каких бы то ни было житейских черт. От начала и до конца это не человек. Это именно Вождь, каждое слово, каждый жест, каждое движение бровей которого исполнено глубокого смысла, постичь который никому не дано. Кроме него самого, разумеется. Вполне можно понять М. Геловани, написавшего о своей работе над образом следующее:

«Я так много и сосредоточенно думал в те дни о Сталине, так много и напряженно работал над своей ролью, что во время съемок во мне жило ощущение постоянного присутствия самого товарища Сталина. До галлюцинации доходило порой ощущение его близости, когда казалось, что он здесь, где-то около меня, ходит за мной, следит за игрой, контролирует меня»²⁴.

Всепроникающий эклектизм «Клятвы» затронул и сей бессмертный образ. Сложно совместить в сознании представление о Сталине как о некой надчеловеческой субстанции и такие способы ее экранного воплощения, как управление сельскохозяйственной машиной, которую все считали испорченной. Можно сколько угодно внушать себе, что это и не трактор вовсе, а «корабль нашей индустриализации», а Сталин — его мудрый капитан. Но на экране все же трактор, причем весьма неприглядного вида. И важный усач за рулем вызывает скорее иронию, чем восторг.

Финал же фильма невозможно постичь, даже учитывая его эклектичность.

Победно закончилась война, которую Сталин, конечно же, предвидел, и в Кремле собрались ее герои на праздничный прием. Мимо шеренги сверкающих орденами храбрых воинов идут навстречу друг другу Сталин и Варвара Михайловна. Вождь подходит к старой женщине и целует ей руку.

«— Как мы думали, Иосиф Виссарионович, так по-нашему и вышло. Выстояли мы, клятву свою сдержали.

— Сдержали, — ответил Сталин, — и всё потому, что вы, а вместе с вами миллионы советских матерей вырастили отличных сынов. Спасибо вам, Варвара Михайловна, спасибо от имени Родины...»²⁵

Зритель запутан окончательно. Как же можно целовать руку матери-Родине от имени матери-Родины? Ведь не как Варвара Михайловна пришла эта женщина в один из кремлевских дворцов? А если именно как простая женщина-мать, то что же стало символом Родины?..

Все эти вопросы режиссер разрешил в своем следующем фильме. И разрешил весьма просто.

«Падение Берлина» (1949), последний крупный и шумный успех Чиаурели, является гимном государственному единоначалию. Такому восприятию картины весьма способствует и то, что вариант, который мы имеем возможность смотреть, не является оригинальным. После того

как в 1953 году автор «известной замечательной» книги о закавказском революционном движении был признан врагом и расстрелян, из всех копий фильма его персона была удалена. А так как он появлялся на экране вместе с остальными членами политбюро, естественно, резко сократился метраж тех сцен, где Сталин был показан в окружении соратников. Сейчас в «Падении Берлина» мы видим Сталина монументально-одиноким.

Забавна история этой существенной купюры.

Фильм демонстрировался в советском прокате до 1956 года. Во вступительных титрах исполнители ролей руководителей партии и правительства были перечислены без указания, кого именно они изображают. После расправы над Берией из этого списка исчезла фамилия Николая Мордвинова, игравшего всемогущего Лаврентия Павловича, а в паре оставшихся эпизодов с начальниками заметна деформация изображения, с помощью которой фигуру, ставшую неудобной, «вычистили» из кадра.

Автору этих строк посчастливилось общаться с В. Ю. Дмитриевым, знаменитым киноведом-архивистом, собирателем и хранителем коллекции Госфильмофонда. Только благодаря этому человеку наш киноархив стал одним из крупнейших в мире.

Об удалении Берии из «Падения Берлина» мы говорили неоднократно еще до перестройки. «Почему вы не попросите у зарубежных коллег предоставить полную копию?» — пытал молодой специалист старшего коллегу и учителя. «Я знаю, где она есть, — отвечал Владимир Юрьевич, — но подобная просьба с нашей стороны будет воспринята странно. Не там, а тут...» Здесь он сделал многозначительную паузу, и было понятно, кому именно «тут» это будет неприятно.

Уже после перестройки и исчезновения Советского Союза мы вновь заговорили о Лаврентии Павловиче и Михаиле Эдишеровиче. Теперь проблема стала финансовой. Получать из-за границы копию. Делать негатив. Реставрировать старый. Вставлять в него вырезанные куски. Печатать новый позитив. И за всё — платить...

Наконец, где-то в начале десятых годов нового века Владимир Юрьевич с гордостью сообщил, что проблема Берии решена. «И как я раньше об этом не подумал!» — сокрушался он.

В приказе об удалении фигуры «врага народа» было велено сделать вырезки из всех находящихся в стране копий и из негатива, хранящегося в архиве. Советские служащие в точности выполнили указание начальства. Но оно, по счастью, не имело достаточного представления о процессе изготовления кинокопий. Дело в том, что они не печатаются непосредственно с негатива. Существует еще промежуточный позитив, именуемый в просторечии «лавандой». Вот о нем-то в приказе ничего сказано не было. В нем-то Лаврентий Павлович остался на своем месте.

Через пару лет после сделанного им киноведческо-политического открытия Владимир Юрьевич покинул наш бранный мир. Его преемники

сейчас больше всего озабочены вопросами цифровизации. Им уж точно не до какого-то Берии.

Напечатать полную копию, конечно, нужно, но, повторимся, в существующем сегодня варианте весьма наглядно просматривается превращение Сталина из вождя («Клятва») в божество.

От образа «отца народов», незримо присутствующего в каждом деянии каждого из его детей, от образа титана, с которым, однако, можно в обозримом будущем увидеться, Чиаурели и Геловани в фильме «Падение Берлина» приходят к идее великого властителя, управляющего страной из кабинета, редко появляющегося перед соратниками и совсем невидимого для народа.

...Когда Алексею Иванову, герою картины, сообщают, что его вызывает Сталин, у него в буквальном смысле слова отнимается язык. Он открывает сведенный от ужаса рот, и лишь по артикуляции мы понимаем, что он хочет сказать «не поеду». Сама мысль о встрече со Сталиным для него неприемлема. (Вспомним, что герои «Клятвы» еще не достигали такой степени преклонения перед вождем.) «О чем я с ним говорить буду?» — задает сам себе вопрос Иванов, вызывая тем самым у директора завода приступ хохота: «С тобой будут говорить, а ты слушай и ума набирайся».

Первое появление Сталина. Под торжественно звучащую за кадром мелодию возникает на экране великий вождь. Он занят делом, которым ему, казалось, заниматься не пристало. На даче, в своем саду, Иосиф Виссарионович сажает деревца. И в этом заключен глубокий смысл.

Сталин — садовник. Он сам дает жизнь своим питомцам. Ему не нужны помощники. Биологическое рождение побега не имеет в данной системе решающего значения. Дерево лишь тогда становится деревом, когда попадает в мудрые руки садовника.

И не случайно в драматургической конструкции фильма уже нет темы семьи. Здесь иная система образов-схем.

Алексей Иванов, передовой рабочий, ровесник Октября. Совершенно не отягощен интеллектом, зато целен, прям и готов идти по приказу вождя на край света.

Его старая мать, которая 25 октября 1917 года «словно крейсер “Аврора” сыном по старому режиму выстрелила» (юмор, надо сказать, в духе рекомендаций товарища Жданова — простой и понятный массам, куда там «мужчинам с копьем» из «Георгия Саакадзе!»). Этот образ лишен смысловой нагрузки в отличие от образа матери в «Клятве». Исчезнув куда-то в середине картины, мама Алексея так и не появится больше на экране.

Имеются и обязательные образы представителей разных народов, населяющих страну. Но и их функция резко отлична от того, что мы наблюдали в «Клятве». Окружать вождя в данной идейно-художественной системе уже не нужно. Фигура Великого Садовника

должна быть монументально одинокой в своей миссии.

«Интернациональная группа» должна теперь окружать героя, чтобы вместе с ним снизу вверх восторженно взирать на светящееся величие.

Основное внимание уделено любовной линии Алексея и Наташи, намеченную свадьбу которых срывает война. Молодые люди надолго теряют друг друга и находят в тот момент, когда оказываются в огромной толпе людей, пришедших на берлинский аэродром встречать Сталина. Любовные отношения в отличие от родственных выдвигаются авторами на первый план. Когда Алексей вместе с боевыми товарищами освобождает родной поселок и не находит своего дома, то не мысли о матери тревожат сердце солдата. Он расспрашивает подошедших земляков о Наташе.

Мать, семья, родственники по крови — все это человек получает при рождении. Родившись и живя в семье, он как раз и является тем самым бесхозным побегом, которому необходим умелый садовник. Решая вопрос выбора невесты, человек должен проявить личностные качества, должен сам что-то понять — довериться чувствам или внять голосу разума. Но все личностные проявления — область деятельности «великого садовника», считают авторы фильма. Мать и семья дали человеку всё, что могли. Теперь, для того чтобы встать на ноги и окрепнуть, за него должен взяться тот единственный, кто только и может выполнить эту миссию.

Любящие соединяются благодаря Вождю — таково схематическое разрешение этой темы в финале ленты.

Визуально и ритмически «Падение Берлина» четко делится на две художественно неравноценные части: показ советской действительности и изображение жизни врагов.

Первая предстает царством смертельной скуки и тоски, несмотря на карамельную красоту закатов (первый цветной фильм Чиаурели на трофейной немецкой пленке) и бодряческие мелодии.

В изображении второй режиссер порой впечатляет.

...Бумажки, гонимые ветром по гулкому залу опустевшей рейхсканцелярии...

...Торчащая из воды рука человека, гибнущего в затопленном по приказу Гитлера метро...

...Красный плюш будуаров Евы Браун, где она и фюрер поедают отравленные пирожные...

...Лиловый полумрак, в котором главный преступник и его фрау завершают свои дни...

Отменное исполнение роли Гитлера В. Савельевым, сумевшим в отличие от своих коллег в других фильмах удержаться на зыбкой грани фарсовости и подлинного драматизма. Чехословацкий актер Ян Верих в роли Геринга (значительная часть фильма снималась на пражской киностудии «Баррандов»), Верико Анджапаридзе в роли секретарши Гитлера — все это подлинные художественные достижения, весьма

инородно выглядящие на фоне той истеричности, с которой в отечественных сценах восхваляется монументальное и недостижимое божество.

Основной смысл картины, так же как и генеральная линия всего творчества Михаила Эдишеровича Чиаурели, наиболее отчетливо выражена в финальном эпизоде.

Победа. В берлинском небе появляется белый самолет. Люди, только что плясавшие у рейхстага, бегут к месту его приземления... И это уже не поверженный Берлин, а некое прекраснейшее место на земном шаре. И люди — не советские бойцы, сокрушившие фашизм, а граждане Земли. То красивой волнообразной линией бегут они к самолету, то толкаются, сминая друг друга. Только бы увидеть, только бы произнести на всех языках «да здравствует Сталин!».

Самолет приземляется. По трапу сходит вождь. Хор поет за кадром торжественный гимн, повторяя рефреном: «Слава Сталину, Сталину слава!» Трепещут красные знамена. Алексей и Наташа, вновь обретя друг друга, торжественно приближаются к божеству в белом кителе. Наташа, глотая слезы восторга, просит мудрейшего из мудрейших: «Можно мне вас поцеловать, товарищ Сталин, за все, что вы сделали для нашего народа, для нас». Вождь милостиво улыбается, и девушка целует его в плечо...

О таком ли апофеозе мечтал великий кормчий, когда приближал к себе восторженного земляка? Наверное. Так ли хотел Чиаурели отблагодарить любимого вождя и уважаемого покровителя? Лучше бы и не смог. В любом случае все получили то, чего хотели. Пятая Сталинская премия и главный приз кинофестиваля в Карловых Варах уже не имели решающего значения. За Михаилом Эдишеровичем окончательно закрепился статус главного придворного кинофаворита, что в ситуации ослабления сталинской киномании было важнее всех званий и наград. Вспомним, что именно в конце 1940-х годов вождь уже не хотел смотреть много. Приказал снимать поменьше, но только шедевры. Ни Ромма, ни Райзмана, ни Пудовкина, ни Пырьева он не ценил так, как Чиаурели после фильма «Падение Берлина», который, с его точки зрения, именно шедевром и являлся. Излишне говорить, каким непререкаемым авторитетом стал пользоваться грузинский режиссер, «весомо, грубо, зримо» превративший на киноэкране Иосифа Джугашвили в Господа Бога.

И, как это нередко случается, после величайшего триумфа произошла грандиознейшая катастрофа.

В 1949 году, к семидесятилетию Сталина, классик советской драматургии Всеволод Вишневский написал пьесу «Незабываемый 1919-й». Вождю пьеса понравилась, ведь в ней рассказывалось о том, что он не только совершил Октябрьскую революцию, но и выиграл Гражданскую войну. В 1950 году сценической драме была присуждена Сталинская премия. Быть может, идея экранизации родилась у Михаила

Эдишеровича как раз в Кремлевском дворце, где писатель и кинематографист одновременно получали награды за восхваление мудрейшего из мудрейших. А может, Берия подсказал или даже сам вождь. Ведь это было так естественно. Главную Пьесу, шедшую, разумеется, во всех театрах страны, должен перенести на экран Главный Кинорежиссер.

Основной казус фильма, в названии которого после цифр появилось слово «год» (опять-таки чтобы понятнее было), заключается в переоценке постановщиком своих творческих сил. Не мудрствуя лукаво Чиаурели вознамерился снять второе «Падение Берлина». Формально так и вышло. Практически одинаковая продолжительность — два с половиной часа. Тот же, разумеется, Геловани. Та же влюбленная пара — Борис Андреев и Мария Ковалева. Только теперь он — революционный матрос, а она — городская девушка. Снова Главный Злодей — Черчилль. Один из великих мхатовцев Виктор Станицын в те годы постоянно играл в кино Лютого Врага Советской отчизны. Тот же Владимир Кенигсон в роли врага рангом поменьше. Кстати, за предыдущую ленту он тоже удостоился высшей премии.

А вот за эту картину, законченную в 1951 году, ни он, ни другие актеры, ни постановщик, ни сценаристы Сталинскую премию 1952 года не получили.

Что же такое произошло? Фильм получился недостаточно художественным? Безусловно. Картина сделана, как говорится, спустя рукава. Всё, что в «Падении Берлина» укладывалось в стройную, хотя и порочную концепцию, здесь глядится какой-то странной пародией Чиаурели на самого себя.

Решив, что драматургическая конструкция и визуальный строй предыдущей ленты замечательны (Сталину же понравилось), постановщик просто дал тем же артистам новые имена, новые тексты, новые костюмы. Свою же режиссерскую задачу увидел в том, чтобы, говоря о событиях 1919 года, ни на минуту не дать зрителям (прежде всего, конечно, Зрителю) забыть, что на дворе 1951-й.

Услышав о беспорядках в Питере, Ленин тут же обвиняет Лондон и Вашингтон. Ну, какой, право, Вашингтон в 1919 году! Разумеется, США принимали участие в интервенции против Советской России, но на роль лидера западного мира они выдвинулись именно к началу 1950-х.

Черчилль предстает в фильме не просто врагом. Он — координатор Сил Зла. Примечателен эпизод, в котором Клемансо и Ллойд Джордж словно пауки ползают по расстеленной на полу огромной карте, деля между собой куски России: «Мое! А это — мое!» А потом выясняется, что и карта-то неверная, не российская... Именно Черчилль останавливает их сообщением о том, что Сталин порушил все планы.

Несмотря на то что к моменту производства фильма сэр Уинстон уже не являлся британским премьером, великий вождь советского народа не мог простить ему знаменитой фултоновской речи, в которой политик

предсказал холодную войну и ввел в обиход понятие «железный занавес». Поэтому в фильме о 1919 году явлено сталинское понимание Черчилля образца 1951-го.

Безусловной проекцией временных реалий периода съемок является и первое упоминание в фильме Иосифа Виссарионовича.

Отозванный с субботника срочным звонком из бывшей столицы, Ленин говорит в аппарат: «Петроград, я вас слушаю. Какие меры вами приняты?.. И это всё?.. Эвакуировать Петроград? Подобное решение преступно. Немедленно приостановить!» Ни секунды не раздумывая, он, повесив трубку, произносит: «Сталин. Теперь только Сталин!»

Тогдашний главный питерский коммунист Зиновьев не будет назван по фамилии ни Лениным, ни Сталиным, когда он позже по указанию Владимира Ильича отправится на берега Невы и будет полемизировать с будущим «врагом народа», уже в 1919-м прозревая его вредную сущность. Победив не столько белых даже, сколько затаившихся партийных вредителей (еще один привет из 1951-го), главный герой фильма Чиаурели заслужит славу и почет.

«Братцы, — воскликнет восторженный матрос, — товарищ Сталин дал нам радость победы! Да здравствует наш великий полководец товарищ Сталин! Ура!»

А в финале на фоне красного знамени возникнет титр: «Всюду, где на фронтах решались судьбы Революции, находился Сталин».

Через четыре года после выхода картины в своем историческом выступлении Хрущев вспомнит, как любил «гений всех времен» смотреть «Незабываемый 1919 год», где в конце он стоит на подножке поезда и крушит всех врагов. Очевидно, Никита Сергеевич не врал, ведь «наслаждаться» этим зрелищем Иосиф Виссарионович заставлял и его, и Маленкова, и Молотова, и Берию. Только вот об одном умолчал новый глава КПСС, посчитав, наверное, это не важным. А может, и не знал...

На просмотрах и в главном кинозале, и во всех кинотеатрах необъятного СССР демонстрировался совсем не тот вариант, который сейчас может увидеть любой пользователь интернета.

В творчестве Михаила Чиаурели и во всей истории советского кино эта лента стала уникальной потому, что из нее был целиком удален один из ключевых персонажей.

Первый и единственный раз из советского фильма вырезали Ленина!

Произошло это вовсе не потому, что артист Павел Молчанов неудачно его сыграл. Не так ярко, как Щукин и Штраух, и не столь эксцентрично, сколь Мюффке, но ведь и задача здесь была несколько иной. Ленин в «Незабываемом 1919 году» формально один из основных героев, а фактически его роль сводится лишь к почтительному поддакиванию Сталину.

Появляется Ильич в известном каждому советскому человеку эпизоде. Он несет бревно на субботнике в Кремле. Потом звонит Сталину,

вручает ему мандат. А в финале вместе с Калининым награждает Иосифа Виссарионовича орденом.

Главный герой оборачивается вспомогательным.

Но даже в этом качестве для реального Сталина он оказался неприемлемым.

Потратив столько сил на «осовременивание» событий 1919 года, Чиаурели не произвел самой важной процедуры.

Если в 1938 году в фильме «Великое зарево» Ленин, потешный клоун, был мил и любезен товарищу Джугашвили, то в 1951-м величайшему гению всех времен, сокрушителю фашизма, властелину империи, раскинувшейся от Одера до Шанхая, от Берингова пролива до Балкан, *никакой Ленин уже не был нужен.*

Ведь каким бы вспомогательным персонажем Ильич ни оказывался, формально-то он остается главным. Это он призывает Сталина навести порядок в Питере. Он отправляет его на фронт. Он вручает ему орден. А товарищу Джугашвили остается произносить такие, скажем, фразы:

«Ленин — это горный орел, не знающий страха в борьбе и смело идущий вперед. А я что? Я только солдат его армии. И считаю, нет чести выше, чем быть солдатом этой армии».

Всего два года назад, в «Падении Берлина», зрители лицезрели Величайшее Божество. А теперь вот — простой пехотинец. Хорошо ли это? Нет, не хорошо!

Сравним финальные сцены двух лент.

В одной — прибытие в поверженный Берлин на белом самолете и в белом кителе. Сотни людей, стремящихся к живому богу. Поцелуй в плечо.

А в другой?

Большой зал Кремлевского дворца. Из дальних дверей входит толпа. Она движется на камеру, и в ней, в этой *толпе*, мы не сразу различаем Иосифа Виссарионовича. Справа к столу, стоящему на переднем плане, подходят Ленин и Калинин. «всесоюзный староста» держит в руках коробочку и грамоту. Ленин произносит восхваления и передает орден. Сталин, потупившись, говорит: «Служу трудовому народу!»

И только вслед за этим — разозливший Хрущева кадр с подножкой поезда. Затем — красное знамя и надпись о том, что все победы достигнуты благодаря Великому Вождю.

Теперь уже не выяснить, как именно объяснили Чиаурели необходимость убрать из фильма Владимира Ильича. Очевидно, указали на недостаточную проработанность персонажа, на его драматургическую функциональность — и это, как видим, было абсолютной истиной...

Интересно здесь другое.

Сценарий картины писал сам Вишневский в соавторстве с Михаилом Эдищеровичем и Александром Филимоновым. От пьесы, шедшей по всей стране, серьезных отличий быть просто не могло. Почему же в

сценическом варианте история заслужила полное одобрение Сталина, а в кинематографическом — неудовольствие?

Как ни парадоксально, произошло это, наверное, из-за безмерной любви вождя к кино и инстинктивного понимания им природы экранного искусства. Театральный спектакль видит небольшое количество людей. К тому же расставить правильные акценты в постановке помогают различные режиссерские «штучки» — мизансценирование, назначение на роль Сталина высокого артиста, а на роль Ленина — низкорослого и т. д. Фильм демонстрируется одновременно в сотнях кинозалах, и его смотрят миллионы (31,6 миллиона — официальная цифра проката укороченного фильма «Незабываемый 1919 год»). Воздействие на умы и сердца самых широких масс несопоставимо.

Именно поэтому все диктаторы так обожали кинематограф — главное искусство XX века — века массы и толпы.

Приходится признать, что, выбрасывая Ленина из фильма «о себе, любимом», Сталин явил нам не только знаменитую паранойю, но и определенные искусствоведческие и социологические познания.

В самом начале 1984 года автору этих строк представилась возможность увидеть запретный оригинал «Незабываемого 1919 года». Нужно было встать в пять утра, отправиться на Павелецкий вокзал, сесть в электричку, доехать до станции Белые Столбы, затем идти по снежно-ледяной дороге до Госфильмофонда, в одном из зальчиков которого картина и была просмотрена. Несмотря на то что снималась лента на трофейной немецкой пленке, цвет был достаточно блеклым. Однако в том, что выложено сейчас в интернете, цвет практически исчез. Судя по всему, цифровая копия делалась с того самого позитива, что довелось увидеть почти 40 лет назад. Негатива этого варианта, очевидно, не существует.

С прокатной версией — наоборот. Негатив есть, нет позитива. Вряд ли кто-то будет сейчас заниматься дорогостоящим восстановлением. Картина интересна нынче лишь немногочисленным историкам кино и гораздо более многочисленным сталинистам, для которых главное — фигура вождя и культ его личности. С цветом или без цвета, с Лениным или без Ленина — какая разница!

1 час 47 минут — такова продолжительность фильма, выпущенного в 1952 году на экраны Советского Союза. Снято было на 2 часа 36 минут. Следовательно, зрителям не показали 49 минут. Но они, зрители, об этом не догадывались. За год проката 31 миллион человек посмотрели картину. Разумеется, на нее водили коллективно рабочих и колхозников, солдат и студентов. Советских фильмов было мало, как вождь и приказал. В 1951 году сняли всего три (!) плюс шесть фильмов-спектаклей, так что поневоле пойдешь вождя смотреть. Даже индивидуально.

Впрочем, фильм «Незабываемый 1919 год» проиграл не только предыдущей ленте Чиаурели («Падение Берлина» посмотрели почти 40 миллионов человек), но и четырьмя сериями трофейного «Тарзана», выпущенным также в 1952 году.

Был опять главный приз на фестивале в Карловых Варах. Попробовали бы чехословацкие товарищи его не присудить! Вполне возможно, и Сталинская премия за 1952 год воследовала бы, но случилось 5 марта 1953 года...

В 2019 году в кулуарах того самого киносмотрителя в Карловых Варах, что дважды увенчивал Михаила Эдишеровича главной наградой, состоялась встреча автора этих строк со знаменитым украинским режиссером Сергеем Лозницей. В последнее время постановщик, снискавший всеобщее признание игровыми картинами, вспомнил о своем прошлом документалиста. Он выпускает ленты, построенные на архивном материале. Не препарировывает этот материал, не «разминает» его, не делает на его основе фильмы, по-новому заряженные. Просто обрамляет старую хронику, иногда дает минимальный комментарий — сегодняшние зрители получают возможность понять, как жила Советская страна в середине прошлого века. Что чувствовала, что ей было интересно. Как власть управляла «умом, честью и совестью» граждан.

В «Блокаде» Лозница использует кадры, снятые в голодающем городе. В «Процессе» — съемки известного суда над Промпартией, еще в конце 1920-х годов опробовавшего механику судилищ середины следующего десятилетия. И в первом, и во втором случае режиссер из XXI века не открывает ничего нового. Блокадная хроника широко известна. Фильм «Процесс Промпартии» (1928) демонстрировался в советских кинотеатрах. Лозница просто вытаскивает материал из киноархива и показывает его людям нового времени, заставляя их понять и почувствовать время ушедшее.

В Карловых Варах Сергей взволнованно сообщил о том, что, работая над своим «Процессом» в Красногорском архиве кинофотодокументов, нашел гигантский материал о похоронах Сталина, снятый Герасимовым, Александровым и Копалиным.

«И Чиаурели», — было сказано в ответ. «Как?» — изумился Лозница. «А вот так. Разве можно было представить, что главный сталинский режиссер не будет допущен к съемкам похорон вождя. Был подготовлен к выпуску фильм “Великое прощание”, которому не суждено было выйти на экраны».

Через два месяца после нашей встречи на западночешском курорте состоялась премьера фильма «Государственные похороны» на кинофестивале в Венеции. Затем лента была приобретена в российский прокат и переименована в «Прощание со Сталиным». О ней много писали, ведь так же, как для Сергея было в диковинку участие в съемках

Чиаурели и наличие смонтированной картины, так и для нынешних киножурналистов открытием оказался сам факт этих съемок.

Между тем о фильме «Великое прощание», снятом, но так и не выпущенном в 1953 году, в киносообществе давно известно. В начале XXI века телеканал «Культура» даже показал 45-минутный дайджест этого фильма. А сейчас Центральная студия документальных фильмов выложила в сеть тот вариант на 1 час 18 минут (в киноплёночном варианте — чуть дольше), который был подготовлен к тогдашнему невыпуску.

Разумеется, все отснятые десять тысяч метров пленки, о которых справедливо говорит во многих интервью Лозница, увидеть невозможно. Работали ведь несколько десятков операторов. В Москве и во всех уголках СССР, во всех государствах, именовавшихся тогда «странами народной демократии».

Некоторых представителей этой самой «демократии» можно рассмотреть на экране. И если проклинаемый венграми Матиаш Ракоши стоит у гроба в Колонном зале, то его китайский собрат Мао Цзэдун и албанец Энвер Ходжа отдают дань памяти в Пекине и Тиране, как бы прозревая скорый разрыв отношений со «старшим братом».

В словосочетании «документальный фильм» применительно к «Великому прощанию», смонтированному в апреле 1953 года, упор нужно делать на первое слово. Строго говоря, это не фильм, а документ, и просмотр визуального материала вполне может быть заменен его описанием.

Люди идут к гробу. Звучит траурная музыка. Левитан за кадром говорит о гениальности усопшего. Москву сменяют Ленинград и Свердловск, Киев и Гори. Траурные митинги проходят в Варшаве и Берлине, Будапеште и в окопах корейской войны...

На трибуне мавзолея Хрущев и Ворошилов, Маленков, Берия и Молотов. Перед чтением текста по бумажке Никита Сергеевич надевает очки. Прочтя, снимает их и прячет. Маленков говорит лучше всех. Берия поблескивает стеклами пенсне. Молотов единственный упоминает о недавней победе в войне... Вот Чжоу Эньлай, а вот — Светлана Аллилуева и Василий Иосифович...

Наконец, можно рассмотреть главного чехословацкого коммуниста Клемента Готвальда, для которого визит в Москву стал роковым. По возвращении выяснилось, что он подхватил на мартовском холоде какую-то болезнь, в том же году он скончался в Праге. Эта поездка и эта смерть породили ставшую классической фразу: «Он еще простудится на ваших похоронах»...

Пожалуй, единственным собственно художественным приемом в восьмидесятиминутной ленте можно счесть снятое под интересным боковым ракурсом внесение гроба в мавзолей под музыку и проникновенный левитановский голос: «Прощай, дорогой учитель и друг, товарищ Сталин!»

Участие Чиаурели в данном мероприятии было чисто протокольным, так же как работа его коллег Герасимова и Александрова. Единственным чистым документалистом был среди них Илья Копалин. Впрочем, необходимо упомянуть и двух дам: Елизавету Свилову — жену и соратницу великого Дзиги Вертова, прозябавшего в те годы в неизвестности, и Ирину Сеткину, которой через семь лет предстоит самостоятельно поставить документальную ленту с говорящим названием «Наш Никита Сергеевич»...

В позднесоветские годы невыпуск «Великого прощания» особо пытливым киноведам объясняли тем, что речь на Красной площади произносил Берия. Пока картину собирали и монтировали, его арестовали, и показывать ленту стало нельзя. Сорок с лишним лет фильм и материалы к нему располагались в спецхране, и увидеть творение Герасимова — Копалина — Александрова — Чиаурели — Свиловой — Сеткиной не представлялось возможным.

Когда же запреты были сняты, то оказалось, что их причины иные. Берия на мавзолее был не один, речь его была неглавной, и при желании можно было вырезать и вычистить его из кадра так, как это сделали в «Падении Берлина», и крутить до 1956 года.

Илья Копалин вспоминает, что чехарда и неразбериха вокруг картины начались сразу после окончания съемок. Вначале велели делать не большой фильм, а разделить материал на несколько маленьких выпусков. Потом приказали собрать всё-таки полнометражную ленту. Когда же в апреле ее показали высокопоставленным зрителям, принявшим увиденное с восторгом, последовало указание отправить «Великое прощание» на полку.

Всё это укладывается в ту версию смерти Сталина, что отчаянно муссируется нынче. Ближайшие соратники помогли вождю отправиться в мир иной, узнав о том, что он готовится убрать их самих. На мавзолее 9 марта 1953 года и Хрущев, и Берия, и Маленков уже знали, что вскоре они предъявят советскому народу иной образ «гения всех времен». Посему работа орденосцев и лауреатов Сталинских премий оказалась мартышкиным трудом.

После бурной весны и холодного лета 1953 года Михаила Эдишеровича постигла опала. Не из-за восхвалений Сталина — кто же его тогда не славил! Из-за близости к Берии. Близость, конечно, была относительной, но и опала — мягкой. Чиаурели был сослан в Свердловск, на недавно созданную местную киностудию. На Урале был им поставлен документальный фильм «Подвиг народа» о советской металлургической промышленности. А затем состоялось возвращение в Тбилиси, где к юбилею классика грузинской литературы Ильи Чавчавадзе была экранизирована «Отарова вдова».

Назвать трогательную цветную мелодраму «из прошлой жизни» крупной удачей было бы несправедливо. Хотя в Венеции, второй раз

после «Клятвы», Чиаурели удостоился небольшой награды. Лента красива, временами экспрессивна, часто мила. Обличение «царского режима» и «эксплуататорских классов» не заслоняет любовную историю и трагедию материнской скорби. В главной мужской роли отчаянно молод, статен и красив будущий выдающийся грузинский режиссер Георгий Шенгелая. Но основное достоинство ленты — Верико Анджапаридзе.

Яркий, мощный и сильный талант великой актрисы вроде бы опровергает рассуждения о подчиненном положении исполнителя роли по отношению к постановщику. Но это лишь на первый взгляд. Выдающееся дарование большой актрисы мы ощущаем вне зависимости от киноленты, в центр которой она поставлена. Более того. Высокая трагедийная наполненность Верико Анджапаридзе как бы затмевает всё остальное — режиссера, актеров, оператора...

При просмотре фильма постоянно хочется воскликнуть: «Эх, не тому вы хвалу возносили, Михаил Эдишерович! Рядом с вами жила несравненная, царственная артистка, которой в ваших лентах доставались лишь роли второго плана. Когда же необходимость славить “отца народов” отпала, вы восславили жену, и получилась выдающаяся актерская работа. Она, как и положено по правилам, не смогла поднять трогательную среднюю ленту до высот подлинного искусства. Но для тех, кто не имел возможности видеть Анджапаридзе на театральной сцене, открылся наконец подлинный масштаб уникального дарования уважаемой Верико».

А через два года, в 1959-м, Чиаурели сделал фильм о юношестве. Назывался он «Повесть об одной девушке» и представлял собой типичное произведение старого режиссера, решившего высказаться о проблемах молодежи. Дидактика и морализаторство, стремление учить новое поколение в соответствии с «текущими требованиями партии», мягко говоря, не способствовали популярности картины. Ныне она полностью забыта. Это, кстати, еще одно правило. Пожилые постановщики, сколь угодно великие в прошлом, всегда терпят фиаско, стремясь поучать молодежь. Как Марсель Карне в «Молодых волках» (1968) или Эльдар Рязанов в «Дорогой Елене Сергеевне» (1987).

Есть, однако, две вещи, которые нужно помнить в связи с этой, быть может, самой неудачной картиной Чиаурели.

В облике нехорошего художника-авангардиста (привет Никите Сергеевичу, страстному борцу с «абстракционизмом» в советском искусстве) выступил будущий киногоений Отар Иоселиани. А главную роль сыграла юная дочь Михаила Эдишеровича Софико, которой предстоит стать выдающейся грузинской актрисой, знаменитой и любимой во всех уголках СССР.

К середине 1960-х годов, когда кинематограф Грузии будет предметом обожания мыслящей советской публики (а ее было очень даже немало!), станет окончательно ясно, что свет режиссерской звезды Чиаурели был

направлен не на тот объект. Его жизненное предназначение заключалось не в восхвалении Сталина, а в создании своеобразного мостика между прошлым национального кино (Иван Перестиани, Верико Анджапаридзе, Серго Закариадзе, Акакий Хорава) и его будущим (Софико Чиаурели, Георгий Шенгелая, Отар Иоселиани, Георгий Данелия).

Но как же тогда быть с рассуждениями о сделке с Дьяволом, которую, как мы предположили, молодой режиссер заключил в середине 1930-х годов?

Для ответа на этот вопрос необходимо еще раз вспомнить историю Бориса Яшина, Николая Сизова, Семена Цвигуна и Игоря Гостева.

Когда в начале 1970-х годов директор «Мосфильма» предлагал режиссеру экранизировать роман заместителя председателя КГБ, это была сделка в чистом виде. Ты делаешь фильм по Цвигуну, причем так, как этого хочет автор, а взамен получаешь квартиру-машину-дачу, звание народного артиста, заграничные поездки и много денег. Яшин отказывается и два года сидит без работы. Гостев соглашается и получает всё вышеперечисленное, даже несмотря на то, что настоящая фамилия Игоря Ароновича — Рабинович, а в СССР в то время господствует государственный антисемитизм.

В 1970-е годы в Советском Союзе уже мало кто верил в скорое построение коммунизма и художники воспевали режим, прекрасно понимая, что в обмен получают ощутимые материальные блага. Совсем не так обстояло дело в период золотого века советского кино. У юных кинематографистов 1920-х годов просто не могло быть отрицательного отношения к коммунистической идеологии. Наоборот, все они были ее яростными пропагандистами, сделавшими для популяризации идеи построения «светлого будущего» гораздо больше, чем все парткомы, вместе взятые.

Чиаурели в «Сабе» обличал алкоголизм, мешающий «нашему продвижению вперед». В «Хабарде» боролся с «устаревшими религиозными предрассудками». В «Последнем маскараде» клеймил меньшевизм. Когда на его работу обратил внимание первый секретарь ЦК компартии Грузии, это было для начинающего режиссера счастьем и радостью, свидетельством признания. Причем обласкан он был не той властью, которой она стала с конца 1930-х, — закрытой, давящей и страшной, — а еще своей, прямой и понятной.

Безусловно, в поддержке Берии было и естественное стремление представителя небольшого народа к собиранию земляков, помощь в их обустройстве на просторах многонациональной страны. Конечно, кавказскость Иосифа Виссарионовича, Лаврентия Павловича и Михаила Эдишеровича не являлась определяющим фактором в их взаимовыгодном сотрудничестве, но и сбрасывать ее со счетов было бы неверно. (Как, кстати, и «русский момент» в стремлении Сизова поддержать Яшина. Однако у большого народа в СССР это было

исключением из правила, ведь держава огромная, людей полно — чего поддерживать-то!)

Вряд ли Чиаурели ощущал внимание Берии и благосклонность Сталина как часть сделки. Он был воистину «предан без лести». Главным режиссером сталинской эпохи ему позволила стать не столько национальность, сколько... недостаточная талантливость. Ведь и Эйзенштейн (опосредованно), и Ромм (непосредственно), и Юткевич, и Райзман славили вождя. Но не было в их восхвалении той отчаянной разухабистости, что наличествует в главных фильмах Михаила Эдишеровича. Он не останавливался перед тем, что сковывало его выдающихся коллег. Шел вперед и прямо. По-большевистски. То, что для великих талантов являлось очевидной лестью, для человека просто одаренного представлялось преданностью. (Вспомнив в последний раз Бориса Яшина, отметим, что его отказ стать режиссером бесчисленных «Фронтов» — еще одно доказательство недооцененного таланта.)

Так что разговоры о дьявольщине в случае Михаила Чиаурели можно вести лишь в метафорическом плане, каковой, впрочем, позволит завершить эти заметки весьма забавно.

Иосиф Джугашвили, прозванный Сталиным, дожил до семидесяти трех лет и скончался на Ближней даче 5 марта 1953 года то ли от старости, то ли от хитрости своих предполагаемых жертв, оказавшихся расторопнее палача.

Михаил Геловани, основной исполнитель роли Великого Вождя, окончил свои дни 21 декабря 1956 года, в день рождения кумира и через полгода после выхода постановления «О преодолении культа личности и его последствий».

Михаил Эдишерович Чиаурели благополучно пережил «смутное время» в Свердловске, уехал в Тбилиси, где продолжал ставить фильмы, и умер в первых числах ноября 1974 года, окруженный любящими потомками и благодарными кинематографистами.

Советский народ станет обожать его восхитительную дочь Софику. А великой Верико Анджапаридзе предстоит в 1984 году завершить «Покаяние» фразой, которая через три года после выхода фильма станет известна любому образованному человеку в СССР:

«Зачем такая улица, если она не ведет к храму?»

Но это еще не всё.

Михаил Эдишерович и в Тбилиси стремился быть современным (букву «ё» в этом слове Хрущев обожал так же, как мягкий знак в словах «социализм» и «коммунизм»). Однако обличение абстракционизма в «Повести об одной девушке» и империализма в «Генерале и маргаритках» ни власть, ни зритель не оценили.

«Время Ч» вновь пришло после свержения Никиты Сергеевича.

Кто-то из провластных мастеров рифмы написал тогда в стихотворении:

Тот давний фильм о взятии Берлина
Уже давненько что-то не идет.

В «Новом мире» Твардовского появилась гневная отповедь: неужели товарищ не понимает, почему давно не показывается «Падение Берлина»?!

Новое начальство и радо было бы снова его выпустить, но, как уже отмечалось, слишком оно помнило годы создания картины и воспроизводить эпоху в деталях уже не хотело. Да и не могло. Решено было создать нового Чиаурели.

Им оказался Юрий Озеров.

Прогрохотав по брусчатке Вацлавской площади, героические советские танки вкатились на широкоформатный экран «Освобождения». Именно машины, а не персонажи Николая Олялина и Ларисы Голубкиной, стали главными героями грандиозной эпопеи. А еще там был милейший Генералиссимус. Он указывал танкам направление движения и не обменивал солдат на фельдмаршалов. «Культ личности» был восстановлен, но «до неприличности» типа поцелуев в плечо на сей раз не доходил.

Народ был вне себя от счастья — 56 миллионов зрителей пришли в кинозалы за первый год проката начальных частей эпопеи. Последующие три смотрели уже не столь активно, но начальство не унималось. Воспоследовала еще пара десятков произведений на 70-миллиметровой пленке и столько же на 35-миллиметровой, широкоэкранной. Белорусское «Пламя» (1974) Виталия Четверякова и советско-чехословацкие «Соколово» (1974) Отокара Вавры и «Завтра будет поздно» (1973) Александра Карпова и Мартина Тяпака; «Истоки» (1973) Ивана Лукинского и «Высокое звание» (1973) Евгения Карелова в двух частях: фильм первый — «Я, Шаповалов Т. П.» и фильм второй — «Ради жизни на Земле»; «Дума о Ковпаке» (1973—1977) Тимофея Левчука, здесь было аж три части — «Набат», «Буран», «Карпаты, Карпаты»...

Сам же Озеров в 1977 году сделал «Солдат свободы» — очередную, на сей раз четырехсерийную, киноэпопею, представившую главными борцами с нацизмом в Восточной Европе руководителей социалистических стран конца 1970-х. Официальная пресса захлебывалась от восторга, но лучшая рецензия на фильм принадлежит выдающемуся ленинградскому киноведущему и режиссеру-архивисту Олегу Ковалову. В этой рецензии всего пять слов: «Солдаты свободы — Сталин да Чаушеску!»

Зрители в начале и середине 1970-х глядели все это крайне вяло. Лишь «Высокое звание» могло похвастать десятками миллионов просмотров. А сегодня — кто помнит эти названия?..

Поразительный эпизод довелось наблюдать автору этих строк на исходе «застойного» десятилетия в фойе московского Дома кино. Только что закончился премьерный показ третьей и четвертой серий «Блокады» (1973—1977), экранизации Михаилом Ершовым одноименного романа Александра Чаковского. В буфете за столиком сидел угрюмый артист Владимир Кенигсон. Странно было видеть его таким грустным, ведь в сознании десятков миллионов зрителей Владимир Владимирович ассоциировался с дивным Луи де Фюнесом, которого он блистательно дублировал не только в роли комиссара Жюва из «Фантомаса», но и в ряде других французских лент, обожаемых в СССР. Глядя куда-то в пол, замечательный русский швед произнес: «“Незабываемый девятнадцатый” эпопеей не называли...»

Михаила Эдишеровича к тому времени уже не было на свете, но в 1969 году, когда сезон эпопей лишь начинался, режиссер дал к нему изящный комментарий, поставив, если угодно, мультипликационный ремейк «Великого прощания».

Пятнадцатиминутная анимация называлась «Как мыши кота хоронили» и рассказывала о том, как, увидев «усатого-полосатого» (хотя нет, он там черный), повешенного за хвост на ветке дерева, мышки решили устроить ему огненное погребение. Однако огонь и дым оживили зверюгу, и он раздавил всех своих маленьких похоронщиков.

То была экранизация сказки Жуковского.
Старой, старой сказки.

Но и это еще не всё.

На исходе первого десятилетия XXI века новое начальство, уже не отягощенное личными воспоминаниями о 1949 годе, решило вытащить «Падение Берлина» из забвения и показать по главному телеканалу. Неоднократно упоминавшийся на этих страницах хранитель коллекции Госфильмофонда Владимир Юрьевич Дмитриев отказался представлять картину, заявив, что ее показ принесет вред. Конечно же, его не послушали.

Этот показ стал «вишенкой на торте» очередного этапа ресталинизации постсоветского уже общества. Рейтинг был заоблачный. Популярность «отца народов» возросла многократно, и он возглавил всероссийское голосование на «должность» главного героя российской истории. Пришлось срочно корректировать подсчет результатов...

Если всё-таки представить некое воображаемое соглашение середины 1930-х годов между Чиаурели и Берией, то придется признать, что в ответ на «Великое зарево», «Клятву», «Падение Берлина» и

«Незабываемый 1919 год» вторая высокая договаривающаяся сторона выполнила все свои обязательства.

МОЙ КУЛЕШОВ



МОЙ КУЛЕШОВ

ЛЕВ ВЛАДИМИРОВИЧ КУЛЕШОВ (1899—1970) — советский кинорежиссер, актер, сценарист, теоретик кино, народный артист РСФСР (1969). Один из основателей и первых педагогов ВГИКа. Основные фильмы: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924); «По закону» (1926); «Великий утешитель» (1933); «Сибиряки» (1940).

Осень 1977 года. На третьем этаже Всесоюзного государственного института кинематографии произведен косметический ремонт. Для того чтобы повесить снятые на время портреты классиков отечественного киноискусства, в помощь рабочим отрядили двух киноведов — студента-первокурсника и недавнюю выпускницу. Нужно было расставить портреты у стены в правильном порядке, чтобы процесс возвращения их на место носил чисто технический характер.

Увидев лик самого знаменитого советского киногения, недавний абитуриент важно произнес: «Начнем, конечно, с Эйзенштейна!» — «Нет, — улыбнулась дама, закончившая обучение. — Сначала — Кулешов».

Все это происходило в дни празднования шестидесятилетия Октябрьской революции. А через два года СССР торжественно отметит юбилей ленинского указа о национализации кинофотопромышленности, подписанного 27 августа 1919 года. Дату эту объявят Днем советского кино, с июля на конец августа перенесут Московский кинофестиваль, а 1 сентября отпразднуют шестидесятилетие ВГИКа, созданного во исполнение указания вождя.

Про экранное искусство будут говорить и писать везде, где только можно. Народ, обожавший комедии Гайдая и Рязанова, станет публично клясться в любви к Бондарчуку, Герасимову и Озерову. Тарковского еще можно будет поминать «тихим добрым словом». А уж если речь пойдет о классиках-основателях, то, кроме трех канонических фамилий — Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, — почти никого и почти никогда вспоминать не станут.

Вот ведь даже молодой человек, выдержавший весьма нелегкие вступительные экзамены в тогдашний ВГИК (их было восемь, а конкурс на киноведческий факультет в 1977 году был 17 человек на место), а ныне пишущий эти строки, почти ничего не слышал об одном из основателей института, о человеке, про которого благодарные ученики в предисловии к его книге «Искусство кино» напишут в 1929-м: «Мы делаем картины, Кулешов сделал кинематографию».

Не то чтобы о Льве Владимировиче не писали. Были статьи и даже книги. Про «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» не слышать было невозможно, если ты интересовался кино и читал «Советский экран». Но — именно слышать. Посмотреть картину могли лишь посетители московского «Иллюзиона» да ленинградского «Кинематографа». Редкие же статьи и книги, издававшиеся малыми, по тогдашним меркам, тиражами, представлялись любителям экранной музыки (а значит, практически всему населению Советского Союза) повествующими о чем-то далеком, историческом, музейном.

Слов нет, Сергей Михайлович Эйзенштейн — один из величайших гениев мирового кинематографа. Но Всеволод Илларионович

Пудовкин — это же милый Лодя, один из студентов знаменитой кулешовской мастерской. Ученик превзошел учителя? Да нет вроде. Выдающихся фильмов — три, как и у Льва Владимировича. Теоретическая работа «Кинорежиссер и киноматериал» (1926), безусловно, известна в узких кругах российской кинематографической общественности. А об «эффекте Кулешова» знает любой кинообразованный человек в Аргентине и на Аляске, в Новой Зеландии и Канаде...

Цифрой «3» исчерпывается количество всемирно знаменитых лент и у поэта украинского экрана Александра Петровича Довженко.

Однако улицы Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко в Москве есть, а у отца советской кинематографии не существует даже малого переулочка. И «народного артиста», причем не СССР, а только РСФСР, Кулешов получил лишь за два года до смерти, в 1969 году, к семидесятилетию...

Почему?

Для развернутого ответа на этот вопрос, с милостивого соизволения читателей, автор позволит себе вновь обратиться к дням своей студенческой юности.

На киноведческий факультет ежегодно принималось около двадцати человек. По неписаному правилу пятнадцать из них были юными прелестницами с богатой родословной. Номенклатурных дочек в Москве всегда хватало, и подчас на киноведческом курсе их обучалось даже больше, чем пятнадцать. Однако порой, когда в дочках отчего-то случался недобор, четыре-пять мест освобождались и для талантливых паренюков, а также девчонок из провинции. Если означенные паренюки не принадлежали к типу «безумных ученых», за время обучения они могли связать свою судьбу с какой-либо дочкой и получить возможность реализовать свой талант в столице нашей родины. Если же принадлежали — им была дорога в подмосковный поселок Белые Столбы, где располагается Госфильмофонд со своими несметными киносокровищами...

В 1977 году лишь два места из девятнадцати были заняты «блатными» девушками. Еще двое были приняты по квоте союзных республик, а пятнадцать (!) человек руководители курса взяли потому, что хотели взять именно их.

Скандал был шумный. Номенклатура кипела, шипела, визжала и рычала. Но сделать ничего не могла. Пришлось как-то переждать год. На следующем за нами курсе был взят полный реванш. Двое смысленых парней совершенно потерялись там в стройном ряду прелестниц. Было их не то семнадцать, не то даже девятнадцать.

Дело в том, что, на наше счастье, в 1977 году курс набирали люди, непосредственно во ВГИКе не работавшие, тамошнему начальству не подчинявшиеся. Мастером был Евгений Данилович Сурков, тогдашний главный редактор журнала «Искусство кино», доктор наук, член

коллегии Госкино СССР и прочая, и прочая, и прочая. Для института было честью иметь столь именитого преподавателя. Ссориться с ним из-за девушек ректору было не с руки.

Большой начальник был важен настолько, что сам на приемных экзаменах не присутствовал.

Лилия Хафизовна Маматова — вот имя той, что взяла нас во ВГИК, стала нашим Учителем. И не только по истории советского кино.

Лилия Хафизовна окончила аспирантуру ВГИКа и работала в недавно организованном Институте теории и истории кино, где заведовала сектором кинематографа союзных республик.

Наш замечательный набор 1977 года — ее заслуга. Это она выдержала нешуточный натиск номенклатуры, надолго рассорившись со многими «большими и важными» людьми. Что же дало ей силы к сопротивлению? Что придало смелости стоять на своем?

Вот ответ на этот вопрос: обучение в аспирантуре у Кулешова в последние годы его жизни.

Лев Владимирович искренне привязался к нашему прекрасному педагогу. Всем в институте была известна его полушутливая, полусерьезная фраза: «Киноведов не люблю. Но люблю Лиллю Маматову».

Женщина-ученый была вхожа в дом своего научного руководителя. Хозяева рассказывали ей о полувековой жизни в кино с такими подробностями, о которых невозможно было поведать в советской печати. (Как раз в 1975 году, уже после смерти Кулешова, в издательстве «Искусство» вышла книга, которая так и называлась — «50 лет в кино», а на обложке красовались имена классика и его жены, актрисы Александры Хохловой.) Много Лилия Хафизовна пересказывала своим студентам. Но главным в ее лекциях были даже не удивительные факты, о которых нельзя было нигде прочесть.

Она раскрыла нам неповторимый кулешовский киномир. На примере творчества своего обожаемого учителя обосновала основной тезис в понимании истории экранного искусства СССР. Благодаря пересказанному Маматовой Кулешову студенты-киноведы образца 1977 года навсегда усвоили: при всех отклонениях и перипетиях история советского кино — это история взаимоотношений Художника и Власти.

В этом месте читатели, знающие о Кулешове не многим больше того, что ведал тогдашний первокурсник, наверняка подумают: «Ну вот, опять — про великий талант, загубленный тоталитаризмом!»

И будут не вполне правы.

Разумеется, подлинный талант и власть, стремящаяся контролировать творческий процесс, несопоставимы. Об этом уже много написано, в том числе на страницах данной книги. Но, размышляя о феномене Кулешова, нужно четко представлять, что изначально никаких политических разногласий с большевиками у него не было. Отпрыск разорившегося

мелкопоместного дворянского рода принял революцию искренне, как, впрочем, и многие представители российской художественной интеллигенции, недовольные царскими порядками и желавшие большей свободы. (Каковую, заметим в скобках, им и предоставили в первое постреволюционное десятилетие.)

Лето 1917 года застало юного Льва в Крыму, где завершались съемки ставшего последним фильма Евгения Бауэра «За счастьем». Как и все главные ленты обрусевшего чеха, эта являлась изящной, манерной, декадентской мелодрамой, в которой художник Кулешов, успевший уже поработать на ряде кинокартин, стал еще и артистом — сыграл одну из главных ролей.

После окончания съемок и смерти режиссера, последовавшей вскоре, Кулешов мог бы не возвращаться в беспокойную Москву, которой оставалось быть свободной несколько месяцев. Мог бы, скажем, сесть на пароход и уплыть в Стамбул, от греха подальше. Но — вернулся.

Вернулся потому, что кино захватило юного художника. Потому, что чувствовал — эта новая французская забава под названием синема — то, чему он хочет посвятить жизнь.

К своему актерскому опыту Лев Владимирович относился без особого энтузиазма. Тем более что и появился он перед камерой случайно: Бауэр уговорил его заменить заболевшего исполнителя. Кулешову больше нравилось обставлять кадр, формировать его, выстраивать. Это стремление и привело к кинорежиссуре.

В следующие два года, уже при большевиках, но еще до ленинского указа, он поставит две ленты, из которых сохранилась, да и то не полностью, лишь одна — «Проект инженера Прайта» (1918). Сценарий был написан старшим братом режиссера. Будучи инженером-электриком, Борис Кулешов придумал вполне «электрическую» историю с изобретением чудесного гидроторфа, а слово «инженер» вынес в ее заглавие. Сам исполнил главную роль. В упоминавшейся уже книге «50 лет в кино» Лев Владимирович и Александра Сергеевна весьма иронично комментируют ленту, где наличествовали «драки, погони на автомобиле и мотоцикле, аварии, охота и, разумеется, несложная любовная история со счастливым концом»²⁶.

Однако не стоит так уж сильно доверять этой запоздалой авторской несерьезности. Ведь как покажет их творческая практика уже через пару лет после создания «Проекта», и драки, и погони, и аварии, и несложная любовь — всё это — классический Кулешов.

В 1920-е годы советское кино было самым интересным на планете. Весь мир с восторгом смотрел то, что снималось в Москве, Ленинграде, Киеве... «Великий Октябрь и мировой кинопроцесс» — этот позднесоветский пропагандистский штамп наполнялся реальным смыслом только в «золотое десятилетие» отечественного кинематографа. Именно тогда обрели друг друга новое искусство и новая страна.

Большевики ведь не просто поменяли систему управления Россией. Они Россию вообще отменили. Их гимном был «Интернационал», а страна, в которой они захватили власть, представлялась лишь первой площадкой для свершения грядущей мировой революции. Вспомним герб созданного в 1922 году Союза Советских Социалистических Республик — серп и молот, покрывающие весь земной шар.

Это было удивительно, романтично. В это многие верили. Все 1920-е годы прошли в ожидании скорейшего расширения Союза.

Таких помыслов, таких идей, таких задач не было в истории человечества. Людям, которым выпало претворять в жизнь утопические установки, потребовалось, среди прочего, совершенно новое искусство. Старое, конечно, тоже перестраивалось на воспевание новизны. Луначарский и Мейерхольд, Пильняк и Бабель, Родченко и Лисицкий, советский граф Алексей Толстой и революционный поэт Маяковский...

...чтобы в мире
без России, без Латвий
Жить единым
человечьим общежитьем.

Однако потребно стало нечто абсолютно свежее, никогда ранее не бывшее, возникшее только что, по аналогии с Советским Союзом.

Кинематографу, национализированному Лениным в «незабываемом девятнадцатом», было всего 24 года. Он только начинал ощущать себя великим искусством. Братья Люмьер, Жорж Мельес, Дэйвид Гриффит, Чарли Чаплин на ощупь открывали законы, по которым кино предстояло развиваться. Нужно было систематизировать эти открытия, разработать язык нового вида искусства, понять, чем оно обязано предшественникам и чем от них отличается. Зафиксировать понимание, создать азбуку нового советского экрана.

Все это довелось сделать Льву Владимировичу Кулешову.

Грустную улыбку вызвало недавно упоминание во Всемирной паутине об одном из кулешовцев, обучавшихся, как было написано, «в актерской мастерской». Дело в том, что слово «актер» у Льва Владимировича было строжайше запрещено. «Игра», «переживание», «чувства» — все эти понятия Кулешов сделал для своих студентов ругательными, даром что сам всего за два года до организации Госкино техникума²⁷ «актерствовал» и «изображал чувства» в роли художника Энрико в картине Бауэра!

Для того чтобы создать новое кино, нужно было, по Кулешову, полностью отринуть старое. Поэтому учащиеся именовались натурщиками, а переживания и чувства были вытеснены простыми физическими действиями.

Площадка, на которой студенты показывали свои «фильмы без пленки» (ее просто не было, приходилось обходиться без главного атрибута искусства, которому обучались), была размечена четкими линиями. Каждый натурщик знал свой путь. Понимал, где нужно двигаться прямо, где повернуть, а где остановиться. Регламентированы были даже наклоны головы и движения глаз. Ничего не нужно было переживать. Всё нужно было *показывать*. Кино ведь это не рассказ, а именно *показ*.

Основное внимание уделялось тренировке тела. Акробатика была главным предметом в кулешовской мастерской. Будущего киногоения Бориса Барнета приняли на обучение главным образом потому, что он был великолепным боксером.

В группе царил спартанский дух. Болезнь с температурой в 39 градусов не считалась достаточным основанием для пропуска занятий. Надо ли после этого удивляться, как во всех знаменитых кулешовских фильмах исполнители кувыркаются, садятся на шпагат, ходят по канату, дерутся, прыгают с высоты...

Однако заменой артистов на натурщиков, а переживаний на представления не исчерпывалась работа Льва Владимировича по полной замене киноязыка дореволюционного кино.

При просмотре фильмов, сделанных в России в 1908—1919 годах, поражает удивительная загруженность кадра различными вещами. Роковые страсти в мелодрамах Евгения Бауэра и в меньшей степени в социально-мистических историях Якова Протазанова (не исключая великую «Пиковую даму» 1916 года) возникают и «рвутся в клочья» в помещениях, до последнего сантиметра заставленных, заложенных и украшенных. Остается неясным, как дамы своими пышными платьями и кавалеры своими шпагами и шпорами умудрялись не раскрошить прелестную обстановку.

Пуфики, диванчики и оттоманки. Столики, этажерки и шкафчики. Шторки, цветочки и вазочки... Кулешов сам вспоминал, как, выстраивая комнату героини в ленте «За счастьем», он втиснул в кадр даже весьма объемную колонну...

А в начале 1920-х годов, создавая новый кинематограф, он решил, что кадр должен быть абсолютно чист. Наиболее наглядно это очищение проявится во втором великом кулешовском фильме — «По закону» (1926), о котором еще будет повод вспомнить подробнее. Натурщики представляют и действуют в пространстве, где ничто не должно отвлекать зрителя от этого самого действия. Пол или земля. Стены или воздух. Потолок или небо. Больше — ничего. При этом кинокадр, по Льву Владимировичу, должен напоминать китайский иероглиф. Ведь на Востоке, как известно, одним значком можно передать, например, ощущение легкого ветерка, подувшего с вершины горы...

Любопытно, что кропотливая работа по конструированию нового языка нового искусства новой страны базировалась на открытии, получившем название «эффект Кулешова», без изучения которого сегодня немыслимо кинематографическое образование.

В 1914 году, снимая первый шедевр мирового кино — ленту «Рождение нации», Дейвид Уорк Гриффит обнаружил вдруг, что фильм на самом деле создается не столько на съемочной площадке, сколько за монтажным столом. Склеивая кадры, монтируя их, режиссер придает повествованию ускорение или замедляет его, меняет ритм, сообщает новый темп...

Кулешов пошел дальше. Он наглядно показал, что при соединении однажды снятого кадра с другим, не имеющим к первому никакого отношения, рождается совершенно новый смысл, не закладываемый ни в начальном, ни в конечном элементе монтажной фразы.

Берется крупный план красивого мужского лица. (Впоследствии все будут говорить и писать о том, что Кулешов использовал образ «короля русского экрана» Ивана Мозжухина, однако это не так.

Экспериментируя, Лев Владимирович взял кадр с другим привлекательным артистом.) Этот кадр соединяется с ликом милой девушки. Рождается любовное настроение. Тот же мужской образ в сочетании с тарелкой супа говорит нам о чувстве голода, обуявшем красавца. Когда же на месте девушки и супа в соединении всё с тем же неизменным персонажем возникает вдруг детский гробик, мы рыдаем при виде безутешного молодого отца.

Когда-то великое кинематографическое открытие, ныне «эффект Кулешова» используется в качестве обычного приема при монтаже. Для того, скажем, чтобы скрыть провалы в актерской игре. Но едва ли не в большей степени применяют современные режиссеры другое достижение Мастера — знаменитый «географический эксперимент».

Александра Хохлова и Леонид Оболенский, еще один уникальный студент знаменитого курса, изображают влюбленную пару. Они спешат на свидание. Она бежит по Петровке, он — по набережной Москвы-реки. При этом оба улыбаются друг другу. Затем влюбленные встречаются у памятника Гоголю и смотрят куда-то вдаль. Сюда режиссер вставляет план вашингтонского Капитолия. Когда же Хохлова с Оболенским поднимаются по ступеням храма Христа Спасителя, у зрителей рождается полная иллюзия того, что входят они в здание Конгресса США.

Этим экспериментом Кулешов продемонстрировал еще одну возможность нового волшебного искусства. Оно, оказывается, творит свое собственное пространство, создает город, которого нет, который существует лишь в воображении режиссера, правильно расставляющего натурщиков, следящего за крупностью планов и направленностью движения.

Нынче же сей прием используется по принципу «от великого до смешного...».

Предположим, артисты Пупкина и Нопкин играют любовников. Снимается парная сцена. Однако Пупкина может быть на площадке только сегодня, завтра — улетает на заработки в Новосибирск. А Нопкин лишь завтра возвращается с корпоратива в Норильске. Поэтому сегодня снимается дама, источающая эротические флюиды, а завтра — ее партнер, отвечающий ей взаимностью.

Вашингтонский Капитолий появился в географическом эксперименте не случайно. Своих натурщиков Кулешов буквально заставлял смотреть американское кино, которого в начале 1920-х было очень много на советских экранах. Смотреть и учиться, ведь в лентах зарождающегося Голливуда не было никаких ненавистных кинематографу новой страны переживаний. Было *действие*. Темп, ритм, неожиданные повороты, драки-погони-перестрелки, прыжки и прочая акробатика.

И когда кинопленка наконец появилась, то, съездив в обозе товарища Тухачевского на первую, неудачную битву мировой революции в «панскую Польшу» (агитфильм 1920 года «На красном фронте» сохранился лишь в фотографиях, хронике, монтажных листах, собранных поздними исследователями и обнародованных недавно киноведом Николаем Изволовым), Кулешов приступил к постановке картины, которой суждено будет стать первым великим произведением золотого века советского киноискусства.

Главным героем этого фильма станет гражданин Соединенных Штатов, а жанром — вестерн. Но особый, городской, советский.

(И вновь, как в случае с фильмом «Тринадцать» Михаила Ромма, автор позволит себе обширную цитату из книжки «Красный вестерн», вышедшей в 2009 году. Немного, впрочем, переработав свой давний текст.)

Сценарий Николая Асеева «Чем это кончится?» рассказывал об американском сенаторе по фамилии, конечно же, Вест. Означенный сенатор прибыл в Москву, невероятно опасаясь тех самых ужасов большевизма, о которых слышал и читал у себя на родине. Ужасы не замедлили явиться. Вест был ограблен, запуган до полусмерти и, разумеется, посажен в тюрьму, выбраться из которой удалось, лишь пожертвовав последними деньгами. Но тут наступила счастливая развязка. Оказалось, те, кто тиранил несчастного Веста, никакие не большевики, а жулики и аферисты. Доблестные милиционеры разоблачают их и везут сенатора осматривать столицу государства, строящего социализм.

Картина, все роли в которой режиссер доверил своим юным натурщикам, стала называться «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» и вышла на экраны в апреле 1924 года.

Сценарий Асеева Лев Владимирович подверг доработке. В результате драматургических модификаций в сюжет фильма был введен еще один персонаж — ковбой Джедди, телохранитель мистера Веста. Коренастый крепыш в полном ковбойском облачении замечательно смотрелся на зимних московских улицах, а сцена погони вокруг храма Христа Спасителя стала неким опознавательным знаком фильма. В поздние советские годы многие киноманы ходили в «Иллюзион» на этот фильм еще и для того, чтобы увидеть, каким же был знаменитый храм, на месте которого тогда плескались горячие воды бассейна «Москва».

Джедди играл юный Борис Барнет, еще один будущий титан советского кинематографа. Красавец и атлет, он производил неизгладимое впечатление даже на фоне своих тренированных, гибких и пластичных сокурсников. И, конечно же, внешние данные бывшего боксера сыграли решающую роль в придумывании для него образа.

В пародировании вестерна первой крупной советской картиной нет ничего идеологического, злобного, враждебного. Смотреть на красоту и стать ковбоя Джедди — одно удовольствие. И в прерии цены бы ему не было. Но Джедди сидит на облучке, как извозчик, пытается догнать мерзавцев, причинивших столько неприятностей его хозяину. Не дилижансом управляет он — пролеткой. И мчится она не по Гранд-Каньону — по заснеженной Москве начала 1920-х годов.

В духе визуальной выразительности немого кино здесь работает контраст между человеком в широкополой шляпе, куртке, штанах с бахромой, с лассо в руке — и городом, в котором этому человеку надлежит выполнять свою работу телохранителя.

Юный Барнет в ковбойском костюме на улицах раннесоветской Москвы стал, если угодно, своеобразным комментарием к хрестоматийно известному «эффекту Кулешова» и «географическому эксперименту».

В случае с этим персонажем кинематографическое волшебство было явлено Кулешовым, что называется, в чистом виде. Тогдашние посетители кинозалов, имевшие возможность смотреть массу американских вестернов, прокатываемых частными дистрибьюторами, не могли оправиться от изумления — настоящий ковбой на московских улицах!

Джедди и храм Христа Спасителя. Джедди и храм Василия Блаженного. Джедди идет по проволоке между двух стоящих друг против друга московских домов... Это манило, притягивало, задавало загадку, завораживало.

Совмещение в одном фильме и в одном кадре персонажа из классического вестерна и среды, вестерну противопоставленной, обычно трактуется как удачная пародийная находка выдающегося режиссера. И это, безусловно, правильно. Но нам интереснее рассмотреть «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» еще и как подтверждение того факта, что классический американский вестерн

и советское кино 1920-х годов не так далеки друг от друга, как может показаться на первый взгляд.

Ведь героя фильма зовут мистер Вест, а не герр Шмидт или, скажем, месье Гранье. В Германии и во Франции большевиков и их режим изображали не лучше, чем на родине героя ленты. Так что и Шмидт, и Гранье вполне могли бы посетить тогдашнюю Москву (в реальности — и посещали довольно часто) и оказаться в такой же переделке. Но только в этом случае смотреть картину было бы не так интересно. Ведь ни французы, ни немцы не создали кинематографического жанра, одного намека на который достаточно для возбуждения повышенного зрительского внимания.

Вестерн, повествующий об освоении новых пространств, пришелся очень кстати в стране, начавшей строительство нового мира.

Первая знаменитая лента великого советского кино 1920-х всеми полагается изящной шуткой, в которой натурщики Кулешова демонстрируют результаты своего обучения. А режиссер, похоже, вспоминает «Проект инженера Прайта». Драки-перестрелки, погони на автомобиле и пролетке наличествуют. Нет, пожалуй, лишь несложной любовной истории. Счастливый же конец имеется.

Впрочем, не стоит забывать о том, что фильмы по-разному живут в разное время. Единожды созданные, прошедшие по экранам, упакованные в коробки киноархивов, они совершенно по-иному смотрятся через 20, 30, 50 лет после своего создания. Обнаруживаются вдруг вещи, на которые никто не обращал внимания при первых показах.

В эпизоде погони Джеджи за похитителями Веста мы видим проходящую по улице изящную юную даму в дорогом пальто с меховым воротником. Увидев, как в нескольких метрах от нее вяжут человека, дамочка в ужасе падает оземь и, расставив ноги, прижимается к столбу.

Умора! Комедия! Натурщица продемонстрировала чудеса акробатики!

Безусловно, во имя такого восприятия в 1924-м эпизодическая красавица и появилась на экране. Но сегодня сцена эта проявляет для нас страшную реальность той Москвы. Ведь тогда люди прекрасно помнили, как в первые революционные дни «восставший народ» пачками убивал «буржуев» только за то, что на них были надеты «польты» с меховыми воротниками.

После освобождения Весту говорят: «Сейчас мы покажем вам настоящего большевика». Но мы, зрители, его уже лицезрели. Вначале на экране крупным планом — револьвер. Затем рука в длинной перчатке, потом, наконец, улыбающийся здоровяк, в коже с головы до пят. Улыбка ему не идет. Глядя на «настоящего большевика», думаешь о том, что он творит в чекистских подвалах. И, надо сказать, не так уж он и отличается от кошмарных портретов в американских журналах, стращавших Веста, предостерегая от поездки в Союз.

Все это, конечно, не означает никакой оппозиционности Кулешова. Еще раз повторим: классики великого советского кино были

отъявленными большевиками. А также — выдающимися мастерами своего дела. Они совсем не думали о том, что кино является точным документом эпохи своего создания. Они просто, естественно фиксировали в кадре время и оставили нам его таким, каким видели сами, без лжи и украшательства.

Окрыленный успехом «Веста», Кулешов тут же сделал «Луч смерти» (1925) — на сей раз фантастическую и, разумеется, антикапиталистическую версию «Проекта инженера Прайта», а затем приступил к постановке фильма, который, наверное, надо считать лучшим в его творческой биографии.

Действие фильма «По закону» (1926) происходит в Америке во времена «золотой лихорадки» на Аляске, а сценарий был написан самим Кулешовым с небольшой помощью Виктора Шкловского на основе рассказа Джека Лондона «Неожиданное». Снималась лента в буквальном смысле «за три копейки» на Царицынских прудах и в Хорошеве.

Современные юные режиссеры любят рассуждать о нехватке денег для реализации высоких художественных помыслов. Между тем вот уж скоро 100 лет, как лента, сделанная вообще без какого-либо бюджета, поражает прямо-таки первобытной мощью и силой.

Взять хотя бы эпизод разлива главной аляскинской реки Юкон, в роли которой означенные пруды и выступают. Снято так масштабно, что кажется, будто весь мир заполняется водой. Она вверху, внизу, справа и слева. Благодаря чему достигается этот эффект?

Благодаря тому, что фильм «По закону», как уже отмечалось, наиболее наглядно воплощает теоретические построения постановщика, его понимание природы функционирования экранных образов, воздействия их на зрителя. Верный своим теоретическим воззрениям, Кулешов «вычистил» материал, свел количество действующих лиц до минимума — в пяти частях кинорассказа (всего их семь) заняты только три персонажа.

Кадр в картине геометрически просторен. Земля, небо, линия горизонта, одинокий домик, фигурки нескольких людей. И когда это абсолютно чистое пространство заполняется водой, то и домашний водоем вполне заменяет реальный Юкон. И не нужны миллионы долларов. Потребно четкое знание языка, на котором ты говоришь, и ясное понимание цели затеянного разговора...

Впрочем, размышляя об этом самом понимании, наталкиваешься на удивительный парадокс, который, по существу, и делает ленту такой значительной.

Американофилия Льва Владимировича в сочетании с его романтическим большевизмом породила сильнейшее антитоталитарное кинематографическое высказывание, важное совсем не для США. Если

угодно, «По закону» — это предвидение того, что случится в СССР через десять лет после выхода ленты.

В рассказе Джека Лондона «Неожиданное» главной была проблема узаконенного насилия. Вспомним фабулу.

Стремясь завладеть найденным золотом, один из старателей убивает товарищей. Оставшиеся в живых ловят его и хотят тут же прикончить. Однако единственная в экспедиции женщина останавливает мужа-мстителя. Она уверяет, что всё нужно сделать по закону. Суд, прокурор, адвокат и только потом — казнь. Мужчина соглашается.

«Эдит размышляла над социологическими проблемами и создала свою собственную теорию эволюции закона. Она пришла к выводу, что закон есть не что иное, как выражение воли той или иной группы людей. *Как велика эта группа, не имело значения* (курсив наш. — С. Л.)... В стране может быть всего лишь десять тысяч населения, а все же воля этих людей будет законом для страны. А если так, то и тысяча людей могут создать свой закон. А если могут тысяча человек, почему не могут сто? А если могут сто, почему не могут пятьдесят? Почему не пять? Почему не двое?»²⁸

После выхода картины в печати появилась разгромная статья знаменитого критика Хрисанфа Херсонского. Он упрекал ленту в антигосударственном пафосе и был, если вдуматься, не так уж не прав.

Закон есть закон — в соответствии с этой краткой формулой Эдит в картине и ведет себя. Она мучается, не ест, недосыпает. Мучает мужа, не давая совершить естественный и справедливый акт возмездия. Мучает несчастного убийцу, который, устав от ее своеобразной пытки, испытывает по дороге на казнь даже некоторое облегчение.

Ей очень трудно. Против нее всё вокруг. Во время похорон убитых товарищей Эдит и Ганса сбивает с ног пронизывающий ветер. Ледяная земля не поддается ударам лопаты. Процедура казни совершается при лютом морозе. Наводнение, опять же... Природа как бы кричит о вопиющей бессмысленности, но женщина упорно добивается торжества закона. Перед тем как накинуть осужденному веревку на шею, Эдит заботливо укутывает его. Ничто не должно помешать церемонии.

Конечно, нельзя согласиться с товарищем Херсонским, обвинившим Кулешова в отрицании закона как такового. Режиссер против его фетишизации, против превращения в безмолвную фишку на игральном поле большой и малой политики. Беспартийный большевик (в ВКП(б) он вступит лишь в 1945 году), Лев Владимирович с помощью открытых им новых возможностей киноязыка углубил то, что было намечено Джеком Лондоном. Верховенство права, на котором основаны США, способно растить не только законопослушных граждан, но и догматиков — вот про что картина «По закону».

Однако, смотря ее сегодня, храня генетическую память о кошмарах российского XX века, мы, прочитав упоминавшегося на этих страницах

Зигфрида Кракауэра, не можем не поразиться в который раз волшебному свойству кинематографического предвидения.

Обожая американское кино, любя всяческую машинерию, точность, энергию, Кулешов снял ленту, разоблачающую одно из основных уложений североамериканского общества. И совершенно не предполагал, что зрители после просмотра могут задуматься не только и не столько о «проклятом капитализме».

Ведь то, что в условиях индивидуалистической, децентрализованной Америки взрастило страсть к «юридически обоснованному» самосуду, в государстве, управляемом из единого центра, чревато самосудом над миллионами...

После выхода картины пройдет совсем немного времени, и комплекс Эдит станет распространенным заболеванием. Группа людей издаст Закон Страха, которому должна будет подчиниться вся страна. Политических противников будут не просто убивать. Их будут уничтожать «по закону», на судебных процессах с прокурором и судьями. Только вот адвокатов не будет — слишком хлопотно. Эта советская специфика, конечно, не понравилась бы Эдит.

Люди, те самые, для которых придуман и издан Закон, попрячутся по своим квартирам. А когда шум подъехавшей машины и топот сапог на лестнице разорвут ночную тишину, эти люди будут дрожать под одеялами: «Может быть, это кому-нибудь нужно, ведь так велит закон». И ничто не сможет вывести их из состояния перманентного страха. Они перестанут дрожать только тогда, когда наглый и требовательный Закон вломится не в соседскую, а в их собственную дверь. В нижнем белье, испуганные, тупо верящие в справедливость Закона-убийцы, предстанут они перед его стражами.

«...эти люди верят в то, что они делают, верят глубоко и твердо, и делают всё с сознанием своего долга и с настоящими мучениями, состраданием человеческим, несмотря на их нечеловеческий образ»²⁹.

Эдит потерпит поражение. Распахнется дверь хижины, и Майкл, с петлей на шее, войдет и бросит на пол кусок веревки. Она не выдержала веса его тела. Маленькая мелочь всё испортила. Закон оказался неисполненным.

Свою антиамериканскую и провидчески антисталинскую историю 1926 года Кулешов завершит положительным финалом. Через десять лет, когда немое кино уже никто не будет смотреть, когда развернется борьба с формализмом в искусстве и с «врагами народа» в реальности, все сочтут за благо просто забыть выдающийся кулешовский фильм. На 30 лет. До благословенных 1960-х.

Вернемся, однако, в середину 1920-х.

Разгром Хрисанфом Херсонским фильма «По закону» не имел и не мог иметь никаких последствий. Художественная, так сказать,

дискуссия в рамках свободного творческого процесса. Критик поругал — режиссер ответил. Естественная среда существования искусства.

Неприятности начались после следующей работы мастера.

Лента называлась «Ваша знакомая» и являла собой, судя по сохранившемуся восемнадцатиминутному куску, милую камерную мелодраму. В центре повествования — любовь молодой журналистки к женатому мужчине, ответственному работнику советской промышленности. Никакого криминала в сюжете в 1927 году не было — вспомним еще раз куда более откровенные фильмы «Проститутка» и «Третья Мещанская», демонстрировавшиеся тогда же на экранах. Студийное начальство было весьма недовольно Александрой Хохловой, сыгравшей главную роль. Недовольно настолько, что запретило Кулешову ее снимать. Нескладная она, дескать, и страшная.

Между тем в том фрагменте, что сегодня доступен для просмотра, именно Александра Сергеевна предстает главным очарованием экранного действия. Да, нескладная она и от идеала женской красоты далека, но как же привлекательна! Как неожиданна, как, черт возьми, сексуальна! Понимаешь промышленника Петровского в несколько статуарном исполнении Бориса Фердинандова. К такой необычной прелестнице сбежишь от скучной и сдобной супруги!

Притом, как и положено натурщице Кулешова, никаких чувств Хохлова не играет. Она ходит по начертанным невидимым линиям, наклоняет головку так и тогда, как и когда требуется, опускает глазки долу... Словом — прелесть, прелесть, прелесть!

Можно понять киноначальников. Несмотря на то что Четвертая кинофабрика, на которой был поставлен фильм, существовала в первой стране строящегося социализма, чиновничьи вкусы были вполне буржуазными.

Когда в «Весте» Хохлова изображала бандитку «Графиню» — кувыркалась, строила рожицы, демонстрировала чудеса акробатики, — это было приемлемо. Эксцентрика!

Когда натурщица была поставлена в центр аляскинской истории, ее поведение так естественно вписывалось в режиссерскую и операторскую трактовку кинематографического пространства, что возражений и здесь быть не могло.

Но в современной советской драме про любовь чиновникам очень хотелось видеть миленькую очаровашку, которая пленила бы зрительские сердца. Может быть, ответственным киноработникам даже было бы любо, если бы Кулешов сделал то, что через год удастся режиссеру Борису Светозарову, постановщику знаменитой «Таньки-трактирщицы» (1928), главного хита советского нэпманского экрана. И в коммерческом неуспехе «Вашей знакомой» была обвинена Александра Сергеевна...

Как бы там ни было, Кулешову позволяют снять жену только через шесть лет, лишив советский кинематограф конца 1920-х годов одной из самых ярких кинонатурщиц.

В свете имевших место на этих страницах рассуждений о взаимоотношении режиссера и исполнителей ролей творческий союз Кулешова и Хохловой предстает уникальным примером подлинного и неразрывного слияния помыслов, идей и, да простит мне это ранний Лев Владимирович, чувств.

Невозможно говорить о художественном вкладе Александры Сергеевны в картины мужа. Так же, как нельзя отделять игру Джульетты Мазины от замыслов Федерико Феллини, Инны Чуриковой — от задумок Глеба Панфилова. Просто без Мазины не было бы «Дороги» и «Ночей Кабирии», а «Начало», «Прошу слова» и «Тема» не придумались бы, если бы рядом с Панфиловым не находилась Чурикова. Вклад натурщицы Хохловой, так же как игра двух гениальных актрис, — это не что иное, как часть режиссерского видения пространства фильмов из золотого фонда мирового кино.

Ну как можно анализировать образ Эдит из фильма «По закону» в отрыве от разобранного выше послания — как явного, так и скрытого! Кулешову нужны были природная угловатость Хохловой, ее навыки натурщицы, приобретенные в мастерской. В ленте же «Ваша знакомая» режиссер вознамерился показать не только натурщицу, но и трепетную, хрупкую женщину, пленившую его сердце. Мы, современные зрители, это поняли — даже по небольшому фрагменту. Тогдашние начальники — нет.

Во время шестилетнего запрета на профессию Хохлова попыталась режиссировать самостоятельно. Сняла фильмы «Дело с застёжками» и «Саша», которые сохранились в архиве, но большого влияния на тогдашний кинопроцесс не оказали. Помогала мужу и вскоре из ассистенток стала вторым режиссером на его картинах.

Были поиски себя. Не было уныния. Воля к жизни — вот что помогло замечательной женщине. Она, воля, была воспитана в ней не то чтобы с самого детства — с самого рождения.

В отличие от мелкопоместного Кулешова Александра Сергеевна — из славных российских родов, деяния которых сохранились в людской памяти, а фамилии — в московской топонимике.

Конечно, практически никто из врачей Боткинской больницы и уж точно никто из ее посетителей не знает, что названа она в честь деда Александры Сергеевны, а ее отец, Сергей Сергеевич Боткин, был известным российским медиком. Москвичи и гости столицы, стоящие в очередях в Третьяковскую галерею, не подозревают о том, что Павел Михайлович Третьяков — еще один дедушка Хохловой — по материнской линии. Однако нам знание этой замечательной родословной поможет — хотя бы для того, чтобы постичь стойкость и, как увидим,

разумность семьи советских киноклассиков, позволившие им вынести удары судьбы в конце 1920-х — середине 1930-х годов.

Не полностью сохранилась и первая кулешовская лента без Хохловой. Впрочем, в случае «Веселой канарейки» (1929) мы располагаем документально-художественными свидетельствами, позволяющими сделать интересные выводы. Речь в данном случае не о знаменитом фельетоне Ильфа и Петрова «Пташечка из Межрабпомфильма», в котором картина упоминается («Сам Кулешов поставил»). Весьма важной представляется подробно изложенная фабула фильма.

Гражданская война. В белогвардейской Одессе существует кабачок «Веселая канарейка», где развлекает публику очаровательная певичка. За ней ухаживают, среди прочих, князь и офицер, являющиеся на самом деле большевистскими агентами. Когда контрразведка их раскрывает, спасение приходит от прелестного создания с дивным сценическим именем Брио.

Критиковали ленту нещадно. Упрекали в том, что идеологическая выдержанность здесь лишь предлог для показа красивых ножек и упоения развратной жизнью врагов советской власти.

Самое интересное, что, судя по всему, критика была справедливой. Однако фильм получился таковым не потому, что Кулешов вознамерился вдруг всплакнуть над жестокой судьбой проигравших в Гражданской войне и пожалеть побежденных. Он искренне хотел создать боевик в своем любимом американском стиле. Там ведь тоже цель борьбы заявляется в начале и в конце. А в основное время фильма — только Действие. Кафешантан, рюшечки, изящные фраки и блестящие мундиры — тот «старый мир», в котором это самое действие происходит. Что ж с того, что на обывательский взгляд сей мир привлекательнее геометрически чистого советского «нового мира»!..

Самое удивительное, что фильмом «Веселая канарейка» Лев Владимирович вновь продемонстрировал присущее кинематографу чувство предвидения.

Когда закончится сталинизм, а затем «оттепель» сменится заморозками, советская киноиндустрия, выпускающая по 125 фильмов в год, подарит зрителям несметное количество «Веселых канареек». В красных вестернах положительные герои станут носить фуражки с большевистскими звездами, а отрицательные обрядятся в царские мундиры или басмаческие папахи — мальчишкам Страны Советов это будет без разницы. Они станут бегать в кинотеатры и восторженно потом рассказывать: «А наш ему как даст! А он как выстрелит! А потом они как прыгнут со скалы!..»

В 1969 году режиссер Георгий Юнгвальд-Хилькевич поставит в Одессе практически ремейк «Веселой канарейки». Он будет называться «Опасные гастроли», и народ на него валом повалит, потому что там

Высоцкий в роли законспирированного большевика Николая Бенгальского запоет в кафешантане.

Любопытно сравнить газетный отзыв на ленту Кулешова в 1929 году с установочной статьей «Правды» «Скачут кони по экрану», обличающей советские вестерны в начале 1971-го:

«Эпизод подпольной борьбы красных с белыми — только неизбежный повод для изображения в веселых канареечных тонах галантной жизни белогвардейских контрразведчиков... Фильма не становится революционной от того, что показанная в ней кабацкая и светская жизнь поставлена в какую-то связь с революционной борьбой» (Кино. 1929. 12 марта).

«За последнее время в нашем кино события Гражданской войны все чаще изображаются в таком залихватско-приключенческом стиле: рубки, стрельбища, погони, переодевания, похищения и чудесные превращения “наших и ваших” отодвинули в сторону подлинные исторические причины и социальные конфликты Гражданской войны... Но не пора ли действительно попридержать этот киногалоп и вернуть на экраны подлинных героев Гражданской войны во всем значении их исторически сложного социального, истинно человеческого опыта» (Правда. 1971. 4 января).

Если, экранизируя Джека Лондона, Кулешов, не ведая того, предсказал согражданам, что с ними вскоре случится, то «Веселой канарейкой» своей, опять-таки ничуть к этому не стремясь, продемонстрировал: власть станет указывать художникам, как следует освещать любезные ей темы.

Лев Владимирович совершенно искренне попытался учесть критику и исправиться. В своей следующей, сохранившейся полностью ленте «Два-Бульди-два». Во многих справочниках указывается, что соавтором Кулешова на картине выступила Нина Агаджанова-Шутко, однако в реальности ей принадлежит лишь финал ленты — странный, идеологически выдержанный, но имеющий мало общего с предыдущими ее частями не только художественно, но и даже фабульно.

Действие из кабачка здесь перекочевало в цирк, а сюжет строится на осознании старым клоуном правоты дела, которому посвятил себя его сын, тоже клоун, но революционный, советский.

Белые тут совсем плохие и мундирами не блещут. Полковник в исполнении Андрея Файта, конечно, изящен, как положено офицеру, но при этом крайне зол и порочен — не зря артисту всю жизнь придется играть негодяев. Очень качественными они у него получаются. Очень вражескими...

Беда в том, что красные в фильме тоже весьма несимпатичны. Молодого Бульди играет артист Владимир Кочетов с ярко выраженным отрицательным обаянием. Под стать ему и юная Вера Марецкая в роли секретарши ревкома. Резкая, порывистая, со злым взглядом — ее смерть

в результате атаки белых совершенно не трогает. Пожалуй, лишь не менее юный Михаил Жаров — председатель ревкома — вызывает симпатию. Милый кадр, когда во время заседания котенок трется о его сапог, представляется даже лишним. Широта и неподдельная доброта Михаила Ивановича и без этого располагают к его герою. В финале мы радуемся тому, что в бою он оказывается всего лишь раненым.

Ну и, разумеется, главный герой — старый Бульди в исполнении кулешовца Сергея Комарова. Он, конечно, кувыркается и акробатирует, но и арсеналом классического актерства не пренебрегает. Отцовская любовь, стремление спасти своего сына — всё это сыграно в «добром старом стиле» и впечатляет. Замечателен, скажем, их диалог с полковником — Файтом, когда старик приходит выручать сына. Немного сложнее с пониманием сыновней правоты и признанием революции. Но к концу 1920-х годов в нашем кино уже стало традицией лишь декларировать главный идеологический посыл, не особенно утруждая себя его художественным оправданием.

Нечто подобное произойдет и в документальном фильме «Сорок сердец» (1930), прославляющем план электрификации СССР. Прекрасна первая часть, где наглядно и просто, во вкусе монтажного кино 1920-х повествуется о том, как издревле человек пытался приручить энергию природы. Лошадь как предшественница электричества — это занятно, забавно и доходчиво. Но вот во второй части появляется ужасный мультипликационный капиталист, использующий энергию для получения прибыли. Он противопоставляется советскому человеку, строящему электростанции для всеобщего блага. Несмотря на то что за мультчасть фильма отвечает Иван Иванов-Вано, будущий классик, смотреть ленту становится тяжеловато. Еще и потому, кстати, что анимация обнажает канон, который вскоре ясно проявится и в игровом кино.

«Проклятый буржуин» изображен гротескно, его фигурка нарисована едва ли не в кубистском стиле (привет Фернану Леже с его «Механическим балетом» 1925 года), движения остры и резки... словом, за ним хочется следить. Когда же наступает демонстрация знаменитой «смычки города и деревни», безликие однотипные дома, заменяющие деревенские избы и как две капли воды похожие на те, что Чиаурели строил на месте церкви в «Хабарде», вызывают тоску и печаль.

Формальные изыски и находки можно нехотя допустить лишь в изображении старого, отжившего. Новое должно показываться звонко, приподнято, под бравурную музыку.

До того как это будет закреплено официально, остается еще пять лет, но в «Сорока сердцах» Кулешов и Иванов-Вано уже в 1930-м... да-да, именно предвидели.

С приходом звука Лев Владимирович опять «отправился» в Америку.

Первая поездка была не очень примечательной. В фильме «Горизонт» (1932) он поведал историю еврейского паренька, сбежавшего в эту самую Америку к дяде Исааку, неплохо там устроившемуся. После долгих мытарств Лева прибывает наконец в землю обетованную и узнает, что дядя разорился, а его дочь, красавица Роза (Рози, на тамошний манер), стала содержанкой богатого предпринимателя. Наш Горизонт (нормальная такая еврейская фамилия) устраивается на завод, но не может терпеть несправедливость и после увольнения от отчаяния записывается в армию. Вновь оказавшись в составе экспедиционного корпуса в России в «незабываемом 1919-м», он видит бесчинства белых, переходит на сторону красных и через 13 лет, как сообщает предфинальный титр, становится машинистом-ударником, не желающим слушать своего дореволюционного приятеля-соплеменника, все еще мечтающего уехать в Штаты.

Николай Баталов крайне хорош в облике Левы Горизонта. Избегая характерной шаржированности, он замечательно передает и еврейскую целеустремленность, и стремление добиваться поставленной цели, и тягу к социальной справедливости.

Очень мила юная Елена Кузьмина. Фирменное злое выражение лица появляется у нее здесь лишь на пару секунд в сцене прихорашивания перед знакомством с «папиком». В остальных же эпизодах ее Роза очаровательна и прелестна. Замечательный портретный кадр подсвеченного восторженного лица молодой актрисы — один из самых светлых в картине. Борис Барнет и Михаил Ромм, будущие мужья Кузьминой, наверняка этот кадр видели.

А вот среди остальных советских зрителей было не много тех, кто увидел и запомнил фильм «Горизонт». Особого успеха при выходе не было. Разочарования, впрочем, тоже. Звуковые ленты, созданные в СССР в первой половине 1930-х годов, вообще демонстрировались мало (исключение — «Чапаев» братьев Васильевых да «Веселые ребята» Александрова, оба фильма вышли на экраны в 1934 году). С 1935 года советское кино стало развиваться на принципиально иных основах и про картины 1931—1934 годов постарались надолго забыть. Вспомнят лишь через 30 лет, да и то главным образом на Западе, где примутся показывать те, что сохранились, конечно, на различных ретроспективах.

Случай с фильмом «Горизонт» совершенно особенный даже на этом фоне.

К концу 1930-х годов былой советский интернационализм стал уступать место великодержавию и имперскости, расцветшим вскоре после победы в войне. Когда же в конце 1940-х годов государство стало вдруг антисемитским, нечего было и думать не только о показе этой картины, но даже о ее упоминании. С конца 1950-х по 1967 год и упоминать, и показывать стало можно, но — где показывать-то? Только иногда — по телевизору, который был еще далеко не у всех. Да и качество приемников оставляло желать лучшего. Московский

архивный кинотеатр открылся в апреле 1966 года. До июня следующего года могло состояться от силы два просмотра. И опять — запрет на 20 лет. В перестроечной буче неразрешенные ранее евреи оказались заслонены общей большевистской направленностью фильма — так и остался «Горизонт» лишь музейным экспонатом, изредка извлекаемым из запасников для просмотра несколькими десятками киногурманов.

Второй звуковой «визит» Кулешова в США ознаменовался его третьим и последним киношедевром.

Едва завершив историю Левы Горизонта, режиссер приступил к обличению знаменитого американского писателя О. Генри. Его рассказы, а также биография стали сценарной основой фильма «Великий утешитель», вышедшего на экраны 17 ноября 1933 года.

Главный герой картины, известный писатель, пребывает в тюрьме. Обвинения в его адрес не вполне доказаны, поэтому он находится в привилегированном положении, может свободно передвигаться. Внутри тюрьмы, разумеется. Администрация ценит писателя, потому что, сидя за решеткой, он сочиняет красивые истории со счастливым концом. Читающая публика воспитана на его душещипательных сюжетах и желает строить по ним свою жизнь. И едва ли не самым ревностным поклонником подобных сочинений является начальник тюрьмы.

Материал для своих историй писатель берет в реальности. И вот там-то всё заканчивается не столь благополучно.

Медвежатника Джима обещают выпустить на свободу, если он откроет сейф неизвестной конструкции. И он старается. И калечит себя. И открывает. А его после этого оставляют в тюрьме навсегда. Единственная награда для него — скорая смерть. (А ведь как изящно была написана «Метаморфоза Джима Валентайна», как счастливо там всё кончалось!)

Средняя буржуазка Дульси, страстная поклонница утешительных рассказов, после их прочтения перестает соотносить себя с окружающей действительностью. Она живет в придуманном писателем мире сладких грез. Ждет, когда дверь в ее убогую квартирку распахнется и на пороге возникнет сказочный принц. Он протянет руки в кружевных манжетах, подойдет к ней (шпага постукивает по ботфортам, шпоры упоительно звенят) и увезет далеко-далеко...

Дверь действительно откроется, только вошедший будет мало похож на принца. Восторженное лепетание Дульси доставит мошеннику удовольствие посмеяться над глупостью жертвы — и великое утешение обернется для нее сокрушительным жизненным крахом.

Финал картины. Экран пересечен толстыми прутьями тюремной решетки. Опираясь на них, писатель произнесет последние слова. Несмотря на гибель Джима и изуродованную душу Дульси, он продолжит сочинять свои красивые истории. Ведь они так нравятся администрации. И начальник их обожает.

Свобода, данная писателю в рамках его тюремного бытия, кажется ему достаточной. Он покорен судьбе и не представляет иного существования. Себя переделать писатель не в силах. «Может, потом придут другие», — произносит он последнюю фразу фильма, смущенно и как-то затравленно глядя на нас с зарешеченного кадра.

Главную роль в картине исполнил известный театральный актер Константин Хохлов. Современники фильма да и сегодняшние его зрители с трудом привыкают к его нарочито интонированной, постановочной эффектной речи, лишенной малейшего сходства с живым человеческим словом. К излишне респектабельной внешности актера, его холодно-барственным манерам... короче, ко всему тому, из-за чего Кулешов и пригласил Хохлова на эту роль. Ведь что лучше внешней фальшивости, искусственной придуманности облика персонажа может передать внутреннюю несостоятельность того, что человек этот делает!

В художественном строе картины визуальная несоотнесенность героя с окружающим его миром, театральная напыщенность хохловской речи резко контрастируют с показом тюремного быта. Жизнь узников, снятая предельно натуралистично, по принципу контрапункта соседствует с экранизированными рассказами писателя, поставленными в изящном, отринутым Кулешовым в начале 1920-х и неоднократно спародированном позднее виньеточном стиле старых немых комедий-мелодрам. Что же касается исполненных дурного пафоса реплик героя, то их необходимость подтверждается предельно достоверным железным лязгом тюремных тележек, провозимых по гулким коридорам, ударами казенных мисок по прутьям решетки, жуткими стонами открываемых металлических дверей и смачным клацаньем закрывающихся замков...

О. Генри действительно сидел в тюрьме. Обвинение действительно было не вполне доказанным. Работая тюремным фармацевтом, он действительно пользовался правом экстерриториальности. Наконец, в заключении О. Генри действительно писал и публиковал рассказы. Всё точно. Факты соответствуют американской реальности.

А теперь — о реальности советской.

Через год после выхода ленты Леонид Николаев убьет в Смольном Кирова. Состоится съезд писателей, на котором им укажут, как нужно сочинять литературные произведения в СССР. Еще через год дойдет очередь и до кинематографистов.

И в эти-то дни в советских кинотеатрах показывают кино, в котором сочинитель, находящийся в узилище, радуется несчастных обывателей историями о том, как прекрасна окружающая действительность. Тут уж не о предвидении речь — к концу 1933-го всем интеллигентным людям уже всё было ясно. Тут — о художественной констатации социально-политических фактов.

Понял ли Лев Владимирович, что снял? Думается, понял. Хотел ли снять именно это? Думается, нет. Хотел очередного обличения заокеанского империализма и «типичного представителя загнивающей

буржуазной культуры». Осудил же — социализм «в одной отдельно взятой стране» и творческих работников, многое понимающих, еще больше чувствующих, но работающих не за совесть, а за страх.

Себя — тоже? Свой романтический большевизм 1920-х — тоже? Получилось, что — да!

А что же начальство? Неужели не разглядело? Ведь позволило даже вернуть на экран Александру Хохлову, прекрасно сыгравшую Дульси... Ну хорошо, на стадии сценария и съемок все было в порядке. Но, увидев готовую ленту, отчего не возмутились надзиратели за искусством, не убрали фильм с экранов, не наказали постановщика?

Быть может, решение зависело от чиновника, не способного увидеть ничего, кроме иностранных имен? А может, и недалекими были те, кто разрешал ленту? Может, не хотели обнаруживать свой ум? «Нам с тобой не надо думать, если думают вожди». Установка искать врагов под каждой скамейкой поступит лишь через три с небольшим года. Пока можно выпустить фильм, обличающий американское государство, с которым, кстати, только что установили дипломатические отношения. Может, поэтому и разрешили постановку?..

Как бы там ни было, более или менее спокойная жизнь в кино после «Великого утешителя» для Кулешова завершилась.

Он еще не вполне осознал это и с воодушевлением принялся снимать «Кражу зрения» по рассказу и сценарию Льва Кассиля о тяжелой судьбе крестьянки, которой манипулирует кулак-мироед. Впрочем, официальным постановщиком ленты значился Леонид Оболенский. Кулешов числился художественным руководителем. Лента была быстро завершена и не так быстро, но окончательно запрещена. Не сохранилась, посмотреть ее сегодня невозможно.

Сложно из XXI века постичь механизм работы социалистической цензуры. Прямую и явную антисоветчину «Великого утешителя» пропускают, а фильм, призывающий неграмотных крестьян не поддаваться на кулацкую пропаганду, кладут на полку!..

Суть здесь в том, что постигать нечего. Никакого механизма не было. Для того чтобы понять зловключения того или иного фильма, необходимо обратиться к социальной и политической ситуации, складывавшейся в стране во время съемок.

В 1934 году прошел Первый съезд советских писателей. Все литературные группировки были распущены. Создан единый союз, члены которого обязаны были руководствоваться единственно правильным художественным методом. Он получил название социалистического реализма, и его каноническое определение обязаны были знать все гуманитарии СССР: «Правдивое, исторически конкретное изображение действительности в ее революционном развитии».

Формулировка красивая, но ничего равным счетом не объясняющая. Попробовал бы кто-нибудь в середине 1930-х годов правдиво и исторически конкретно изобразить советскую жизнь! Куда более

правильным выглядит народный вариант разъяснения — делай так, как велит начальство.

К 1934 году по сравнению, скажем, с 1924-м количество интеллектуалов среди большевистских руководителей сильно поубавилось. 1 декабря, после убийства Кирова, стало ясно, что скоро их вообще не станет. Февральско-мартовский пленум ЦК ВКП(б) 1937 года подтвердил догадки. Искусство должно было стать простым и понятным широким народным массам — читай: «средненьким вождям», среди которых семинарист Джугашвили был воистину «корифеем всех наук».

А то, что массам и их вождям непонятно, объявляется «формализмом», против которого разворачивается ожесточенная борьба.

Этой самой борьбе в основном и было посвящено Всесоюзное совещание творческих работников советской кинематографии, состоявшееся в январе 1935 года. Великое советское кино 1920-х было объявлено формалистским. Эйзенштейну и Довженко пришлось публично каяться. Кулешова до трибуны тоже допустили, но уже как основного киноформалиста. Еще в начале 1930-х годов его вполне официально «назначили» на эту, так сказать, «должность». Ведь со времени издания книги, в предисловии к которой было написано, что Лев Владимирович сделал кинематографию, прошло не так уж много времени.

Встанем на точку зрения товарищей из тогдашнего ЦК ВКП(б).

Что такое «эффект Кулешова», «географический эксперимент», теория натурщика? Чистейшей воды формализм! Да еще — признание в любви к американскому кино, призывы брать с него пример! Советским мастерам — учиться у Голливуда!..

В каталоге Евгения Марголита и Вячеслава Шмырова «Из'ятое кино», собравшем практически все фильмы, запрещенные цензурой с 1924 по 1953 год, приводится колоритное высказывание выступившего на этом совещании с докладом работника ЦК товарища Динамова:

«Иногда наши режиссеры дают людей умирающих эмоций. Кулешов, например, показывает людей, боящихся смерти (взять хотя бы последнюю картину “Кража зрения”, сделанную Оболенским под руководством Кулешова). Это неверная, неправдивая картина, ибо этим эмоциям нет места в нашей стране. В нашей действительности — огромная воля к жизни»³⁰.

Замечательным примером тогдашнего иезуитства явился тот факт, что именно в 1935 году Кулешов стал заслуженным деятелем искусств РСФСР, а Хохлова — заслуженной артисткой. Что ж, мы знаем массу историй людей, арестованных вскоре после вручения им в Кремле орденов...

Хорошо всё-таки, что товарищ Сталин любил кино!

После запрета фильма «Кражи зрения» его постановщик и художественный руководитель остались без киностудии.

Межрабпомфильм, формально существовавший как кинофабрика, работающая за счет международной помощи рабочих, был закрыт. Нужно было думать, что делать дальше. Оболенский стал ассистентом Эйзенштейна на многострадальном «Бежином луге». Кулешов же уехал делать фильм в Сталинабад.

Советские республики Средней Азии стали своеобразным прибежищем для многих опальных деятелей отечественного искусства. В каждой из этих республик была своя, неповторимая, самобытная культура, популяризацией которой занимались гости из Москвы и Ленинграда. Работа благородная, позволявшая продолжать любимое дело, за которое к тому же полагалась зарплата.

Сценарий «Дохунды» написал Осип Брик — один из теоретиков левого искусства начала 1920-х годов, друг, скажем так, Владимира Маяковского, после смерти которого благоразумно сведший общественную активность до минимума. В основе киносценария лежал роман писателя Садриддина Айни, повествовавший, разумеется, о пробуждении классового сознания бедняка. Само слово «дохунда» по-таджикски означает «нищий». Главную роль исполнил будущий классик узбекского кино, таджик по национальности Камиль Ярматов... В фильмографии Кулешова лента значится как незаконченная.

Собиратель «осколков разбитого вдребезги», киновед-исследователь Николай Изволов показал в Москве в 2019 году фотофильм «Дохунда». Сохранились полный вариант сценария, фото со съемок. Кроме того, был так называемый нарисованный сценарий, где были размечены изображение и звук... Современному архивисту практически осталось показать то, что хотел снять классик, то, что он нарисовал и написал.

Но почему на исходе второго десятилетия XXI века потребовалось не картину восстанавливать, а собирать вышеупомянутые осколки? Что за странная восточная сказка произошла в 1936 году в Сталинабаде?

Увы, то была не странная сказка, но горькая правда времени.

Картина была объявлена завершенной, но культурной общественности Таджикистана показали отчего-то несмонтированный материал. Повторяющиеся дубли, отсутствие связей между эпизодами — все это привело почтенную публику в ярость. Ленту объявили не получившейся и... совершенно верно, формалистической. В этом-то и была, видимо, цель тщательно организованного публичного показа.

1936 год. Обстановка в стране накаляется. До официального объявления Большого террора остаются считанные месяцы. И в этой-то ситуации перепуганное таджикское начальство обнаруживает, что на вверенной ему киностудии трудится главный формалист, которому в Москве в работе отказано. Что делает начальство? Правильно: громогласно заверяет центральных руководителей, что с бдительностью в республике все в порядке. Враг не пройдет! Борьба с формализмом в городе Сталина ведется по-сталински.

Невероятной разносторонностью природы объясняли позднесоветские биографы Кулешова тот факт, что именно в это время классик увлекся автомобилизмом и совершил беспрецедентный автопробег по маршруту Москва — Сталинабад. Безусловно, это справедливо. Еще с начала 1920-х годов режиссера охватила страсть к относительно новому средству передвижения. Автомобилизм был вполне органичным для системы его художественных стремлений. К тому же подвернулся замечательный случай — съемки в Таджикистане...

Трудно судить, была ли на 100 процентов права Лилия Маматова, добавляя к официальной точке зрения свою, объясняя вгиковским студентам дату увлекательного путешествия. И если в ее версии краски несколько сгущены, то сути времени сие объяснение никак не противоречит.

Когда критика в твой адрес перемежается со зловеще долгим молчанием, когда обычные знакомые предпочитают не встречаться с тобой, когда один из многих влиятельных друзей приходит к тебе ночевать, наивно веря в возможность защиты от ночных гостей, — не то что Сталинабад, самый высокий горный пик имени Сталина покажется небезопасным.

В тогдашнем кулешовском способе перемещения в пространстве СССР было много отваги, экзотики и даже, не побоимся этого слова, некоего настоящего формализма. Однако сам факт переезда из одного места в другое был порой в те годы единственным спасением от ареста. В многочисленных мемуарах и устных рассказах повествуется о том, как люди спасались, меняя место жительства.

Разумеется, известных персон, а Кулешов был таковой, не спасало и перемещение. Поэтому автопробег был максимально открытым, рекламирующим современное средство передвижения и чудесные просторы родины, расцветающей под солнцем сталинских идей.

Пронесло!

Что сыграло здесь свою положительную роль? Быть может, сталинская киномания? Или — удачное завершение антиформалистской кампании? Шостакович теперь пишет «музыку вместо сумбура». Мейерхольд уничтожен вместе с театром. Кино стало простым и ясным. Эйзенштейн снял «Александра Невского», Довженко — «Щорса», Пудовкин — «Минина и Пожарского». Кулешов ничего не снимает. А кто это — Кулешов?..

Лев Владимирович сосредоточивается на ВГИКе. В 1939 году становится профессором. И в следующем году на студии «Союздетфильм», созданной на месте ликвидированного Межрабпома (какая в конце 1930-х международная рабочая помощь!), ему позволяют наконец поставить фильм.

«Сибиряки», пожалуй, самая благостная лента режиссера. Милые ребята (двух главных девчонок, правда, сыграли студентки киноинститута), дивные пейзажи, чарующий лес, прелестные взрослые

артисты. Андрей Файт, в кои-то веки играющий не врага, а вовсе даже интеллигента в очках, отвергнутого школьной учительницей, которая предпочла ему местного охотника-богатыря. В этой роли прекрасен неуклюжий и трогательный Даниил Сагал. Ну и, наконец, Георгий Францевич Милляр, уже в 1940 году играющий деда...

Но самое удивительное, конечно, — сюжет, придуманный сценаристом Александром Витензоном.

Старый охотник Дошидон рассказывает детям о трубке, которую курил товарищ Сталин, будучи в ссылке в здешних местах. Когда он из ссылки бежал, трубку оставил своему другу и соратнику по борьбе. Тот был убит в битве с японскими интервентами, а трубка с тех пор переходит из одних охотничьих рук в другие. Шестиклассники решают отыскать реликвию и отправить ее вождю. Находят. А когда их как отличников отправляют в Москву (подруга Валя жертвует своим местом, чтобы Сережа и Петя исполнили заветное желание), они пишут письмо Сталину, и тот приглашает их, да и Валю заодно, к себе на пельмени.

Михаил Геловани сыграл в «Сибиряках», пожалуй, своего лучшего Сталина. Если у Чиаурели он статуарен и преисполнен божественного величия, то у Кулешова — прост, обаятелен, радушен и прелестен. Да и как было иначе-то — дети ведь рядом.

Между тем по начальному режиссерскому замыслу никакого Геловани не должно было быть. Лев Владимирович хотел, чтобы вождя у него сыграл Ираклий Андроников — выдающийся советский литературовед, писатель, изумительный рассказчик. Актером он не был, но мог феноменально имитировать голоса, походку и манеры любого человека.

Когда Ираклий Луарсабович был загримирован и начались пробные съемки эпизода, в котором его герой встречает Сережу и Петю, произошло невероятное. Дети замерли на своих местах, не могли двинуться и произнести выученные слова. Они *испугались*.

Ступор случился из-за того, что перед ними оказался настоящий Сталин — не плакатный, не пропагандистский — подлинный. Ребятам стало страшно.

Во время войны студия «Союздетфильм» была эвакуирована не в Алма-Ату, как прочие киноорганизации, а в уже знакомый Кулешову Сталинабад. Там он сделал три картины о том, как маленькие жители СССР помогают взрослым бороться с врагом. Говорить о художественной ценности фильмов не приходится. Создавая их, Лев Владимирович не творил, а исполнял свой гражданский долг, за что и получил в 1944 году орден Трудового Красного Знамени. Доблестный труд в тылу — так можно охарактеризовать малоудачный фильм «Клятва Тимура» (1942), чуть более успешный боевой киносборник «Юные партизаны» (1942), сделанный совместно с Игорем Савченко, и вполне приличную ленту «Мы с Урала» (1943), поставленную вместе с Александрой Хохловой. В этой последней ленте интересны юные

Алексей Консовский и Янина Жеймо, встретившиеся на экране за четыре года до «Золушки» (1947), молодой Сергей Филиппов и опять-таки Георгий Милляр в роли древнего деда.

Этой картине суждено было стать финальной в режиссерской биографии Кулешова. По возвращении в столицу он был назначен директором ВГИКа. Через год вступил в партию — должность обязывала. В 1946 году «понижился» до заместителя директора, а затем стал заведующим кафедрой режиссуры. Были планы новой постановки, но, как теперь говорят, проект «Инженер Сергеев» натолкнулся на начавшееся в 1947 году сокращение темпов кинопроизводства, вызванное и послевоенными финансовыми трудностями, и упоминавшимся уже нежеланием Главного Зрителя смотреть так много, как в 1930-е годы.

Незапуск фильма совсем не подорвал стремления Льва Владимировича продолжать заниматься режиссурой. Классик хотел ставить фильмы, боролся за это. Но оказалось, что орден и высокое положение в одном институте не имеют значения, когда речь заходит о новой постановке опального «формалиста». Доблестный труд в тылу — это хорошо, но власть ничего не забыла. Учить студентов киноязыку — это пожалуйста, но ставить фильмы больше не надо.

Да и о чем можно было делать кино в конце 1940-х годов?

О победе в войне в результате нанесения десяти сталинских ударов.

О превосходстве советской науки, культуры, искусства над наукой, культурой, искусством буржуазного мира.

О великих русских деятелях науки, культуры, искусства.

О борьбе за мир и происках поджигателей войны.

Быстро развеялись идеи 1945 года о смягчении режима после страшных военных потрясений. Все вернулось на круги своя. Только теперь вместо интернационализма — великодержавие. А вместо мировой революции — мировая система социализма с десятком стран-сателлитов.

Самое время углубиться в процесс обучения искусству монтажа.

К постановке фильмов создатель советской кинематографии не вернулся и в новые времена, когда властное людоедство сменилось немислимым либерализмом. Впрочем, Лев Владимирович знал свободу творчества едва ли не бóльшую — в 1920-е годы... Не то чтобы он устал от борьбы, от незаслуженных ярлыков и обвинений в несуществующих грехах. Хотел сделать картину под названием «Счастье мира». Не позволили.

И получилось, что последние полтора десятка отпущенных ему лет Кулешов пребывал в образе благородного отца, потомки которого разбрелись кто куда и забыли родителя.

Сюжет для Евгения Бауэра...

Когда в 1962 году в Париже, где прошла ретроспектива его фильмов, Льва Владимировича и Александру Сергеевну спросили, хотели бы они

остаться во Франции, ответ последовал незамедлительно. Нет. Нам нравится Москва. Мы любим нашу квартиру в новом доме. А скоро совсем рядом откроют станцию метро.

Ее действительно открыли. «Университет» называется. Именно по ней зашагает и запоет юный обаятельный Никита Михалков:

Бывает все на свете хорошо, —
В чем дело, сразу не поймешь...

Кулешову надо было подводить итоги.

Советская кинематография создана.

Три великих фильма поставлены.

Не так уж мало.

А еще в 1961 году Сталинабаду вернут историческое имя Душанбе. Но улицы Кулешова нет и там.

А теперь можно снова вернуться на третий этаж Всесоюзного государственного института кинематографии. Но не на то место, где висят портреты классиков, а в дальнюю часть коридора, к кабинету советского кино, где есть боковая лестница, ведущая вниз и к проходу на учебную киностудию. И не в 1977 год, а, скажем, в 1980-й.

Недавний абитуриент, не ведавший о Кулешове, уже учится на третьем курсе и по заданию любимой преподавательницы написал две курсовые работы, Льву Владимировичу посвященные. Фрагменты одной из них через десятилетие будут опубликованы в статье о кинематографическом предвидении, а еще через 30 лет неожиданно обнаружатся в статье о «Великом утешителе», напечатанной в Википедии...

В 1980 году означенный студент взбегает по боковой лестнице по каким-то срочным делам и, повернув за угол, уже на своем этаже сталкивается лицом к лицу с высокой пожилой дамой. Конечно, извиняется и не сразу соображает, что перед ним — с копной огненно-рыжих волос — Александра Сергеевна Хохлова.

Знаменитостей во вгиковских пространствах можно было встретить ежедневно. Деловито шагали Сергей Герасимов с Тamarой Макаровой. Вальяжно шествовал Сергей Бондарчук об руку с Ириной Скобцевой. Широко улыбался Евгений Матвеев. Интеллигентно объяснял что-то Алексей Баталов...

Их появления воспринимались естественно. Люди, сделавшие так много для отечественного кино, передают опыт и знания подрастающему поколению. Пышные жгучие волосы возникшей неожиданно Хохловой как-то «не монтировались» со стенами тогдашнего ВГИКа. Она была из какого-то другого мира — таинственного, манящего и настолько далекого, что ассоциировать себя с ним даже в роли последователя как-то не получалось. Огненная прическа. Почти полная потеря зрения.

(Кажется, на Александре Сергеевне были темные очки.) С этой дамой можно было только столкнуться. Просто встретиться и, почтительно раскланявшись, справиться о здоровье... Нет, это не про нее.

Конкретная цель прихода в институт восхитительной кинонатурщицы и вдовы Кулешова значения не имела. Своим экзотическим видом Хохлова давала студентам понять, что, помимо того киномира, который они знают, в который хотят войти, существовал другой, невероятный. О нем что-то где-то говорят, быль соединяется с небылицами, правда обрастает легендами. И кажется уже, что если и был он, то «давным-давно, в далекой Галактике».

Да, давно, как бы свидетельствовала Александра Сергеевна. И Галактика та уже весьма далека. Но без того мира, в котором возможны красные волосы, ходьба по канату и сальто назад прогнувшись, не было бы ни Пырьева с Роммом, ни Яшина с Чиаурели.

Да и самого «Мосфильма» — этой советской «фабрики грез» — не существовало бы.

И был человек, который сотворил тот давний, далекий мир.

Лев Кулешов — так его звали.

ЛИТЕРАТУРА

Деменок А. Литературная запись материала документального фильма «Майя Туровская. Осколки». (*Архив автора.*)

Кино. М., 1937—1939. (*Еженедельная газета.*)

Лаврентьев С. Красный вестерн. М.: Алгоритм, 2009.

Ленин в Октябре: Рецензии, отзывы прессы. ВГИК, Кабинет истории отечественного кино. (*Архив.*)

Ленин в 1918 году: Рецензии, отзывы прессы. ВГИК, Кабинет истории отечественного кино. (*Архив.*)

Ленин в Октябре: Запись по фильму // Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1951.

Ленин в 1918 году: Запись по фильму // Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1951.

Яшин Б., Амбарцумян Г. Пусть всё идет, как идет, и будет, как будет. М., 2012.

ПРИМЕЧАНИЯ

Деменок А. Литературная запись материала документального фильма «Майя Туровская. Осколки». (*Архив автора.*)

Деменок А. Литературная запись материала документального фильма «Майя Туровская. Осколки». (*Архив автора.*)

Лаврентьев С. Красный вестерн. М.: Алгоритм, 2009. С. 30—36.

Ромм М. Ленин в Октябре // Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1951. Т. 2. С. 20.

Ромм М. Ленин в 1918 году // Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1951. Т. 2. С. 76.

Ромм М. Ленин в 1918 году // Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1951. Т. 2. С. 77.

Ромм М. Ленин в 1918 году // Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1951. Т. 2. С. 127.

Ромм М. Ленин в 1918 году // Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1951. Т. 2. С. 80.

Остранение — литературный прием, имеющий целью вывести читателя «из автоматизма восприятия». Термин введен литературоведом Виктором Шкловским в 1916 году.

Деменов А. Литературная запись материала документального фильма «Майя Туровская. Осколки». (*Архив автора.*)

Яшин Б., Амбарцумян Г. Пусть всё идет, как идет, и будет, как будет. М., 2012. С. 9—13.

Яшин Б., Амбарцумян Г. Пусть всё идет, как идет, и будет, как будет. М., 2012. С. 34—38.

Цит. по: *Маневич И. М.* Михаил Чиаурели. М.: Госкиноиздат, 1950. С. 30, 31.

Комсомольская правда. 1935. 27 января.

Комсомольская правда. 1935. 27 января.

Заря Востока. Тбилиси, 1937. 16 апреля. (*Курсив наш.*)

Чахирьян Г. Арсен // Искусство кино. 1938. № 6.

Чахирьян Г. Арсен // Искусство кино. 1938. № 6.

Цит. по: *Маневич И. М.* Михаил Чиаурели. М.: Госкиноиздат, 1950. С. 78, 79.

Цагарели Г., Чиаурели М. Великое зарево // Советское киноискусство. 1938. № 1.

Кино. М., 1940. 15 февраля.

Рирпроекция — совмещение актеров и части декораций с изображением на просвечивающем экране.

Павленко П., Чиаурели М. Клятва // Комсомольская правда. 1946. 1 августа.

Геловани М. Рождение образа // Комсомольская правда. 1946. 1 августа.

Туркменская искра. Ашхабад, 1946. 11 августа.

Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 34.

Госкинотехникум — основан в 1919 году в Москве как первая в мире Госкиношкола. Организаторы и первые педагоги — В. Р. Гардин, Л. В. Кулешов. С 1922 года — Государственные мастерские повышенного типа, с 1925 года — Государственный техникум кинематографии (ГТК). В 1930 году преобразован в Государственный институт кинематографии (ГИК); в 1934 году — в Высший государственный институт кинематографии (ВГИК); с 1938 года — Всесоюзный государственный институт кинематографии (ВГИК; с 1986 года им. С. А. Герасимова); с 1992 года — Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова.

Лондон Дж. Неожиданное // *Лондон Дж.* Собрание сочинений: В 7 т. М.: Гослитиздат, 1954. Т. 2. С. 119.

Кулешов Л. Что такое «По закону»? // Советский экран. 1926. № 38. С. 13.

Марголит Е., Шмыров В. Из'ятое кино. 1924—1953. М.: Дубль-Д, 1995. С. 38.

НАД КНИГОЙ РАБОТАЛИ

16+

Редактор *Е. В. Смирнова*

Художественный редактор *Е. В. Кошелева*

Технический редактор *М. П. Качурина*

Корректор *Г. В. Платова*