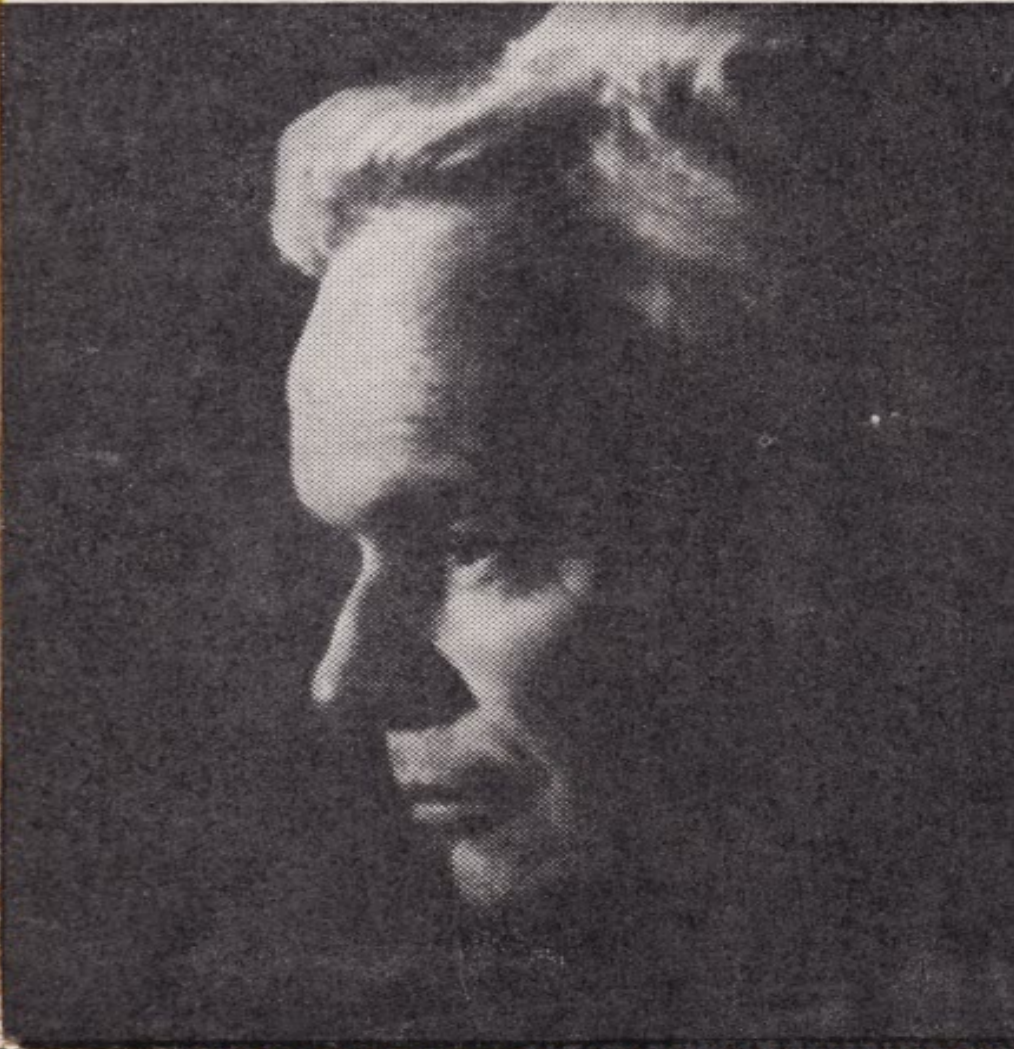
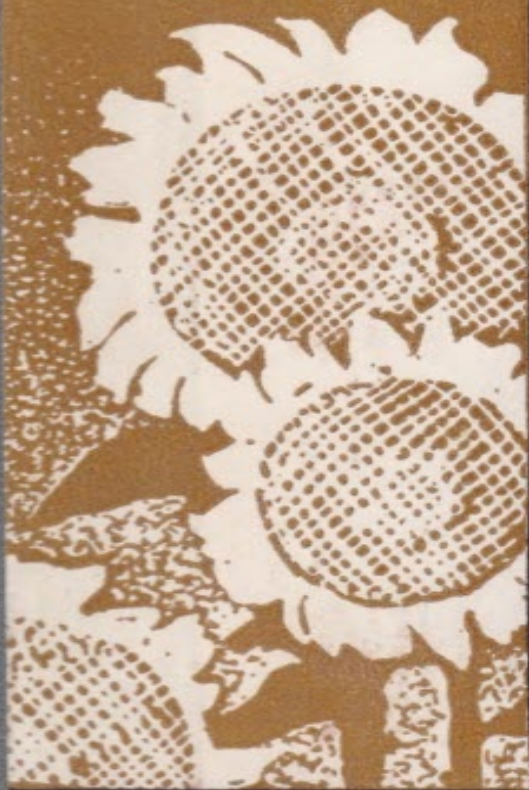


ДОВЖЕНКО



А. Марьялов



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Данная книга повествует о кинорежиссере, писателе и сценаристе А. П. Довженко.

[Адаптировано для AlReader]



-
- [А. Марьямов](#)
 -
 -
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ](#)

- [9](#)
- [10](#)
- [11](#)
- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)

- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)

- [87](#)
 - [88](#)
 - [89](#)
 - [90](#)
 - [91](#)
 - [92](#)
 - [93](#)
 - [94](#)
 - [95](#)
 - [96](#)
 - [97](#)
 - [98](#)
 - [99](#)
 - [100](#)
 - [101](#)
 - [102](#)
 - [103](#)
 - [104](#)
 - [105](#)
 - [106](#)
 - [107](#)
 - [108](#)
-

ЖИЗНЬ
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

ОСНОВАНА
В 1933 ГОДУ
М. ГОРЬКИМ.



ВЫПУСК 24
(444)

МОСКВА
1968

А. Марьямов

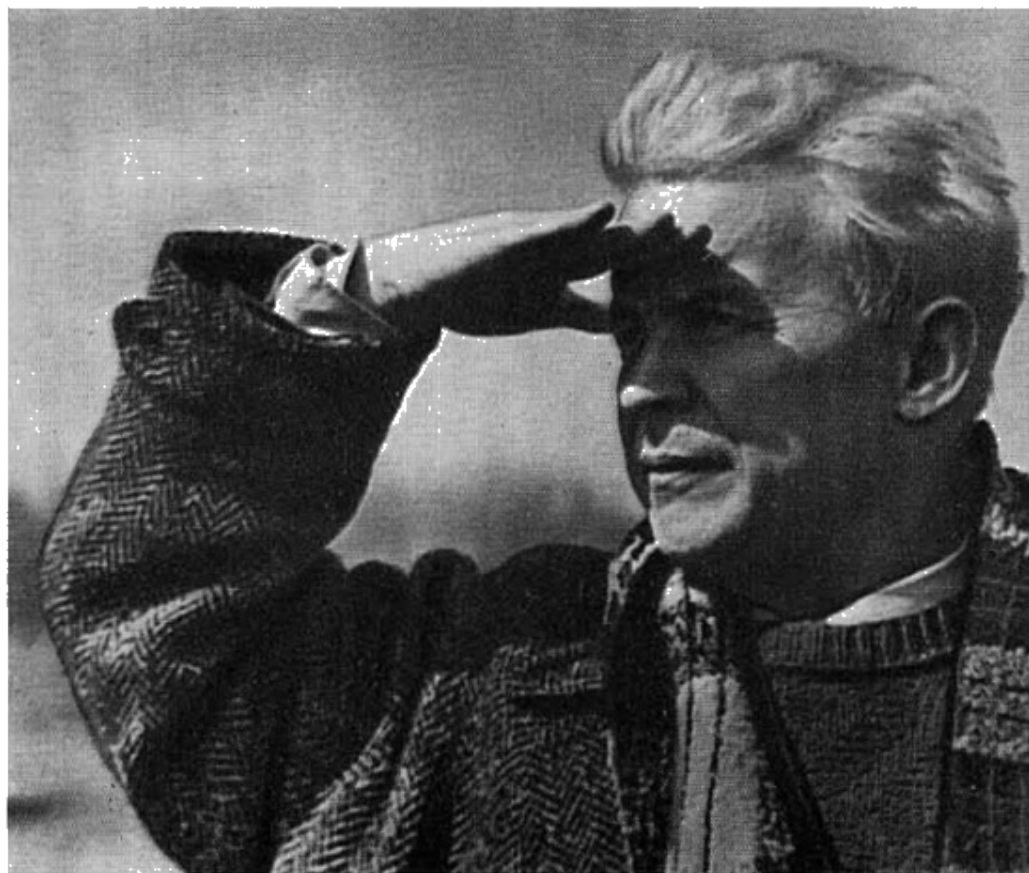
ДОВЖЕНКО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЦК ВЛКСМ

«МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ»

*

М., «Молодая гвардия», 1968



О. Довженко

1

О времени и об искусстве

Самый известный фотографический портрет Александра Довженко снят в 1929 году.

Александр Петровичу тридцать пять лет.

Голова его круто повернута на крепкой жилистой шее. Виски уже поседели. Загорелое лицо, выточенное с необыкновенным изяществом, исполнено мужественной энергии. Трудно представить, чтобы великолепное сочетание духовной и физической силы могло быть выражено полнее, чем в этом портрете.

Годы никогда не смогли изменить Довженко. Он оставался таким же, и всякое лето лицо его так же быстро темнело под солнцем, морщин не было, молодыми были глаза; только седины прибавлялось, и голова его совсем побелела.

Таким он встретил и свое шестидесятилетие.

В Париже была тогда назначена в честь юбиляра международная встреча кинематографистов. Неделю должны были идти там фильмы Александра Довженко. Крупнейшие режиссеры мира писали о том, чему их научили «Земля» и «Щорс». Они собирались встретиться в Париже, чтобы снова смотреть довженковские картины и слушать его беседы.

На эту встречу Довженко поехать не смог.

Вскоре после своего юбилея, 20 декабря 1954 года, седой, легкий, он поднялся на трибуну Второго съезда советских писателей.

Уже шестой день съезд заседал в Колонном зале.

На том вечернем заседании была выслушана пленка с записью речи Поля Робсона. Пленка пришла из-за океана. Робсон говорил Америке о том, как звучит для него русское слово «товарищ». Он напоминал слова Рузвельта, что цивилизация человечества спасена в боях на Волге. Удивительным своим голосом, словно выходящим из глубокого подземелья на широкий поднебесный простор, Поль Робсон пропел по-русски первые строки песни «Широка страна моя родная». Пропел так проникновенно, как в самом деле может петь человек только о родной земле.

Выступала Эльза Триоле. Она говорила о том, как появляются гении в истории всемирной цивилизации.

— Гениальный творец, опережающий свою эпоху, — сказала она, —

ломится вперед, опрокидывая каменную стену привычек, рутины, моды, существующего вкуса. Он выходит из нормы, и поэтому люди косные его иной раз принимают за безумца. На самом деле безумцы те, кто отрицает, что земля все-таки вертится...

Вслед за Эльзой слово получил Александр Довженко.

Он и был одним из тех, о ком только что говорилось.

Довженко сказал:

— Извините, что начну разговор с самой высокой ноты.

И заговорил о космосе, хотя должно было пройти еще три года до полета первого искусственного спутника Земли, хотя еще семь лет надобно было прожить до того весеннего дня, когда с космической орбиты донесется на Землю молодой голос Юрия Гагарина. А самому Довженко не оставалось ни этих семи, ни даже трех лет жизни.

Он говорил с писателями о том, что совсем уже приблизилось время, когда человечество «обследует всю твердь солнечной системы». И по космическим масштабам мерил наше искусство.

Из-за стола президиума известный поэт, по-волжски округляя каждое «о», напомнил с веселой снисходительностью!

— А не подойти ли нам поближе к земным делам?

Еще не всем было понятно, каким земным делом становится космос и как станет меняться от этого житель Земли — Человек.

И все же, когда председательствующий вспомнил о регламенте, в зале дружно закричали:

— Просим! Продолжайте!

В той речи Александр Довженко говорил о счастье и радости, о страданье и грусти.

Он сказал, что радость и страданье одинаково являются «величайшими достоверностями бытия».

— Руководимые ложными побуждениями, мы изъяли из своей творческой палитры страданье, — сказал Довженко, И под аплодисменты участников съезда добавил: — Мы заменили его чем-то вроде преодоления трудностей.

И он продолжал развивать свою мысль:

— Нам так хочется прекрасной, светлой жизни, что страстно желаемое и ожидаемое мы мыслим порой как бы осуществленным, забывая при этом, что страданье пребудет с нами всегда, пока будет жить человек на земле, пока будет он любить, радоваться, творить. Исчезнут только социальные причины страданий.

И тут, продолжая говорить об искусстве, он снова обратился мыслями

к космосу — к космической мере человеческих эмоций, выражаемых в книге или на экране.

— Я не зову никого к плаксивым, пессимистическим сюжетам. Так же, как и вы, я люблю народ, понимаю, что личная жизнь моя имеет смысл постольку, поскольку она направлена к служению народу. Я верю в победу братства народов, верю в коммунизм, но если при первом полете на Марс любимый мой брат или сын погибнет где-то в мировом пространстве, я никому не скажу, что преодолеваю трудности его потери. Я скажу, что я страдаю. Я прокляну небесные пространства и буду плакать по ночам в своем саду, закрывая шапкою рыдания, чтобы не спугнуть соловья с цветущей вишни, под которой будут целоваться влюбленные.

Быть может, в этих убежденных, горячих словах, в этом при всей своей необычности так естественно сложившемся образе с особенной полнотой выразилось самое примечательное свойство художественного мышления Александра Довженко. И такая, казалось бы, отвлеченность, как космические просторы, и такая конкретность, как пара влюбленных под цветущей вишней, всегда существовали для него в неразрывном единстве.

По природе своего творчества Александр Довженко был эпическим поэтом. Он унаследовал и перенес в современное кино поэтику старинной украинской народной думы и исторической песни, слагаемой на площади среди толпы слушателей, под гул бандуры или журавлиное поскрипывание кобзы.

Он и в кино явился так же внезапно, как показывались в старину на сельских околицах бродячие певцы-бандуристы.

Но бандурист в селе всегда бывал желанным гостем. К нему тянулись слушатели со всех хат. Женщины несли ему хлеб и парное молоко в глиняных кувшинах.

В кино Довженко оказался неожиданным и не сразу понятным пришельцем. Молоком и хлебом его привечали не часто. Порою он оказывался на годы отлученным от своего дела. Довженко так и не успел спеть всего, что было у него на душе. Значительная часть жизни, прожитой им в искусстве, пришлась на нелегкие годы. На выставках художников огромные полотна слепили тщательно выписанной позолотой парадных зал и парадных мундиров; та же помпезная пышность представала зрителю на экранах кино. А героем Довженко всегда был человек, который растит хлеб, обживает землю, любит, думает, радуется и страдает...

«Простой человек»? Не было для Довженко понятия более противоестественного.

Всем смыслом своим такое понятие спорит с представлением и

опытом художника, который корнями врос в народную жизнь и привык различать в окружающих подлинную душевную сложность и неисчерпаемое внутреннее богатство.

Рядовой солдат истории был для Довженко героем высоких трагедий и творцом бессмертных дел.

О месте художника в движении человечества, о позиции тех, «кто потрясает сердца людей искусством», Довженко говорил удивительными по силе и точности словами:

«Хочется, чтобы не всегда принадлежали они своей драме в той мере, в какой горящие здания принадлежат огню, как летящие листья — осенним ветрам или океанские волны принадлежат ураганам, но чтобы в какие-то незабываемые, главнейшие минуты поднимались и сами они над пожарами, над брызгами волн, над тучами дорожной пыли и оглядывали свой путь и чтобы ясная видимость мира освещала тогда молнией их лица».

Он умел продумывать сделанное, не сворачивая в сторону, не сбиваясь с пути.

Не изменяя себе, он умел изменять себя.

В его доме, за гостеприимно накрытым столом, можно было встретить пожилого колхозника из Яресек и ученого с мировым именем.

За современной наукой Довженко следил пристально, увлеченно. Он спешил вникнуть в суть последних открытий физики, определить свое личное отношение к спорам в биологии, разобраться в новых теориях происхождения вселенной. Долголетняя тяжелая болезнь сводила его со многими крупными врачами, но и для них он был не только пациентом, но и собеседником, для которого даже собственные страдания становились лишь поводом, возбуждающим исследовательскую работу мысли. Притом на самую, казалось бы, отвлеченную проблему науки он умел взглянуть неожиданно — с точки зрения социолога и художника.

И конечно, редчайшим и драгоценным в культуре нашего Времени оказывалось это удивительное слияние изоощренного современного мышления с простодушной и целостной психологией сказателя былин. Исторические времена и человеческие поколения он сдвигал в своих сценариях точно так же, как существовали они рядом — в нем самом. Его научил этому строй народной думы.

Так, в старых думах рассказывается обычно предание о герое-казачке. Казак этот назван по имени. Он и пьет, и гуляет, и любит, и совершает свои человеческие поступки, и радуется природе — с ее зеленью трав, краснотой калины, синевой моря. На высокой ноте эпического рыдания возвещает кобзарь: «Ой, помер козак!» — и, простившись с ним, туг же

определяет место своего героя в истории: «Слава козацькая не вмере, не поляже од нині до віку»^[1].

Так же и Довженко помещал в историю своего Грицька или свою Наталку.

Перекрытие Днепра, рождение нового рукотворного моря — эпизод истории нашего времени, включающий в себя множество живых человеческих судеб, — на наших глазах входит звеном в цепь событий, протянувшихся с сарматских и скифских времен до наших дней.

Все сценарии, написанные Довженко, предназначались только для одного режиссера — для самого себя.

Опубликованные сценарии, кроме разве лишь непоставленных, часто писались дважды, читателю адресовался сценарий, записанный по готовому фильму. Он никогда не совпадал с тем, по которому Александр Петрович принимался за режиссерскую работу. То, что было на бумаге вначале, оказывалось только разбегом; после разбега начинался полет.

В руках другого режиссера со сценарием неизбежно произошло бы обратное: подчиняясь иному образному мышлению, замысел Довженко оказался бы укрощенным. Так, при подъеме самолета в верхние слои атмосферы обледенение может создать перегрузку; крыло лишается своих аэродинамических свойств, и полет парализуется.

Когда уже после смерти Довженко начали выходить на экран фильмы, поставленные по его сценариям, возник спор, в котором поэтике Довженко противопоставлялся строй фильма, созданных в середине нашего века прогрессивной кинематографией Италии. Говорилось об условности, а отсюда и «холодности» Довженко. И полярно противоположным его творчеству представлялись «простые человеческие радости» и «жизнь, как она есть» в лучших фильмах де Сини и Дзаваттини, Висконти и Росселини. Но разве не ссылались сами создатели «неореализма» именно на «Землю» Довженко как на один из самых животворных своих истоков? И разве Довженко не говорил, в свою очередь, о фильмах итальянских мастеров с чувством радостно открываемого творческого родства?

А первой чертой, которую разглядел и оценил Довженко, говоря о прогрессивном кино Италии, было «ощущение высокой моральной ответственности творцов этих фильмов за историческую судьбу своего народа».

Здесь, быть может, наиболее точно определено ощущение, владевшее и всей плеядой творцов, открывавших эпоху новаторской славы советского киноискусства. «Броненосец «Потемкин» начал собою эту эпоху. Вслед за «Броненосцем» с таким же триумфом прошла на экранах всего мира

«Мать». К началу 30-х годов к именам Сергея Эйзенштейна и Всеволода Пудовкина прибавилось имя Александра Довженко.

Эти три мастера были очень несхожи. Каждый принес в искусство кино свои черты, неповторимость своего взгляда на окружающий мир, свое направление поисков. И при этом все трое делали одно общее дело. Вспоминая о впечатлении от увиденного им впервые фильма Довженко — это была «Звенигора», — С. М. Эйзенштейн писал:

«Просмотр кончился. Люди встали с мест. Замолчали. Но в воздухе стояло: между нами новый человек в кино.

Мастер своего лица. Мастер своего жанра. Мастер своей индивидуальности.

И вместе с тем мастер наш. Свой. Общий».

Когда ни одного из этих трех мастеров кино уже не было среди живых и более четверти века минуло со времени выхода их первых фильмов, в Брюсселе, на Всемирной выставке 1958 года были опрошены сто семнадцать крупнейших знатоков и ценителей киноискусства из 26 стран. Они должны были назвать лучшие, бессмертные произведения, созданные за всю историю мирового кино. В число двенадцати классических фильмов вошли «Потемкин», «Мать», «Земля» — работы Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко.

Каждый из этих фильмов занимал в списке свое особое место, так же как фильмы Д. Гриффита и Ч. Чаплина, Р. Клера и В. де Сики. Художник лишь тогда получает право на имя мастера, если он может рассказать людям то, о чем — и притом с такой индивидуальной силой — не говорил еще до него никто другой.

Но при всех своих неповторимых особенностях эти три мастера все вместе представляли советское киноискусство с присущим ему многообразием реалистического видения мира, с единством взглядов в толковании этого мира, с общим устремлением к тому, как надо мир переделать, чтобы человеку жилось в нем лучше и счастливее.

Александр Петрович Довженко стремился к этой цели по-своему, со страстью, владевшей им неотступно, — с самых первых его шагов на нелегких тропах искусства.

Дипломат становится художником

В августе 1923 года Александр Петрович Довженко привез из Берлина в Харьков дипломатическую почту.

Народный комиссариат иностранных дел Украины помещался в небольшом особняке на зеленой, тенистой Совнаркомовской улице. Работниками наркомата были в большинстве украинские коммунисты, которым в дореволюционные годы пришлось жить за рубежом, в эмиграции.

Иные из них, живя в Париже, посещали ленинскую школу в Лонжюмо; другие встречались с Лениным в Женеве и Кракове, с Красиным в Лондоне. Были дипломаты, которые в Канаде валили лес, в Нью-Йорке грузили пароходы в порту, батрачили на австралийских фермах — стригли овец и уничтожали кроликов. Теперь знание чужих языков и зарубежного быта понадобилось им для профессии, о которой они прежде и не помышляли. Им приходилось становиться купцами, толковать о бушелях полтавской пшеницы и обогатимости криворожского марганца, прицениваться к американским турбинам, немецким станкам и английским автобусам.

Они узнали, по какому поводу и какие именно буквы надо писать на визитной карточке, загибая положенный угол. Научились носить фрак и пить коктейли с людьми, внесенными на Западе в справочник «Who is who», а в нашей печати фигурирующими под собирательным именем «акулы капитализма».

Во главе наркомата стоял юрист с сорбоннским дипломом, старый подпольщик Д. З. Мануильский. Он-то и принимал в свое время Довженко на дипломатическую работу.

В распоряжение наркомата Довженко откомандировали из Киева, с должности секретаря губотдела народного просвещения. Одновременно он заведовал там отделом искусств и был комиссаром театра имени Шевченко. Кроме всего перечисленного, был он также студентом: переходил на четвертый курс экономического факультета Киевского коммерческого института. Летом 1921 года он — по партийной нагрузке — ездил в отдаленные села, губернии, «организовывал Советскую власть на местах» — так это тогда называлось. Когда его после возвращения вызвали в райком партии, он подумал, что речь снова пойдет о тех же «местах»,

меньше всего мог он предполагать, что его посылают на заграничную работу.

— Что я в этом смыслю? — спросил он.

В райкоме был Мануильский. Он сказал:

— Говорят, вы человек крепкий, умный. Нам такие нужны. Освойтесь.

И Довженко поехал в Варшаву.

Там он начал работать при русско-украинско-польской репатриационной комиссии по обмену военнопленными, потом стал управделами посольства.

Год спустя его перевели в Берлин — секретарем генерального консульства УССР в Германии.

В Берлине он все свободные вечера отдавал посещению художественных студий и дискуссиям в «Кюнстлерхильфе», где «Пролетариат и искусство» были тогда излюбленной, неисчерпаемой темой. Он бывал на всех художественных выставках, познакомился со старым Цилле, который на шестьдесят пятом году жизни объявил себя коммунистом, и с Отто Нагелем, который только начинал выставляться, вывешивая пейзажи берлинских фабричных окраин, портреты завсегдаев пивных в рабочих районах и жанровые холсты, на которых рано забеременевшие работницы гуляли в чахлах и пыльных окраинных скверах. Он разглядывал экспрессионистские полотна Коринта и Слефогта, жесткие рисунки Кэтэ Кольвиц и Георга Гросса. Облюбовав недорогую студию в районе Веддинга, куда ходили преимущественно интересующиеся живописью рабочие ребята, Довженко стал ежевечерне проводить в этой студии по два-три часа за работой у мольберта.

Собственно, это и было его давней, самой заветной мечтой.

Консул посочувствовал одержимости своего молодого сотрудника и, предоставив ему длительный отпуск, помог Довженко освободиться от работы. Александр Петрович получил стипендию Наркомпроса Украины (сорок долларов в месяц) и смог целиком отдаться учебе. Он стал заниматься у профессора Эккеля, принадлежавшего к группе берлинских экспрессионистов.

Но при этом Довженко еще продолжал числиться на дипломатической службе.

Приехав с поручением в Харьков, он надеялся доказать, что дипломат из него вряд ли получится, продлить стипендию и поступить в Берлинскую академию художеств.

Ничего из этого не вышло.

Революционное восстание гамбургских докеров послужило немецким

властям поводом для антисоветской кампании. О возвращении в Германию думать уже не приходилось.

Нарком Мануильский намеревался послать Довженко дипкурьером то ли в Кабул, то ли в Скандинавию.

Тем временем он жил на бивачном положении в одной из комнат наркомата, специально оборудованной для приезжающих. Неоконченные холсты, привезенные из Берлина, развернуть было негде. Вообще дела пока не было никакого. Оставалось ждать, включаться в непривычный ритм харьковской жизни, ходить на выставки — их в Харькове тогда тоже было немало: фрески Бойчука, гравюры Седяра, портреты и пейзажи Ивана Падалки, графика Кричевского, картины Глущенко, только что возвратившегося из Парижа, большая выставка Франса Мазерееля, привезенная из Бельгии, присланная из Грузии выставка прелестных, детски чистых работ Нико-Пиросманишвили...

Довженко очутился словно бы на распутье.

Но вдруг все неожиданно определилось.

Приятель из наркомата — Юрко Лапчинский и Наум Калюжный — свели его однажды с Блакитным.

Василь Блакитный был в тогдашнем Харькове похож на камень, торчащий посреди водоворота: вокруг него все кипело, и буйным течением к нему непременно сносило самых разных людей, появляющихся в тогдашней украинской столице.

«Блакитный» — это литературный псевдоним Василия Михайловича Елланского. В свои тридцать лет он был уже старым революционером-подпольщиком, похлебавшим горя и от царских жандармов и от германской контрразведки. Революцию он встретил как один из руководителей партии украинских левых эсеров, именовавших себя «боротьбистами» (от Слова «боротьба», то есть по-русски «борьба» — как называлась эта партия на Украине). И именно Елланский-Блакитный, поэт и борец, в 1920 году способствовал тому, что «все лучшее, что было в среде боротьбистов, — как говорил на IX съезде РКП(б) Владимир Ильич Ленин, — вошло в нашу партию под нашим контролем, с нашего признания, а остальное исчезло с политической сцены».

После приема в КП(б)У Блакитный был избран в состав Центрального Комитета и в депутаты ВУЦИК. Ему было поручено редактировать республиканскую газету «Вісті».

Редкий организаторский талант и неумная энергия сделали его одним из самых выдающихся зачинателей сложного процесса формирования культуры молодой Украинской советской республики.

Встречаясь с новым человеком, Блакитный мгновенно угадывал, на каком месте этот человек способен принести наибольшую пользу. Тут же делались памятные заметки в блокноте, снималась телефонная трубка, диктовались необходимые письма, машинистка настукивала мандат — человек не успевал опомниться, как уже оказывалось, что судьба его неожиданно дала крутой поворот.

Свежеиспеченные дипломаты Лапчинский и Калюжный принадлежали к огромному и пестрому кругу завсегдатаев редакционного кабинета Блакитного. Там сходились не только журналисты и литераторы, не только люди искусства, но и представители самых разнообразных профессий: вся интеллигенция молодой республики, принимающей себя строить социализм.

Георгий Лапчинский долгое время прожил в Париже. Сложением он был миниатюрен и изящен. В обхождении — колюч и уничтожающе ироничен.

Наум Калюжный — тяжеловесный, медлительный человек с висячими запорожскими усами — возвратился в начале революции из Праги в родную Полтаву, стал одним из руководителей губернской большевистской организации, потом занялся кооператорской деятельностью. Из Полтавы его выудил Д. З. Мануильский, привлек к торгпредской работе.

— Слушайте, Наум, — спросил у него однажды Довженко. — А когда вам приходится надевать фрак, вы усы снимаете?

— Так у меня ж фрака нет, — Калюжный вкусно захохотал. — А к смокингу — усы можно.

По Харькову он ходил в вышитой украинской рубашке, веселый, со слишком рано округлившимся брюшком. На его смех оборачивались прохожие. Два качества у него были развиты необычайно: участливая доброта, готовая обратиться на любого, даже самого малознакомого человека, и великолепное чувство юмора.

Блакитный однажды сказал ему:

— Какой из тебя купец! Бросай все, иди к нам в «Вісті», пиши фельетоны. Станешь знаменитым, как оперный тенор. От девчат отбою не будет.

Калюжный ответил серьезно:

— Что ты, Василь! То ж нужно за столом сидеть, рукой водить. Я не умею. Хорошая шутка как мыльный пузырь. Вылетела без натуги и засверкала. Если над ней потеть, одна мыльная лужица останется. А веселый купец — это тоже неплохо.

Лапчинский казался его антиподом. Он неизменно появлялся в строгом темном костюме, в крахмальной сорочке с галстуком-бабочкой. Даже очки

носил щегольские: в квадратной роговой оправе. Но чувство юмора было у него развито не меньше, чем у Калюжного, только юмор был другой — со склонностью к парадоксу, ироничнее, злее.

В тот раз, когда с ними пришел Довженко, Блакитный приглашал обоих, чтобы посоветоваться о планах международного отдела редакции. Пока шел разговор, Довженко сидел в сторонке, делая карандашные наброски на обрывках ватмана, подобранных с редакторского стола.

Кабинетом служила Блакитному комната, где свеженастланный пол разделил на два этажа прежний двухсветный зал. Окно тоже оказалось разрезанным. На кабинет приходился его верхний широкий полуовал. Большой письменный стол у окна был завален газетами, гранками, рукописями. На диване у стены торчащие пружины вспузыривали рябую холстину, обнажившуюся из-под бывшей черной клеенки.

На одной из пружин и пристроился Довженко.

— Сашко, — представил его Блакитному Калюжный.

Блакитный привычно окинул гостя оценивающим взглядом. Крепкий. Лицо молодое, а виски седеют.

Возраст? Наверно, с Блакитным они почти однолетки.

Белоснежная рубашка с отложным воротником (такие тогда назывались «апашками») открывает загорелую жилистую крестьянскую шею. Широкий пояс с кожаными накладными кармашками, со стальными кнопками, с цепочкой часов из кармашка. Немецкие желтые ботинки фасона «шимми», с острыми носами.

Как-то не вязался весь этот облик с представлением о дипломате.

Когда редакционные международники вышли из редакторского кабинета и деловой разговор был закончен, Блакитный взглянул на обрывки ватмана, устилающие диван.

На одном он увидел лохматые брови и висячие усы Наума Калюжного. Художник облачил его в смокинг, а под смокингом была вышитая сорочка.

На другом подтягивал падающие штаны молодой международник с близорукими глазами. В редакции его называли «Бузей».

На третьем за хаотической горой рукописей Блакитный узнал самого себя и весело рассмеялся.

— Сашко! — сказал он внезапно. — У нас альманах выходит. Сделайте нам эмблему.

— Какой альманах? Какую эмблему?

— Ну, конечно, «Гарт». А эмблему придумайте сами.

Украинским словом «Гарт» (по-русски «Закал») именовался союз украинских пролетарских писателей, основанный В. Блакитным-

Елланским в 1923 году.

Довженко присел к краю стола и набросал эскиз: простой рисунок и жирные прямоугольники стилизованных букв были заключены в четкий круг зубчатого колеса. Лаконизм и простота элементарных запоминающихся деталей делали рисунок похожим на фабричную марку.

Довженко сделал еще эскиз и еще. Зубчатое колесо оставалось. Рисунок внутри колеса он продолжал искать.

Блакитный остановился на одном из эскизов.

— По-моему, то, что надо.

Он сказал Довженко:

— Неужели вам, Сашко, не надоело мотаться по свету? Жить сейчас надо в Харькове. Тут дня нет, чтобы что-нибудь не переменялось. Станете вистянским карикатуристом...

Калюжный хитро улыбнулся. Он узнал те же интонации и тот же темперамент, которые чуть не склонили его к перемене профессии. Подражая Блакитному, он повторил слова, что были тогда обращены к нему:

— Станешь знаменитым, как оперный тенор. От девчат отбою не будет.

Не замечая подвоха, Блакитный радостно подтвердил:

— Конечно!

На следующий день газета шла с карикатурой, под которой стояла подпись Сашко.

Был еще у Довженко с Блакитным серьезный разговор с глазу на глаз.

— Это все хорошо, — сказал Сашко. — Только ведь у меня неприятности.

Блакитный взглянул вопросительно.

— Я из партии исключен, — объяснил Сашко.

— В курсе, — сказал Блакитный. — Не прошел чистку? Это мне Дмитрий Захарович говорил.

— Не «не прошел», — поправил Сашко для точности, — а не проходил. Послал из Берлина бумаги, все, какие положено, а тут говорят: не получали. Исключен за непрохождение.

— А стаж был какой?

— С двадцатого.

— И бумаги, говорите, посланы?

— Все. И своевременно.

— Значит, должны отыскаться. Думаю, сумеем найти.

К этому разговору они больше не возвращались.

Довженко на эту тему вообще ни с кем не разговаривал. Но сам думал об этом много и трудно, считая свое исключение формальным и несправедливым.

«Разве по бумагам человека узнаешь? О человеке судить нужно не по бумагам, а по делам».

И свои дела он навсегда привык проверять только так: партийно им сделанное или не партийно?..

Чемодан Довженко, его краски и свернутые рулоном холсты были перетащены с Совнаркомовской на Сумскую, прямо в редакторский кабинет. «Комнаты для приезжающих» у редакции не было. Свободного жилья в Харькове не было тоже. Карикатурист Сашко поселился на том самом диване с торчащими пружинами, который и до того служил первым приютом для многих «новобранцев» Блакитного, начинавших свой путь в украинскую советскую литературу.

Письменный стол по ночам тоже оказывался оккупированным: на нем спал выпускающий Мека — старый бездомный газетчик, помнивший «Южную копейку», «Приазовский край», целую галерею полуграмотных издателей и бесчисленное количество одесских, ростовских и петербургских репортерских анекдотов. Мека возвращался из типографии поздней ночью и, укладываясь на столе, пробовал заговаривать с Сашко:

— У вас сегодня хорошенькая карикатурка. Метранпаж смеялся. А я работал с Александром Яблоновским, когда у него уже было неплохое имя. И если его фельетон стоял в номере, он всегда спрашивал: «Наборщики смеялись?» Так это я вам правду говорю: метранпаж сегодня смеялся. И все-таки я не могу понять одного, Александр Петрович. Зачем вам все это нужно? Газета-шмазета, карикатуры-марикатуры! Это же дело для таких босяков, как я. А вы, вместо того чтобы ехать в купе международного общества спальных вагонов в город Христианию, спите на этом грязном диване с пружиной в боку.

Довженко не спал, но и не откликнулся.

Все складывалось правильно. Он хотел стать профессиональным художником и, наконец, стал им.

3

Тридцать лет. Первые итоги

На первом году работы в «Вістях» Александру Петровичу Довженко исполнилось тридцать лет.

Самое время оглянуться на прожитую жизнь.

Вспоминая в своей биографии юношеские годы, Довженко писал:

«Мне казалось, что я все могу».

Но когда он думал о выборе предстоящей профессии, то (как сам он признавался впоследствии) мечты его «летали в сфере архитектуры, живописи, мореходства, дальних плаваний, разведения рыб и учительства».

Впрочем, он тут же добавляет:

«Может быть, учительство я сейчас примысливаю к тогдашним моим мечтам, потому что оно было единственным, чего я тогда достиг».

Семнадцати лет, в 1911 году, он поступил в Глуховский учительский институт. Тогда эти учебные заведения назывались еще не институтами, а семинариями.

Сдавать экзамены в учительскую семинарию имели право те, кто окончил так называемые высшеначальные училища. Именно такое образование и успел получить к тому времени Александр Довженко. Семинария привлекала его еще и потому, что там можно было рассчитывать на стипендию в сто двадцать рублей в год, что избавило бы его от необходимости сидеть на отцовской шее.

Была и еще одна причина, быть может решающая. Сашко рассуждал: учительствовать буду зимой, а лето все мое, броди с этюдником где захочешь и сколько влезет.

Экзамены он сдал и в числе принятых оказался самым младшим. Остальные пошли в семинарию, будучи уже учителями начальных школ с пятилетним, а то и с десятилетним стажем.

Тогдашний Глухов на редкость соответствовал своему названию. «Обывательский городишко», — коротко вспоминает о нем Довженко.

Но в Глухове Довженко, с детства говоривший дома по-украински, а в школе учившийся по-русски, впервые стал читать украинские книги. Они издавались во Львове, принадлежавшем Австро-Венгерской империи, через рубеж проникали тайком, читались из-под полы.

Тупая русификаторская политика царского правительства возбуждала в

среде украинской молодежи острую потребность национального самоутверждения. Это чувство впервые испытал в семинарские годы и Александр Довженко.

Учился он средне. Стипендия ему не досталась. Отец вынужден был распорститься с десятиной земли, продать ее, чтобы дать сыну возможность доучиться.

Он готов был на все, неграмотный отец, чтобы «выучить своего сына на пана».

Из семинарии Александр Довженко вышел в 1914 году, — вышел, по его же словам, «политически неграмотным и темным юношей девятнадцати с половиной лет».

Когда началась война с Германией, от воинской службы его по болезни сердца освободили.

Он учительствовал во Втором Житомирском смешанном высшеначальном училище. Его предметами были природоведение и гимнастика. Учителей не хватало; работы у Довженко все прибавлялось. Он стал преподавать физику, и географию, и историю — учил детей зимой, а летом водил школьников на экскурсии по речке Тетерев; ребята собирали гербарий, а Довженко писал пейзажи, и так продолжалось до тех пор, пока он не понял, что любимое дело не может быть делом любительским, оно требует, чтобы человек отдавал ему всего себя, без остатка.

Но чтобы так отдаться любимому делу, надобно твердо верить в свой талант. А уверенности не было. Сашко мечтал об Академии художеств. Она, однако, была далеко — в Петербурге. А Сашко смог доехать только до Киева и заявление понес в университет святого Владимира на естественноведческий факультет.

Его не приняли. Высшеначальное училище и учительская семинария не составляли ценза, необходимого для сдачи университетских экзаменов. Выяснилось, что высшее образование он сможет получить, лишь поступив на экономический факультет Коммерческого института.

Только в этот институт и только на один этот его факультет.

Довженко пошел в коммерческий. Но стал слушать там лекции по физике, читавшиеся на другом факультете. Он потом грустно шутил, что слишком часто так выходило в его жизни: считался на одном факультете, а лекции слушал на другом...

Институт находился напротив Ботанического сада, невдалеке от Владимирского собора. Мимо института, под каштанами Владимирской улицы и меж тополей Бибиковского бульвара мчались к вокзалу автомобили покидающей Киев петлюровской директории, печатали шаг

вступающие кайзеровские оккупационные части, скакали конные шкуровцы. Очищая свой город, шли перебежками вооруженные арсенальцы. Просыпаясь по утрам, киевляне выглядывали на улицу и пытались угадать: кому принадлежит сегодня власть в городе.

В фабричных цехах шла странная жизнь: рабочие приходили туда не по обязанности, а по привычке, но каждый занимался тут своим, частным делом. Одни делали зажигалки, другие гнули тонкие трубочки для масляных домашних коптилок, третьи паяли кухонные кастрюли.

Странной жизнью жил и Коммерческий институт. Дня не проходило без бурных митингов. Лекция старого экономиста, рассказывавшего о значении чумацкого соляного промысла в XVIII веке, сменялась призывом гетманского офицера в щегольском жупане идти в полки, формируемые для защиты Киева от добровольческой армии генерала Деникина. Офицера с одинаковым азартом освистывали сторонники «Единой, неделимой» и приверженцы Симона Петлюры.

Какие только фантастические программы не излагались в те дни с импровизированных трибун перед разгоряченными студентами!

Большевиков преследовали и гетманская полиция и деникинская контрразведка. Публично выступать они не могли и собирались нелегально.

Только две области человеческой жизни и казались устойчивыми в ту пору: регулярность институтских занятий и вечерние встречи влюбленных, которые по киевской традиции происходили чаще всего на тихом и зеленом пятачке между Коммерческим институтом и Владимирским собором. Впрочем, устойчивой была лишь традиция места; лишь вечерние свечи каштанов и пух тополей. Сами встречи, слова, объятия не бывали здесь такими никогда прежде. Даже для самых рассудительных будущих экономистов они никак не связывались с каким бы то ни было представлением о завтрашнем дне; все могло оборваться на полуслове, все было отмечено тем самым «ах, пропади все пропадом», которое в написанной о том самом киевском времени пьесе Михаила Булгакова «Дни Турбиных» так верно и естественно вырывается у Елены, когда ее целует поручик Шервинский.

В 1918 году студент Сашко Довженко стал «головой» институтской «громады» (студенческого комитета). «Я вошел в революцию не в те двери, — запишет он двадцать лет спустя в своей автобиографии. — Я стал большевиком лишь в середине 1919 года. Мир оказался куда сложнее. Сложнее оказалась и тогдашняя Украина. Она была полна своих и чужих господ, хорошо разговаривавших по-украински, да и подпанки, среди которых я вращался в поисках правды, оказались никчемной горсткой

неучей, шарлатанов и предателей. Я бросил их и бежал с чувством глубокой обиды и горечи, и воспоминание о них остается самым тяжким воспоминанием моей жизни. Мне ничто не досталось даром».

Огромным потрясением для Довженко стал его первый политический бунт. Когда в том же 1918 году вместо уговоров о «добровольном вступлении» в армию Павло Скоропадский объявил насильственный призыв молодежи, в том числе и студенческой, голова «громады» Коммерческого института созвал митинг протеста.

Прямо с митинга студенты колоннами вышли на улицу.

Демонстрация направилась на Владимирскую, к резиденции гетмана.

Синежупанная охрана встретила демонстрантов выстрелами. Около двадцати человек, рассказывает Довженко, были убиты, многие ранены.

Он испытал трагическое чувство вины.

Так время открывало перед Сашко Довженко ту истину, что за убеждения приходится расплачиваться не только глоткой, надорванной в митинговом оре, но и ценою крови. А тому, кто поднят на гребень волны, приходится вдобавок платить чужой кровью, что для честного человека куда дороже, страшней и трудней, чем потеря собственной жизни.

Долго еще мерещились ему кровавые пятна на укатанной брусчатке Владимирской улицы. Сашко знал, что протест, к которому призвал он свою «громаду», был справедлив. Но мог ли он с такой же увлеченностью сказать, во имя чего протестовали студенты? Отказываясь защищать гетмана Скоропадского, за что собирались они бороться?

Трагический день и оказался началом пути, завершеного в середине 1919 года приходом к большевикам.

В начале 1920 года Александр Довженко стал членом КП(б)У и получил партийный билет.

Гражданская война к тому времени окончилась, но киевская жизнь еще не вошла в колею.

На улицах торговали домашними ирисками, которые готовили хозяйки на Подоле.

На толкучках расплачивались друг с другом вещами или все еще сохранявшими хождение огромными листами «керенок». Сложные, неведомо как возникавшие на «черной бирже» курсы позволяли одновременно с первыми «дензнаками» Советской власти обращаться пышным кредиткам с трезубцами, выпущенным бежавшей директорией, и «колокольчикам» (названным так за изображение Царь-колокола) разбитой добр-армии. Сегодня счет шел на миллионы (их называли «лимонами»), завтра — на миллиарды (для простоты выговаривалось: «лимарды»).

Нужна была огромная вера в торжество человеческого рассудка, чтобы в такие дни готовить себя к специальности экономиста.

Сашко Довженко упрямо посещал занятия до того весеннего дня, когда его вызвали в райком и вручили направление: нужно было ехать в Житомир и принимать заведование партийной школой. И конечно, никакой партшколы там еще не существовало, начинать надо было с организации, самому искать и преподавателей и учеников. Нужда в руководящих кадрах была огромная, и порученное дело не терпело промедления.

Довженко оставалось два года до диплома, он спросил в райкоме, сможет ли доучиться. Ему сказали: «Поставишь дело на рельсы, вызовем в институт».

Он отправился к месту назначения в начале апреля.

А 25 апреля на рассвете маршал Юзеф Пилсудский без объявления войны начал наступление на Украину, направляя удар на Киев.

Житомир был захвачен уже на следующий день.

Довженко попытался уйти в Киев пешком, но на Брест-Литовском шоссе был взят в плен вражеским конным разъездом.

От него добивались сведений о дислокации красноармейских частей. Он отказался говорить. Впрочем, если бы он и согласился, то ничего рассказать не смог бы. О красноармейских частях ему решительно ничего известно не было. Он смог бы с уверенностью сказать лишь одно: дойди он до любого подразделения красных — и там стало бы одним солдатом больше: на этот раз сердце не давало ему освобождения.

Хорунжий, командовавший разъездом, приказал расстрелять пленного.

Это оказалось офицерской шуткой. Сашка поставили к дереву, и legionеры долго держали его под прицелом в ожидании команды. А команда была: «Отставить!»

Вместе с другими пленными Александра Довженко погнали по тому же Брест-Литовскому шоссе в сторону Киева. Невдалеке от Коростеня разъезд наскочил на какую-то красноармейскую часть, и legionеры прикрылись пленными, выставляя их в качестве живых мишеней.

В неразберихе внезапной и суматошной схватки Сашко сумел бежать.

Он добрался до Киева 5 мая 1920 года, а 7-го Киев был взят пилсудчиками. На этот раз падение города не застало Довженко врасплох, как это случилось в Житомире. Он успел побывать в райкоме, там уже знали, что Киев удержать не удастся, и подготовились к переходу в подполье.

Жизнь в подполье продолжалась пять недель. 12 июня ударная группа Юго-Западного фронта форсировала Днепр севернее Киева; Первая конная,

прорвав фронт в районе Сквиры, тоже двинулась на Киев, и красный флаг был поднят над Думской площадью.

После выхода из подполья Довженко уже не пришлось возвращаться в Житомир. Его послали в губнаробраз. Занимаясь делами народного просвещения, он часто думал о том, как было бы хорошо организовать художественную академию и самому пойти туда учиться.

Художественная академия и в самом деле скоро открылась.

Но вместо учебы Александру Довженко пришлось отправляться в Харьков, в распоряжение Наркоминдела.

Он уехал, так и не получив диплома экономиста.

Сашко вступил на поприще, о котором не помышлял никогда прежде. Дипломат... А почему, собственно говоря? Каждому, конечно, интересно поглядеть, как живут на земле люди — в разных странах, по разным обычаям. Но ведь не в удовлетворении же этой человеческой любознательности заключается профессия дипломата! Для нее, как для всякой другой профессии, нужна склонность, нужен талант. А есть ли такие склонности и таланты у Довженко?

Дмитрий Захарович Мануильский уверял, что это дело наживное. Аппетит, мол, приходит с едой, и с работой накапливается уменье. Но аппетит все не приходил. Только возможность учиться живописи как-то мирила его с новым порученным ему делом.

Внезапное предложение Блакитного приспело в самое подходящее время.

«Скоро тридцать, — часто думал Сашко тогда. — А ноги еще разъезжались, как у молодого лошонка». Многое было перепробовано, жизнь подхватывала его и уносила, перебрасывая из потока в поток, не давая остановиться и подумать. И «тридцать» казались рубежом старости — пределом, за которым начнутся печальные дни неудачника, так и не сумевшего правильно сделать свою жизнь.

Слово признания, услышанное от Блакитного, упало как дождь на иссохшую почву.

— Художник. А ведь в самом деле художник.

Нельзя же решать самому, есть у тебя талант или нет его, не отдавая себя на суд людям. И — впервые не по воле течения, а по обдуманному выбору — он согласился:

— Да, буду профессиональным художником.

И в другом Блакитный был прав тоже: в то время жить в Харькове было очень интересно.

Меньше всего Харьков начала 20-х годов соответствовал представлению о столичном городе. Восклицание Белинского, появившееся в его дневнике после первой встречи с Харьковом, невольно повторял каждый приезжий, даже и не подозревая, что цитирует неистового Виссариона: «Что за пыль в Харькове — ужас!» Убогие степные речонки — Харьков, Лопань, Нетеча — влачили через город в бугристых мусорных берегах, летом зарастая травой, зацветая зеленой ряской. Не только куры, но и кошки переходили их вброд с берега на берег, преодолевая отвращение перед дурным запахом почти стоялой, запакощенной воды. Не зря повторялось присловье неведомого острослова, сооруженное из всех трех названий: «Хоть лопни, а Харьков не течет...»

Город сложился необычно.

К укреплению, построенному в 1652 году на Крымской дороге для защиты от ханских набегов, из-под Чугуева, Змиева подтягивались хутора богатых «черкасе» — казачьей старшины, ушедшей на вольную Слобожанщину с Правобережной Украины, захваченной литовской и польской шляхтой.

Журавлевка, Лебязий хутор, Холодная и Лысая горы все еще сохраняли свой хуторской облик, застроенные белыми мазанками, тонущими в больших фруктовых садах.

Между хуторами построились когда-то ремесленники: их-то поселения и оказались впоследствии центром нового города, оттого и улицы сохранили тут цеховые имена: Чеботарская, Рымарская, Гончаровка, переулки — Столярный или Шляпный. Здесь и сложилась потом сравнительно небольшая центральная часть Харькова — сперва губернская, с ее ампирическими дворцами, барскими особняками, военными цейхгаузами, соборными колокольнями и плац-парадами, а потом торгово-промышленная, выросшая внезапно, из-за близости Харькова к Донецкому черному золоту, — со зданиями банков, акционерных компаний и страховых обществ. К окраинам-хуторам пристроились окраины, застроенные рабочими халупами. Они возникали вокруг заводов Всеобщей компании электричества, фирмы сельскохозяйственных машин Эльворти, лейтнеровского велосипедного, паровозостроительного. Населению этих

халуп Харьков и обязан тем, что он быстрее, чем другие украинские города, стал советским, а потом оказался столицей.

Между окраинами и центром тянулись заросшие травой Пустыри. Они звались так же, как зовутся в украинских селах, — «левадами». На левадах паслись козы и кони.

В истории украинской культуры Харьков занимал особое место.

Если трагический талант Тараса Шевченко родился на истерзанной земле Правобережной Украины, вырос в холодном и чужом ему Петербурге и созрел в жестоком зное аральской ссылки, то в радушных хуторах и поместьях Слобожанщины долго жил мудрый дух Григория Сковороды, странника и мыслителя, чье имущество состояло лишь из нескольких книг; {который дольше месяца не ночевал ни под одной крышей и которого кормили за мудрое и дружелюбное слово.

— Мир ловил меня, но не поймал, — сказал Сковорода сам о себе.

Он обращался к книгам французских энциклопедистов, нося их в закинутом за спину на палке «клубчке»:

*Душа моя есть верба,
А ты еси ей вода.
Питай меня в сей воде.
Утешь меня в сей беде.*

Стихи Сковороды, ставшие популярной песней, другой поэт Слобожанщины, Иван Котляревский, привел в своей «Наталке-Полтавке»:

*Лев роздирает там вовка в куски.
Тут же вовк цапа скубе за виски...
Бідний багатого повний слуга,
Корчиться, гнеться пред ним, як дуга...
Всяк, хто не маже, то дуже скрипить.
Хто не лукавить, той ззаду сидить.*

Это стихи о неблагополучном, неустроенном мире. Но стихи скорее созерцательно-грустные, чем бунтарские.

Харьковский хутор Основа был родиной Грицька Квитки, «отца украинской прозы». В харьковском «Украинском вестнике» начинал печататься Петро Гулак-Артемовский, поэт, баснописец и автор

«Запорожца за Дунаем». В первой половине XIX века украинские журналы и альманахи появлялись в Харькове как грибы после теплого дождика. Вблизи от этих альманахов и под сенью молодого Харьковского университета возникла весьма многочисленная и плодovitая «харьковская школа романтиков».

В течение первого полувека своего существования, с 1805-го до начала 60-х годов, Харьковский университет был центром украинской фольклористики и слобожанского краеведения. Начинался весьма серьезный — конечно, со всей неизбежной противоречивостью, обусловленной временем, конечно, с внутренней жестокой борьбой демократического и буржуазно-националистического начал — процесс собирательства и формирования национальной украинской культуры. Но только начинался. После 1863 года все это оборвалось. Печальной памяти валуевский^[2] — циркуляр, в котором говорилось, что «никакого особенного украинского языка не было, нет и быть не может», приостановил этот процесс надолго.

Когда в Харькове строились новые заводы, в город потянулись рабочие из русских губерний. Выходцы из украинских сел, пролетаризуясь, тоже начинали говорить по-русски. Украинских школ не существовало. Ко времени революции Харьков по языку, по культуре был преимущественно русским городом, хотя вся окрестная Слобожанщина говорила, пела на родном украинском языке, стремилась к украинской книге, мечтала об украинской школе.

Молодая Украинская советская республика после долгих лет насильственной русификации бурно принялась за строительство новой культуры — «национальной по форме, социалистической по содержанию». В столицу потянулись молодые силы, не только со Слобожанщины уже, но со всей Украины. Однако многочисленность этих пришельцев, конечно, была относительной. Они оставались как бы тонкой пленкой на сложившейся инородной среде. Первым ответом на долголетнюю русификацию явилась попытка стремительной украинизации. Как всякий искусственный процесс, она больше отвращала людей, чем привлекала.

Но в украинскую оперу и драму харьковские театралы ходили. В опере пели молодые Литвиненко-Вольгемут и Козловский, Гришко и Паторжинский. Там танцевала Валентина Дуленко. Там художник Петрицкий смело и ярко оформил «Князя Игоря», а режиссер Форрегер, ломая традиции, поставил балет «Футболист».

Драматический театр был переведен в столицу из Киева. Назывался он весенним именем «Березиль». В старом украинском календаре так

именуется месяц март. Руководил этим театром Лесь Курбас, режиссер большого и властного таланта, всегда ищущий, любящий яркую условность сцены, экспрессию слова и жеста, занимающий свое особое место в ряду таких режиссеров своего времени, как Мейерхольд, Таиров, Марджанов. Он разделил свой театр на несколько «мастерских», где работали его ученики. Играли там Амвросий Бучма и Марьян Крушельницкий, Наталья Ужвий и Валентина Чистякова. Каждый спектакль становился событием театральной жизни, предметом горячих споров и ступенью к новым поискам.

Строителями новой культуры чувствовала себя вся молодая интеллигенция, независимо от профессий. Потому и общение людей, занятых самым различным делом, было тогда очень тесным.

Инженеры и врачи вместе с писателями и художниками подписывали манифесты, провозглашавшие, каким должно стать искусство. Во множестве возникали новые литературные журналы и альманахи.

Обложки, заставки, рисунки и эмблемы для многих этих журналов стал делать художник Сашко — Александр Петрович Довженко.

Псевдонимы были тогда общеприняты. Был поэт Дикий и поэт Недоля. Были прозаики, чьи псевдонимы звучали бы на русском языке — Впечатлительный и Безоблачный. Довженко стал подписываться под карикатурами так, как его называли друзья: Сашко.

Сам он ни в одну из бесчисленных тогдашних литературно-художественных организаций вступать не стал, хотя своим его считали и «гартованцы» и лефовцы из «Новой генерации».

В «Вістях» Довженко работал либо на том же уголке редакторского стола, на котором набросал он свой рисунок, впервые придя к Блакитному, либо в комнате отдела международной информации, прочитав кипу свежих телеграмм и выбрав для себя очередную тему.

Редакция жила тесно и шумно. Она помещалась не то в трех, не то в четырех комнатах. Работала в редакции холостая зеленая молодежь; дома, в сущности, почти ни у кого из редакционных работников еще не было; не было и обязанностей перед домом; редакция становилась и семьей и клубом, где встречались очень разные люди, каждый рассказывал о своем, и получалось так, что всем было видно, как делается одно общее дело.

На тихой Пушкинской улице молодые ребята в синих косоворотках и старшие их коллеги в толстовках с узкими трикотажными галстучками ставили тогда опыты Резерфорда, начиная бомбардировку атома. Двадцатитрехлетний Александр Лейпунский, комсомолец, впервые обнаружил явление передачи энергии возбужденными атомами и

молекулами — свободными электронами.



Литературный диспут в редакции газеты «Вісті».

Карикатура А. Довженко.

В ангарах за харьковским лесопарком конструктор Константин Алексеевич Калинин строил первый украинский — «эллиптический» — самолет, добиваясь новых скоростей (целых сто шестьдесят километров в час вместо ста сорока, доступных лучшему тогда пассажирскому самолету «Дорнье-Комета»!).

Удивительный человек, врач и педагог Иван Афанасьевич Соколянский, потрудившись много лет с нежностью и отчаянием, нашел способ обучения слепоглухонемых детей. Он сумел пробить стены непроницаемой темницы, на которую были обречены от рождения и до конца жизни эти несчастные, и вернуть им контакты с окружающим обществом. Одна из его учениц написала впоследствии книгу^[3]. Работами И. А. Соколянского восхищался А. М. Горький.

Довженко и Соколянский встретились у редакционного стола неожиданно и радостно.

— Иван Панасович!

— Сашко! Быть того не может!

Впервые они познакомились в Киеве шесть лет назад.

Соколянский был тогда комиссаром Уманского уездного наробраз. В Киев он приехал по делу, отправился в губнаробраз.

Вошел в приемную.

Босой парень забрался с ногами в кресло и что-то сосредоточенно рисовал.

— Можно зайти к комиссару? — спросил Соколянский.

Парень ответил, не подняв глаз:

— Нельзя. Комиссар занят.

Посидели молча. Потом мало-помалу разговорились. Босой парень оказался ответственным секретарем коллегии губнаробраз Довженко.

Теперь он сидел, поджав под себя левую ногу, и так же сосредоточенно рисовал.

С этой встречи у Сашко с Соколянским завязалась тесная дружба на всю жизнь.

В редакцию приходили молодые архитекторы. Они начинали строить Харьков по-новому, по-столичному. У них не сходили с языка слова «конструкция», «функциональность», «Баухауз». Они разглядывали фотографии и чертежи дома, который ле Корбюзье построил для художника Озанфана, и прикидывали: а не сгодится ли такой проект для шахтерских коттеджей в Донбассе? А когда на левадах у Сумской начиналось строительство нового центра столицы, были представлены такие проекты, рядом с которыми дома братьев Весниных и Вальтера Гропиуса должны были казаться воплощением косного консерватизма.

Завод ВЭК, принадлежавший когда-то Всеобщей компании электричества, начал работать на план ГОЭЛРО. Он достраивался, переходил на производство более крупных машин, набирал рабочих.

Уже начинался разговор о предстоящем сооружении большой гидроэлектростанции на днепровских порогах. Певучее слово «Дніпрельстан» становилось любимым словом поэтов.

Еще продолжался нэп. Была Биржа труда с длинной очередью безработных. Была «черная биржа» с мерзкой суетой прощелыг и жучков. Были частные лавчонки и бесчисленное количество хозяек — чаще всего это бывали вдовы сестры, — вывешивавших в окне объявления о домашних обедах. Иногда сестры оказывались толстовками. В таких случаях их обеды были вегетарианскими, а у вешалки написанное на тетрадном листе в косую линейку объявление взывало: «Брат, сними калоши!» На Клочковской две могучие дамы родом из казачьего города Гадяча славились маковыми «товчениками», пышными галушками и

борщами, в которых торчком стояла ложка. Клиентов встречали здесь цитаты из «Кобзаря». Пышущие здоровьем и радушием дебелые хозяйки выбирали строки о несчастной любви и горькой сиротской доле: «Полюбила чорнобрива козака дівчина», «Тяжко, важко в світі жити сироті без роду...» Сашко ходил с «вистянцями» в дом у Театрального сквера, где мать с двумя дочерьми не вешали никаких плакатов, готовили сытно и брали недорого.

В маленьком переулке между театром «Березіль» и редакцией «Вісті» был ресторан, куда актеры спускались в те нечастые дни, когда им удавалось получить зарплату, а газетчики и писатели — после выплаты гонорара. Не вспомнить сейчас, что за название было на вывеске, но именовалось это заведение не иначе как «у Порфишки в подвале» — по имени кургузого толстого ресторатора из одесских греков. В своем подвале Порфишка держал также бильярдную, а для ресторана нанимал трех цыган-гитаристов и хранил снятую с петель амбарную дверь, которую официанты прислоняли к портьеру ресторанного закутка, если гость искал уединения в «отдельном кабинете». К здешней бильярдной пристрастились юмористы из только что созданного Блакитным «Червоного перца».

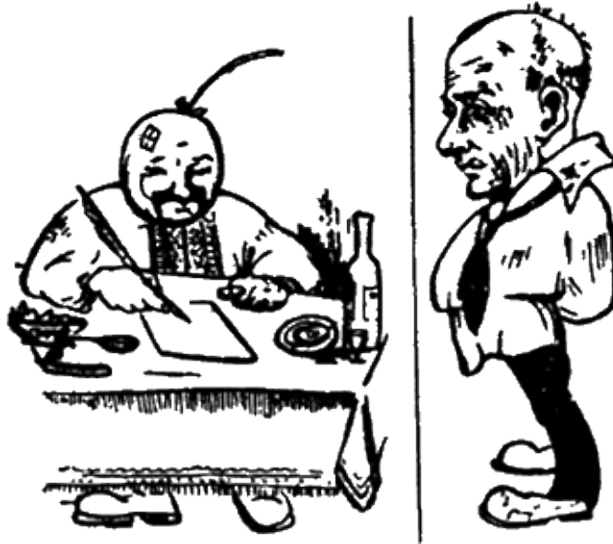
Подальше, на Сумской, было кафе Пока. За одним из его восьми столиков всегда сидел маленький, подвижной, черный как жук и неугомонно как жук жужжащий Михайль (не Михайло, а именно Михайль) Семенко. Он писал здесь стихи, редактировал сборники аспанфутов, назначал встречи авторам. За другим — писал стихи, редактировал сборники «Авангарда» и, слегка пришепетывая, обвораживал своих юных адептов кудрявый, женственно красивый, с восточными влажными глазами Валериан Полищук. Каждый день у обоих столиков вскипали жестокие литературные споры.

Семенко выпускал свои альманахи в пестрых обложках с беспорядочно разбросанными квадратными буквами разных размеров.

На обложку выбегали лозунги, в которых слышался ломкий голос задиры-подростка. Лозунги разили мещанство и прославляли Революцию с большой буквы, а вместе с ней «электробури», «аэросимфонии», сталь проводов, семафоры, которые открывают путь в будущее. Под обложкой были бесчисленные манифесты, состоящие из тех же лозунгов, и стихи, теряющие рифму, встопорщенные стремлением к необычности.

Порою «авангардисты» и «футуристы» так размахивались для удара по мещанину, что не замечали, как внешнему миру мещанства — пресловутой канарейке, герани и мнимой добропорядочности домашнего быта — противопоставляют они тайный мир все того же мещанства — то, что сам

мещанин прячет от соседей и что подлежит в его доме не искусству, а сплетне. Убегая от банальности в оригинальность, не замечаешь, как вычурность, в свой черед, оборачивается банальностью, но только претенциозной, а потому еще худшей.



Остан Вишня — редактор журнала «Червоний перець».

Дружеский шарж А. Довженко, 1925 г.

В одном из споров Сашко сказал Михайлю Семенко:
— Та шо ты заладил: «Электро... электро...» А вот у меня выключатель испортился, ты мне его починить сумеешь?

Но для всех участников споров «хуторянщина» была жупелом, от которого тянул в свою сторону каждый.

В новом — уже не «слобожанском» — Харькове понятие «хуторянство» слилось с представлением о старых убогих просветительских организациях (они так и назывались «Просвіта»), изворачивавшихся под ограничениями валуевского запрета, о театре мелодрамы и гопака (о таких спектаклях говорили, что они «дразнят хохла»).

Время прибавляло к этому и другие представления. Когда говорилось о хуторянстве, то в годы первых литературных споров Довженко имелись в

виду и та внутренняя «Сухаревка», о какой говорил Ленин, и мутная накипь нэпа.

Иногда в частных лавчонках и забегаловках со звоном вылетали стекла. Так выражали свое отношение к нэпу комсомольцы со «Света шахтера» и паровозостроительного. Революция и частник казались им несовместимыми. Диалектика, выученная «не по Гегелю», не вмещала сложностей и противоречий реального исторического развития. Ребятам, которые стали к станкам, не снимая фронтовых гимнастеров гражданской войны, казалось, что от военного коммунизма к коммунистическому обществу путь прост и стремителен. Но разве друг, убитый под Перекопом, отдавал жизнь за то, чтобы черным крымским мускатом поил свою бабу гад, торгующий воротничками в подъезде на Сумской?! Вот и летел камень в стекла. Зачинщиком чаще всего оказывался небольшой черный паренек, выступавший на всех диспутах и митингах и писавший во все газеты. Фамилия его была Станевский, а подписывался он — Кокс.

Вместе с рудой доменным печам нужен и кокс. Но среди его отличительных свойств металлурги называют низкую реакционную способность.

В сплав юного государства шел разный материал, и процесс плавления, как всегда, оставался недоступным для глаза.

Когда Александр Петрович Довженко перенес свой чемодан из Наркоминдела в редакцию, собираясь осесть в Харькове и сделаться профессиональным художником, плавка уже шла вовсю.

Харьков. Коммуна на Пушкинской

Редакторский диван служил художнику Сашко приютом сравнительно недолго.

Однажды — кажется, это было в самом начале 1925 года — журналист-международник по фамилии Завада сказал:

— Слушайте, Сашко. Хватит с вас этого адского ложа. Пойдемте лучше к нам.

— Куда?

— В коммуны.

И, прихватив чемоданчик и холсты, составлявшие все имущество Александра Довженко, они отправились на Пушкинскую, в ее нагорную, тихую и тенистую часть. Там и жила коммуна, вероятно не единственная в тогдашнем Харькове.

Довженко прожил в этой коммуне всего лишь около года. Но рассказать о ней стоит подробнее. Там завязались у него на долгие годы дружеские отношения с несколькими дорогими ему людьми. Там шли споры, которые начинали собою пору размышлений и важных решений. Там начинал художник Сашко становиться тем Александром Довженко, которого все мы узнали впоследствии.

Кто знает, кому прежде принадлежал этот двухэтажный Особняк на Пушкинской, близ угла Каплуновской. Это мало кого интересовало Бывших хозяев выдуло из города одним из порывов революционного ветра — то ли с белыми, то ли с петлюровцами, то ли еще с кем, — и, когда Харьков становился столицей, дом этот стоял заброшенный и пустой. Потянувшиеся в столицу строители молодой республики думали больше о делах государственной важности, чем о собственном быте; они спали на столах наркоматов, управлений, редакций; они так торопились в будущее, что даже снились им на этих столах свершения завтрашнего дня, и это были легкие молодые сны, в которых не бывало ничего неразрешимого.

И все же, когда один из таких юных кабинетных жителей, проходя мимо, угадал за большими венецианскими окнами особняка на Пушкинской простор необитаемых комнат, сердце его дрогнуло. Он вспомнил, что спать можно не только на столе, что к человеку могут приходиться не только посетители, но и гости, — одним словом, ему

захотелось поселиться по-человечески в одной из этих пустых комнат. Но, конечно, думал он при этом не о себе одном. На другой день в гулких залах брошенного особняка размещалась стремительно организованная коммуна, насчитывающая несколько семейных пар и десятка полтора «убежденных холостяков», имевших от роду от семнадцати до двадцати двух лет.

К тому времени, когда там появился Сашко, состав «коммуны» сменился уже не раз. Из «учредителей» оставался Завада — тот самый, что привел Довженко на Пушкинскую, — да еще один журналист, которого называли не иначе как «Колоском». Фамилия его была Колос. Но «Колосок» — это было точнее. Налитой, крепенький, застенчивый, тихий, но убежденно упрямый.

Был там еще поэт по имени Митя. Как многие молодые крестьянские парни, рано оставившие физический труд, он быстро раздобыл. Невысокий, широкий в кости, он стал похож на футбольный кожаный мяч. Внешность его плохо вязалась с сентиментальными стихами о степных закатах, о речке в камышах и девушке у колодца. Митя входил в литературную группу «Молодняк», читал свои стихи на многочисленных тогдашних литературных вечерах. Комсомолки в защитных юнштурмовках, с ремешками через плечо посылали ему из зала записки, удивлялись, почему такой толстый и жизнерадостный парень пишет такие грустные стихи.

Среди обитателей особняка на Пушкинской был писатель Гордий Коцюба. Слово «коцюба» означает по-украински «кочерга». А значит, худоба, длина и угольная чернота писателя были честной данью фамилии: иначе выглядеть он не имел права. Гордий Коцюба был рабочим. Воевал в Красной гвардии против Петлюры. Тоненькая книжка его рассказов называлась «Возле гудков».



Руководитель литературного объединения «Плуг» писатель С. В. Пилипенко.

Дружеский шарж А. Довженко, 1925 г.

Жили в коммуне также прокурор и кооператор. Прокурором и кооператором они оказались только что, вовсе неожиданно для себя. Так было решено в орготделе. О сути сегодняшних своих профессий они вчера еще не имели никакого представления. Что ж, они осваивались. Быстрее знаний приходила приличная их делу степенность. Такие же молодые, как все их соседи, прокурор и кооператор оба были уже людьми семейными; поселились они поэтому в небольших отдельных комнатках первого этажа, и холостяки со второго спускались к ним пить чай и вести свои бесконечные споры. Спорили о завтрашнем дне, о манифесте киевских панфутуристов, о том, когда и как закончится нэп, об урбанизме, о спектакле Леся Курбаса «Газ», о том, как превратить Нетечу и Лопань в настоящие реки, о любви и браке и о путях украинской культуры.

Самым заядлым спорщиком был Степа Мельник.

Любовь и брак существовали для него лишь как отвлеченная проблема. А о любой проблеме он мог говорить сколько угодно, цитируя по памяти французских поэтов и немецких философов. Но стоило разговору выйти из отвлеченной плоскости, стоило вместо иносказаний Поля Верлена («Амур суровой требует расплаты...») или строки Павла Тычины («О, панно Інно, панно Інно...») произнести знакомое девичье имя, и Степан мгновенно заливался багровой краской смущения.

— Та шо вы, та шо вы, — принимался он повторять, словно где-то у него внутри патефонная иголка споткнулась о битую пластинку.

Степе было двадцать лет. В коммуне на Пушкинской это был вполне почтенный возраст. «Стариком» там почтительно называли Гордия Коцюбу: тому было тридцать два, и коммунары считали его патриархом. Но и патриарх пасовал перед энциклопедичностью и широтой Степиных знаний.

Степины знания. Это было чудо. Впрочем, в то время чудо нередкое.

Степа Мельник приехал в Харьков из Умани.

Он рос в семье, где были у него сестра Мария и двенадцать братьев. На братьев даже имен не хватило, двоих окрестили одинаково — кажется, Павлами. А чтобы не путать, одного из Павлов называли в семье Кабой.

Среди братьев были агрономы, инженеры, зоотехники, учитель.

Один за другим они разъезжались из дому. После них оставались вещи, — из которых братья выросли, и учебники, которые стали им не нужны. Почвоведение, история, электротехника, стихи Ивана Франко и Олеся, Блока и Северянина.

Уманская гимназия, где учились старшие братья, закрылась после того, как добились деникинцев. Степа успел доучиться до пятого класса. Дальше учиться в Умани не стал, решив, что поедет в Киевский университет; донашивал штаны после старших и читал оставленные ими книги. Степан читал и в городской библиотеке, собранной так широко и заботливо, как собирались библиотеки в старых уездных городах, пополненные вдобавок собраниями из окрестных помещичьих имений. От прочитанного он набухал, как губка, которую некому выжать. После этого ему оставалось одно: стать журналистом.

В Харькове Степан Мельник был одним из самых способных организаторов молодой украинской печати.

Он приехал в столицу, когда коммуна на Пушкинской уже существовала; тот же Завада привел его туда, на второй этаж, в огромный зал с венецианскими окнами, купил ему парусиновую раскладушку и указал место у стенки. В комнате только и было, что раскладушки (когда пять, а когда и больше), простой кухонный стол да несколько больших

гвоздей, заколоченных в стенку неподалеку от двери, вместо одежной вешалки. На гвоздях висели пальто, верхние куртки и распяленный на плечиках костюм Мити Гордиенко. Только у него было тогда два костюма. У остальных экипировка днем была на себе, а на ночь укладывалась под тюфяк — вместо гладки. Степино имущество, например, состояло из пары брюк, выцветшей синей косоворотки и «парадной» толстовки.

Сашко с его полудюжиной белых апашек показался тут белой — буквально — вороной.

Порядки в коммуне были простые. Нужно было есть — в лавку отпраплялся тот, у кого были деньги, и еда покупалась на всех. изнашивались чьи-либо ботинки — новые тоже покупал тот, у кого в тот момент были деньги. Правда, о новых ботинках вспоминали только тогда, когда от старых оставались одни шнурки.

Городской электростанции еще не хватало топлива, уличные фонари не зажигались, и за большим окном виднелось по вечерам глубокое, обильное звездами небо, родное для вчерашних подпасков и батраков, которые стали редакторами газет и журналов, авторами романов и стихотворных сборников и которые толковали о Павлове, Фрейде, о теории Эйнштейна и законах стихосложения так, будто это всегда было самым главным в их жизни.

Не только в зале дома на Пушкинской — во всем открытом им мире они ощущали себя просторно. Любой мог назавтра оказаться гением, и для любого хватало бы места. Революция все начинала сызнова, не приходилось толкаться локтями, приспособливаться — праву таланта было доступно все.

Время от времени в коммуне обнаруживались изменения: вчерашний неколебимый холостяк становился домовитым семьянином.

С жильем в Харькове уже стало трудно. Не осталось не только пустых домов, но и свободных комнат. Когда женился поэт Митя, в зале стало одним окном меньше. У окна выгородили для Мити фанерную клетушку, и всю ее заняла — не койка уже — большая кровать с никелированными шарами.

Иные становились «приймаками»: уходили к женам.

Освободившиеся койки занимали новые жильцы.

Приезжали гости. Из Киева появлялся Степин земляк — Микола Бажан.

Он печатал тогда первые стихи в сборниках киевских футуристов.

Старательно синкопированные баллады Бажана и его сонеты — с их тщательной инструментовкой аллитераций, — появляясь в этих сборниках,

заставляли думать о добропорядочном чистеньком мальчике из хорошего дома, забредшем в дурную компанию уличных мальчишек, которых мамы в южных городах зовут «босьяками».



Писатель А. Д. Слисаренко.

Дружеский шарж А. Довженко, 1925 г.

Бажан писал тогда про битвы гражданской войны, в которых возраст не позволил ему участвовать, про сенегальского негра Имобе, про трампа Джека, обманутого коварным мистером Юзом.

В сонете он говорил о себе, о том, как, опоздав к боям, он начинает свой путь в иные дни:

*Слідами втоптаних доріг
Прийшов, спізнившись і відставши,
І стрів, хоч знаю — не назавше.*

Буденний час мигички та відлиг.

*Буденний час мигички та відлиг
Я полюбити хтів і полюбить не зміг.*

В прокрустовом ложе аллитераций и ассонансов Миколу Бажану уже становилось тесно. В одном из вышедших тогда сборников появилась статья, написанная тремя поэтами «Аспанфута» в форме беседы. Каждый из собеседников заявлял в ней свое творческое кредо. М. Семенко и Г. Шкурупий дразнили здесь Бажана за опубликованный сонет «архаистом». Сама форма сонета была для авангардистов отступничеством.

Бажан ответил беззлобно:

— Я вовсе не фанатик сонета. Просто я люблю хороший стих. Меня поражает порой, как за рифмой люди не видят стиха...

И снова:

— Я люблю хороший и умный стих. Я не верю, что у поэта мозги должны быть похожи на студень^[4].

Его тянуло к философической поэзии. Он писал о желтых черепахах, что легли «межевыми камнями на скорбных перепутьях войн», о «Гамлете из союза совслужащих» и о том, как Достоевский приходит в киевскую комнатку поэта — на Крещатик, 50. Бажан писал о «яростных кострах готики» и о киевском барокко, соединившем в себе «щедрые ветви украинских врат» с «влажными акантами Коринфа». Тут уж авангардисты, простившие ему первый сонет, не стерпели, объявили ренегатом, подвергли остракизму, и Бажан начал печататься в столичных, академически респектабельных журналах. Работал он тогда во Всеукраинском фотокиноуправлении главным редактором.

В коммуне на Пушкинской его звали Платоновичем. Отчество пристало точнее любых прозвищ.

А было Платоновичу те же двадцать лет, что и Степе.

Юрий Яновский был года на два постарше.

Он тоже приезжал на Пушкинскую частым гостем и оставался подолгу. Как и Бажан, он работал редактором в сценарном отделе ВУФКУ.

Работа в кино увлекла в ту пору многих писателей, людей театра, художников. Индустрия искусства — это казалось романтическим знаком современности, и думалось также, что в поисках новых средств выражения для новых обстоятельств истории самый близкий путь искусства лежит именно через кинематограф.

Впрочем, для Яновского так же, как и для Платоновича, самым главным в его жизни были тогда стихи. Это были стихи романтические, в которых синее море несло на волнах фелуки и бригантины под белыми парусами.

Говорили, что Яновский пробует писать и прозу. Сам он об этом помалкивал, но на Пушкинской его не раз заставляли в тот момент, когда он рвал и выбрасывал пухлые стопки узких бумажных листков, оставляя одну или две странички, исписанные без помарок мельчайшим, но четким почерком — каждая буква отдельно.

В жизни обитателей коммуны все только начиналось.

Ничего ни о ком еще не было известно.

Каждый горячо и незыблемо верил в талантливость любого из своих друзей и соседей. И конечно, эта вера помогала Миколу Бажану идти от заемной темы Имоге к «Беседе сердец», за которую он в мыслях тогда уже принимался, а Юрию Яновскому — обдумывать «Всадников». Ведь, уходя от стихов, работая украдкой над «Мамонтовыми бивнями», он уже начинал свой разбег к этой книге, живой и сегодня.

Александр Петрович Довженко был, вероятно, первым, кто пришел на Пушкинскую с биографией, которую не уложишь в две фразы, с уверенно выбранной дорогой.

На Пушкинской он распаковал и укрепил на подрамниках свои холсты; там появились мольберт и палитра с темными буграми «берлинской синей» и краплака, напоминавшего цветом сырое конское мясо. В той же гамме исчерна-синего и мясного цветов были написаны на холстах индустриальные конструкции и человеческие фигуры, то непомерно вытянутые, то приземистые, с прямоугольными плечами и похожими на коленчатые трубы руками. В редакции все это оставалось нераспакованным; обосновавшись в коммуне, Довженко смог вернуться к станковой живописи.

Яновский потом вспоминал, что весь свой заработок Сашко оставлял «в магазине, ища новых цветов, и в низкой халупке плотника, которому заказывались подрамники».

Сашко шутил:

— Я богат, как попугай, у которого сотни красок и перед собою сотни лет жизни.

Так и не сумев попасть в академию, он сам стал для себя требовательным и изобретательным педагогом. Он ставил себе все новые и новые частные задачи — пространственные, световые. Искал цвет, менял почерк.

И он мечтал в ту пору о живописи, которая умела бы вторгаться в жизнь людей, изменять ее, пользуясь не холстом и палитрой, но всем, что окружает человека; деревьями и домами, небом и полем...

Добрая дружба связала на Пушкинской Сашко с Миколой Бажаном, Юрием Яновским и Степаном Мельником. Они жили вместе долгими месяцами, вместе уезжали на проходившем мимо их дома трамвае в лесопарк и там толковали, спорили, мечтали о жизни и об искусстве.

Написанный в 1925 году юношеский рассказ Яновского «В ноябре» описывает одну из таких бесед. И сам же Яновский записал тогда историю этого рассказа. Он писал об этом пять лет спустя, когда у него выходило собрание сочинений, — в предисловии к первому тому. В предисловии он говорит о себе в третьем лице, от имени вымышленного «издателя», и называет себя «наш автор». Запись стилизована под старые «повести» казацких летописцев. Сохраним этот стиль, насколько это возможно в русском переводе:



Писатель Е. Плужник.

Дружеский шарж А. Довженко, 1925 г.

Тот славный дружище (речь идет о Сашко. — А. М.) пре-чудные» умел поведать истории и дивные придумывал приключения. Вот однажды пришел Довженко домой, пришел задумчивый и тревожный. Вечером, цимлянское вино попивая, рассказал Довженко нашему автору, М. Бажану и С. Мельнику о том, что неплохо бы взорвать на воздух одно архитектурное чудище. Все друзья — разобрало их цимлянское — завели каждый свое. И всем пришлось затея по вкусу. Наш автор написал тогда «В ноябре». А теперь мы, издатель, видеть можем пустое место там, где стояло то здание... Мы ставим в достоинство автору его чуткость в теме такого предвидения...

Речь идет не о памятнике старины, а об уродливом сооружении конца XIX века, приземистом и по-купчески пышном, украшенном тяжелой, раскоряченной вышкой.

Довженко в тот день смотрел на него из сквера и мечтал о том, как могла бы на этом месте стать статуя девушки со снопом. «Тело, полное крови и мускулов, крупные груди, которые вот-вот шевельнутся от девичьего движения». На месте капища купецкой мощны виделось ему воплощение языческого жизнелюбия.

Рядом на скамейке сидели двое молодых военных. Тогда говорили не «офицеры», а «краскомы».

Стараясь быть совершенно серьезным, Довженко сказал:

— Нельзя ли взорвать это чудище?

Ребята оказались живые, с чувством юмора.

Один отозвался в том же тоне:

— Взорвать не штука. Обойдется в двадцать десятков.

Другой возразил так же серьезно:

— Как же так?! Но ведь рядом с крестом антенна...

С рассказом об этом Сашко и пришел к друзьям.

Он сидел, поджав под себя одну ногу — любимая его поза, — и строй его речи Яновский передает точно. Довженко и тогда уже говорил, не боясь патетики слов, потому что патетическим был внутренний мир, в котором жила его мысль:

— Возвращаясь домой, я думал. Уже мозг рассыпался искрами от ударов крови. В загорние страны могла бы уйти моя мысль, если б не город. И как захотел я, чтобы пропал он, сгинул — грязный, со своими улицами и электричеством, крадущим отблески красок. Чтоб совсем другой город возник на руинах. Чтоб миллионы светлых окон обступили меня со всех сторон. Чтоб на тучах пылали яркие буквы и померкло под ними кино

Золотого воза.

Кино Золотого воза. Так называл он звезды Большой Медведицы.

Чудище, в самом деле, взорвали позже, хоть и не знали, что Довженко — в то время уже знаменитый режиссер — готов был когда-то уплатить за это «двадцать десятков». На месте здания собирались поставить не статую, а «театр массового действия» на четыре тысячи зрителей. Впрочем, в этой затее тоже, пожалуй, присутствовало нечто языческое. Она осталась неосуществленной потому, что Харьков перестал быть столицей, да и пристрастие к «массовым действиям» тоже отошло в прошлое.

Разговаривая, Довженко порою соскальзывал со стула на пол и усаживался по-турецки, на пятки, в тесном пространстве между раскладушками, которое друзья именовали «лужайкой».

В том же своем рассказе Яновский заметил:

«Друг умеет молчать так же, как и рассказывать, и его можно поставить пугалом среди подсолнухов или посадить на атаманского коня...»

Чтобы увидеть собеседника, Бажан по привычке близоруких часто пальцами суживал зрачки, оттягивая веки к вискам. Он называл «хуторянство» проклятием Украины и говорил, что «Червона просвіта» ничем не лучше других «просвіт», любого иного цвета — все они воспитывают дух бескрылым. Работая в кино, он брал недавние примеры: «Тарас Трясило», «Остап Бандура», «Лесной зверь»... Сентиментализм плохого провинциального театра, слезливая мелодрама и залихватский гопак переходят со сцены на экран. Но в театре уже есть и Лесь Курбас. Есть Бучма. А в кино? Почему же этого бедного немого зовут «великим»? Неужели ему доступна лишь столь ничтожная палитра средств выражения?!

Яновский поддерживал:

— Говорят, законы кино... Сюжет... Действие... А в результате прет грошовая пинкертоновщина или идиотский Глупышкин. Да, Бестер Китон поумнее. Да, в «Нетерпимости» Гриффита есть не только постановочная роскошь, но и какая-то, пусть наивная, идея. Я видел несколько картин, которые меня, что называется, «забрали». Мне было интересно. Но я убежден, что кино способно на большее.

Всезнающий Степа Мельник, сославшись на вернувшегося из Москвы приятеля, впервые упомянул в одном из таких разговоров имя Сергея Эйзенштейна. «Молодой режиссер, из «лефовцев». В кино сделал «Стачку», теперь снимает фильм о девятьсот пятом годе. Говорят, интересно ищет».

— Если идет от театра, ничего не найдет, — запальчиво сказал Яновский. — Кино тогда и начнется, когда решительно порвет с театром.

— Живопись, — сказал Степа. — Глаз художника, его понимание пространства — вот что нужно в кино.

Довженко молчал и как бы не слышал спора, думая о своем. Он вступил в ту самую полосу молчаливости, неподвижности, когда его можно было «ставить пугалом меж подсолнухов».

Впрочем, о кино говорилось «на лужайке» не так уж часто.

Порою разговор начинался с архитектуры или с недавней премьеры, показанной Курбасом, а уходил невесть куда — к срокам прививки яблонь, к мелиорации южных степей или к ста тридцати рецептам приготовления украинских борщей, знанием которых гордился Степа, хоть сам ни одним из этих рецептов воспользоваться не умел.

Довженко часто вспоминал о Берлине, откуда недавно вернулся. В его рассказах, удивительных по осязаемой реальности деталей, оживал странный Берлин тех лет — только что прошедший через военное поражение и поражение революции. Берлин, который свергнул Вильгельма, убил Либкнехта, испугался Рот Фронта и начинал выращивать национал-социализм. Берлин девальвации денег и морали. Берлин валютчиков и спекулянтов, ханжей и проституток, голодных безработных и разбогатевших шиберов, мрачных карикатур и кровоточащей лирики. Берлин Георга Гросса и Эрнеста Толлера — мещанский и трагический в одно и то же время.

Не так давно, всего лишь за четыре года до приезда в Берлин, Сашко видел австро-германских солдат на своей родной земле. Тирольцы играли на губных гармошках. Ганноверцы строгаи ребятам кораблики из сосновой коры. Баварцы хвалили украинский борщ на старом сале. В одном маленьком приднепровском городке жил, как водится, свой городской сумасшедший по имени Зейдель. Когда летними вечерами в городском саду начинал играть духовой оркестр, Зейдель приходил слушать музыку, и капельдинеры всегда пропускали его. Зейдель пришел и тогда, когда в деревянной раковине заиграл оркестр саксонского пехотного полна. Рядом с капельдинером стоял у входа молодой солдат в мышастенькой форме с примкну-тым к винтовке ножевым штыком. Солдат увидел, что Зейдель идет без билета, и остановил его. Сердясь и мыча, Зейдель продолжал идти. Приученный к порядку, солдат убил его штыком. На уличных фонарях висели нарушители комендантских приказов. Немцы собирались оставаться на Украине надолго; они наводили порядок. В деревнях, куда свои мужики еще не вернулись с войны, соскучившиеся по

крестьянскому делу тюрингцы и вестфальцы чинили хозяйкам прохудившиеся плетни и крыши. Безмужние солдатки жалели бездомных и безъязыких мышастеньких парней. И когда у иных солдаток уже обозначились животы — немцы ушли домой. В Германии началась революция, в Киле восстали военные моряки, «Союз Спартака» призывал создавать Советы, кайзер бежал в Голландию; оказалось, что порядок нужно наводить не на Днестре, а на Рейне и Эльбе.

В Берлине Сашко увидел знакомую мышастенькую форму только на постаревших инвалидах, торговавших спичками у ресторанных дверей. И совсем не увидел пресловутого «немецкого порядка».

Он избегал костюмированной канители приемов, зато у него завелось несколько добрых приятелей — по студии, которую он посещал, по столику в кафе, по встречам у картин в выставочных залах. И Сашко рассказывал на Пушкинской, как пристально приглядываются там ко всему, что происходит в нашей стране и в нашем искусстве. Он рассказывал о гамбургских баррикадах, о забастовщиках Рура и о горлопанах в мюнхенских пивных.

— Кто знает, чего можно ожидать оттуда. У немцев есть старая песенка про то, как черт варит пиво. Сейчас в их пивном котле бродит такое сусло, что нельзя и представить, какое пиво там сварится. Одно ясно: расхлебывать это пойло будет весь свет...

Сашко рассказывал и о Варшаве 22-го года.

— Я не мог там отделаться от мысли, — говорил он, — что таким мог бы стать и Киев, обернись история по-другому и не сбрось она Петлюру со своего вращающегося колеса. Эти павлины-легионеры, красующиеся на Маршалковской... Это самодовольное мещанство, прущее из всех щелей и навязывающее искусству тупую диктатуру безмыслия и безвкусицы... Этот торжествующий национализм, заражающий людей, как чума... Какое же это вязкое и страшное болото!..

В Варшаве Сашко знакомился со «скамандритами» — группой молодых поэтов, издававших журнал «Скамандр», названный так по имени реки, на которой лежала древняя Троя.

Они собирались в кафе «Земянском», у круглого мраморного стола. Там Юлиан Тувим читал стихи, по-хлебниковски играя словами:

Вода ванда висляна...

А о роли поэта Тувим говорил, обращаясь к генералам-павлинам:

*Будет вам представляться львами,
Смешные людишки, обвешанные звездами.
Помните, что здесь — мы,
Задумчивые прохожие.
Мы здесь — генералы.*

Со «скамандритами» были неразлучны молодые художники и художницы. У них постоянно возникали веселые планы: новый театр, где вселенская трагедия уживалась бы со сногшибательным скетчем; новый город, похожий на тот, о каком мечтал и Довженко. С этой молодежью Варшавы он легко находил общий язык.

Но на «лужайке» Сашко вспоминал не только о недавних поездках.

Лучше всего он говорил о собственном детстве — рассказывал про своего деда, про то, как думают и как говорят люди, среди которых он вырос — на Черниговщине, над тихой рекой Десной.

Вьюнице. У истоков большой реки

Черниговщина — это на Украине край особый, на другие области непохожий и до самой недавней поры словно бы заповедный.

Раскидывалась она в старину от Мурома до Тмутаракани. Засеками, лесными завалами защищалась от татарщины. Земля радимичей, вятичей, северян. Там густые леса, сонные светлые реки — Остер и Сож, Убедь и Снов. В лесах, над реками небогатые чистые села. Живут там неторопливые, крепкие люди.

Села на берегах черниговских рек заливала по весне полая вода. Вдоль длинной улицы под плетнями чернели старые просмоленные лодки. В купальские ночи плыли по небыстрой воде венки со свечами и девушки с берега следили за повторенными черной рекой зыбкими огоньками. Таких же — с тяжелыми светлыми косами — умыкали отсюда прорвавшиеся через засеки ордынцы. И такие же парни, крутоголовые, крупные, подавались отсюда на Хортицу, за пороги, уходили с чумацким обозом в Азов, шли к Щорсу, в Богунский полк.

Тихим старым селом над Десной было и Вьюнице — пригород крохотного бородка (на Украине их называют «местечками») Сосницы.

Здесь, во Вьюнице, в 1894 году в хате, которая еще пахла после Спаса свячеными яблоками и медом, в пору золотых колосьев, рыбьего плеска и птичьего гомона, 30 августа по старому, а 12 сентября по новому стилю родился у Дарьи Ермолаевны и казака-хлебороба Петра Семеновича Довженко сын.

В святцах был тот день посвящен святому Александру-воителю. Александром, не мудрствуя, и назвали родители новорожденного сына. Был он не первым, но остался единственным.

Четырнадцать раз рожала Дарья Семеновна, а выжили только двое: Александр и — тоже единственная — сестра его (она стала врачом).

«И когда я сейчас вспоминаю свое детство и свою хату, — писал потом в «Автобиографии» Александр Довженко, — и всегда, когда бы я их ни вспомнил, в моем представлении плач и похороны. И первая телеграмма, полученная в нашей хате, извещала о смерти моего брата — грузчика в Ростове. А я и до сих пор не могу смотреть на похороны. А они между тем проходят во всех моих сценариях, во всех картинах».

И еще он рассказывал, задумываясь над тем, что сохранила его память: «Во всех моих фильмах есть разлука. Герои прощаются, торопясь куда-то далеко, вперед, в другую жизнь — неведомую, но влекущую, лучшую. Они прощаются торопливо и небрежно и, оторвавшись, не озираются, чтобы не разорвать сердце, а плачут те, кто остается. Это — моя мать. Рожденная для песен, она проплакала всю жизнь, провожая навсегда. Так вопросы жизни и смерти поражали, очевидно, мое детское воображение, что и остались во мне на всю жизнь, разнообразно пронизывая все мое творчество».

В «Автобиографии», в «Зачарованной Десне» и в рассказах, напечатанных в разное время, Александр Довженко сам написал про свое детство, про близких ему людей и, вероятно, больше всего про деда Семена, в чей курень под яблонями Сашко переселялся каждое лето. Нет нужды пересказывать своими словами то, что писал художник, создавая из самых памятных и дорогих ему подробностей крепкий и ароматный настой.

Нет надобности и дополнять им написанное. Что толку восстанавливать не названные им самим заботы и хлопоты давних лет, позабытые свары и тяготы, если в памяти самого Довженко оставался от той поры мир тишины и мудрости, полный солнца и как бы вспыхивающий плывущими в воздухе нитями бабьего лета, — достойный мир тех, кто собственными руками возделывает свой хлеб и растит свои сады.

Значит, то, что лежало вне этого мира, не стало для художника важным, не вошло в него, не оказалось нужным в том сплаве, из которого он впоследствии сформировался. К чему тогда оно и нам?

В жизнеописаниях людей прославленных детские годы открывают биографам наибольший простор для преднамеренного вранья и мнимой, обращенной вспять прозорливости. В самом деле, как не увидеть в оловянных солдатиках будущего полководца, первые диспозиции его грядущих сражений? Как не заставить будущего биолога заинтересоваться первой пойманной мухой или лягушкой куда пристальнее, чем это положено остальным его сверстникам?

Не осталось никаких свидетельств о раннем интересе Сашко к живописи. Говорят об этом, пожалуй, только несомненные приметы обостренной детской созерцательности. Только она могла сохранить так живо — на всю жизнь — в воображении Довженко все краски детства, все восходы и закаты над тихой Десной.

Рассказав о своей дружбе с дедом и заметив при этом, что отсюда и пошли (как нечто подобное «призме времени» и согретые всей теплотой

детства) образы дедов во всех его фильмах, Довженко в «Автобиографии» продолжает:

«Второе, что в моем детстве было решающим для характера моего творчества, это любовь к природе, верное ощущение красоты природы. У нас была сказочно красивая сеножать на Десне. До самого конца жизни она останется в моей памяти как самое красивое место на всей земле. С ней у меня связаны и первая рыбалка, и ягоды, и грибы, и первые мозоли на детских руках, потому что мы не были дачниками. Я не видел ее уже двадцать пять лет. Я знаю, что она стала другой, потому что другим стал и я, и смотреть мне на нее не надо. Она живет уже в творчестве».

Но первым в воспоминаниях о детстве назвал Александр Довженко деда, «наидобрейшего Семена Тарасовича, бывшего чумака, честного и незлобивого».

Отец Сашко, Петр Семенович, был неграмотным. А деда в детстве учили («и отец не мог ему простить своей темноты»). Дед «был грамотен по-церковному и по праздникам любил торжественно читать псалтырь. Ни дед, ни мы не понимали прочитанного, и это всегда волновало нас, как чарующая тайна, придававшая прочитанному особый, не будничный смысл».

Рассказывается дальше, как мать, заподозрив деда в чернокнижии, сожгла этот псалтырь, бросая в печь по листочку, — «Боясь сжигать все сразу, чтоб вдруг он не взорвался и не разнес хату».

Рассказывается, что дед был похож на бога, и все иконы виделись маленькому Сашко как портреты деда Семена.

«Больше всего в жизни любил дед солнце. Он прожил под солнцем около ста лет, никогда не прячась в тень, так под солнцем у погребца, возле яблони, он и помер, когда пришло его время».

Образ деда, сохраненный в памяти, изменялся с годами. Он становился обобщеннее, приобретал уже не только биографическое, частное содержание, но и философский смысл.

Входит в воспоминания и дедова мать — прабаба Мария. «Она была маленькая и такая быстрая и глазки имела такие видущие и острые, что спрятаться от нее не могло ничто в мире. Ей можно было по три дня не давать есть, но без проклятий она не могла бы прожить и дня. Они были ее духовной пищей. Они лились из ее уст потоком, как стихи у вдохновенного поэта, по самому, казалось бы, ничтожному поводу. У нее тогда блестели глаза и румянились щечки. Это было творчество ее пламенной, темной, престарелой души».

Вот Довженко вспоминает о братьях, которых успел он видеть только в

самые первые годы своей жизни. «Нянчили меня в раннем детстве четыре няньки. Это были мои братья Лаврин, Сергей, Василько и Иван. Прожили они что-то недолго. Рано, говорили, начали петь. Бывало, вылезут все четверо на тын, сядут в ряд, как воробушки, да как начнут петь. И откуда они перенимали песни, кто их учил — никто не учил».

Эти четверо братьев и умерли вместе — от эпидемии.

В рассказе о смерти братьев появляется впервые в воспоминаниях и отец:

«Узнав на ярмарке в Борзне, что дома дети погибают от неизвестной болезни, ударил батько наш по коням. Как он промчался тридцать верст, беспощадно бия своих коней, чтоб спасти нас, как отчаянно громко звал на Десне паромщика и как дальше летел — об этом долго говорили потом. А дома уже видели только, как ударился он несчастными конями в ворота и покалеченные кони пали в кровавой пене. Бросился батька к нам, а мы уже мертвые лежим, один лишь я живой. Что делать?..

Потом он называл нас орлятами, а мать звала соловушками. А люди рыдали и долго жалели, что уже ни рыбалок не выйдет из нас, ни косарей на лугу, ни пахарей в поле, ни уже воинов отечества-царя.

С чем сравнить глубину отцовского горя? Разве с темной ночью. В горьком отчаянии проклял тогда он имя божье, и бог смолчал. Явись тогда он даже во всей своей силе, батько, наверно, пронзил бы его вилами или зарубил топором»^[5].

Было все это иначе?

Толпились в хате соседи, чужие люди? Были какие-то — некстати — пустые пересуды, старушечья болтовня? Была ненужная уже обычная бестолковая суета?

Да, наверно, много еще было.

Но так устроена у Довженко память, что трагедию — даже трагедию в родном доме: смерть четверых братьев и горе отца — он видит чистой трагедией, без лишних подробностей, без всего, что, налипая на широкие крылья, отяжелило бы ее высокий полет.

Еще об отце:

«Много видел я красивых людей, но такого, как мой батька, не видел. Голова у него была темноволосая, крупная и большие разумные серые глаза. Только в глазах почему-то всегда было полно печали: он был узником своей неграмотности и несвободы. Весь в плену у печального и весь в то же время с высокой внутренней культурой мысли и чувств.

Сколько он земли напахал, сколько хлеба накопил! Как красиво работал, какой был сильный, чистый! Тело белое, без единого пятнышка.

Волосы блестящие, волнистые, руки широкие, щедрые. И как красиво ложку нес ко рту, поддерживая снизу корочкой хлеба, чтоб не покропить скатерть над самой Десной, на траве Шутки любил, меткое удачное слово, такт понимал и уважительность. Презирал начальство и царя. Царь оскорблял его достоинство мизерной рыжей бородкой, ничтожной фигурой и несолидным чином.

Одно, что было у него некрасиво, — одежда. Ну, такую носил одежду плохую, такую бесцветную, убогую, как будто бы изверги, чтобы унижить образ человека вообще, накрыли античную статую рваным отрепьем. Идет из кабака домой, плетет ногами, глядя в землю, — плакать хотелось мне в малине с Пиратом. И все равно был красив — столько скрывалось в нем богатства. Косил он или сеял, кричал на мать или на деда, или улыбался детям, или бил коня, или самого жестоко били стражники — одинаково.

Когда, докинутый всеми на свете, восьмидесятилетний старик, стоял он на площади, беспризорный, в фашистской неволе и люди уже за нищего его принимали, он и тогда был прекрасен. С него можно было писать образы рыцарей, богов, апостолов, великих ученых или сеятелей — он годился на все.

Много заготовил он хлеба, многих накормил, спас от беды, много земли перепахал, пока не освободился от своей грусти. Во исполнение вечного закона жизни, склонивши седую голову под северным небом, шапку сняв и мысли освятив молчанием, обращаю я невеселый талант свой к нему, пусть сам продиктует мне свою заповедь.

Вот он стоит передо мной, далеко на киевских горах. Прекрасное лицо его потемнело от фашистских побоев, руки и ноги опухли, печаль залила его очи слезами, и я еле слышу его далекое — «деточки мои, соловушки»...»^[6]

Снова образ отца сливается здесь неразделимо с образом всего своего народа, написанным трепетной сыновней рукой.

Поэтому и сбежались здесь вместе — наддеснянский простор и киевские горы.

Происходит все то же дивное гоголевское чудо: «И вдруг стало видимо далеко во все концы света».

И снова — так же, как было это в рассказе про деда, — в штрихах живого портрета, вместе с крупными, самыми характерными индивидуальными чертами сплавилось здесь ощущение тысячелетней истории, народных судеб, сложившегося национального характера. Образовалась та самая «призма времени», о какой говорил Довженко и которая была органически свойственна его философическому таланту.

Хата Петра Довженко, дедов его и прадедов стоит во Вьюнице, над рекой Десной. Хата белая, ее мажут женщины два раза в год, и тогда земля вокруг тоже становится белой от мела, до первых щедрых дождей.

По длинной стене — пять окон; хата строилась, чтобы вместить в себя патриархов и правнуков. Хата стоит под потемневшей соломой, и стены вырастают в землю; у дверей нужно землю подкапывать, и уже приходится спускаться на две ступеньки, чтобы войти в нее.

Десна течет широко и неторопливо и потечет, наверно, еще шире, когда снизу подопрет ее своей высокой водою новое море за строящейся у Киева плотинной.

Среди многих рек, что вливаются в Десну, есть одна большая река, что взяла здесь начало. Это река таланта Александра Довженко и его жизни — река со своими крутоярами и водоворотами, со стремнинами и просторными плесами, с солнцем и хмарью, с раздумчивой штилевой тишиной и с подветренной крепкой волною.

То, что войдет много позже в сценарий «Зачарованной Десны», Сашко Довженко рассказал уже и «на лужайке», на Пушкинской. И даже записаны были у него тогда иные главы почти теми же словами, какие к читателю придут только двадцать лет спустя, кропотливо отточенные, подобные крепчайше сжатой пружине.

Он и карандашные портреты рисовал так же, как писал. Быстро и уверенно набрасывал несколько штрихов. Нос. Линия лба. Едва скошенные глаза. И, оказывается, схвачено самое главное в человеке, и человека уже не спутаешь ни с кем другим. Зарисовка часто оказывалась шаржем, но и шарж чаще всего оставался добродушен.

В коммуне, в бывшем господском зале на втором этаже, жизнь шла по запорожскому уставу. Женщины появлялись лишь на отдаленных выселках. Выселком стала выгородка поэта Мити после его женитьбы. Выселком были комнаты первого этажа, обители тишайшего Колоска и его чахоточной раздражительной жены. И конечно, таким выселком были редакционные комнаты на Сумской. Здесь порою бросались взгляды более пристальные, чем это бывает при обычных, чисто деловых знакомствах и встречах. Иногда оказывалось, что прочитать другому человеку стихотворение, не отстающее от тебя уже который день, почему-то можно, лишь уединившись с этим человеком в самой старой и тенистой части лесопарка. Такое на выселках случалось.

Но это случалось и проходило.

То, что называют «личной жизнью», у большинства обитателей коммуны, в том числе и у Сашко Довженко, тогда не складывалось.

Впрочем, слова «не складывалось» совсем не подходят к истории тех лет жизни Довженко. У него-то личная жизнь сложилась поначалу очень счастливо. Тем трагичнее было то, что вскоре случилось. Жену его, молодую учительницу Варвару Крылову, беззаветно влюбленную в мужа и верящую в нераскрытую силу его таланта, тяжелая болезнь приковала к постели. Надежды на излечение не оставалось, а стать обузой для любимого человека Варвара Семеновна не захотела. Она потребовала, чтобы они расстались, и настояла на том, что Довженко должен отвезти ее к сестре в Житомир.

Трудно, да и нет надобности воскрешать подробности этой драмы.

Слова грисем — а они уже цитировались биографами — для постороннего слуха звучат сентиментально, литературно. А драма была беспощадной, внезапной, и рассказу о ней сентиментальность менее всего пристала. Скажем лишь, что расстались Варвара Семеновна и Александр Петрович, сохраняя добрую и горькую дружбу. И позволим себе догадаться, что ранняя седина Довженко осталась следом этой пережитой им драмы.

Все это произошло перед появлением Довженко в коммуне.

Он заставил себя работать еще больше, чем прежде. И, как всем друзьям по коммуне, ему тоже казалось, что на работу отпущено слишком мало времени. И слишком мало думалось о себе. Это ведь очень верно говорил тогда Сашко о своем ощущении: «Впереди сотни лет жизни...»

Так жила вся коммуна.

И надо сказать, что не было тут ни преднамеренного аскетизма, ни запорожских загулов, ни богемного ухарства.

Целеустремленность не нуждалась в искусственном подстегивании. Она требовала лишь одного: работы. И все обитатели коммуны работали очень много.

Сашко возвращался из редакции поздней ночью, но усаживался за работу и дома, затеня настольную лампу, чтобы не мешать спящим приятелям.

Его графика появлялась на выставках.

Станковые картины он не выставлял, кажется, ни разу. Он и обращался к ним все реже. Вскоре они были повернуты лицом к Митиной фанерной перегородке и стали покрываться пылью.

Холсты оставались там много лет, когда Довженко давно уже уехал из Харькова. Борис Колос, Степан Мельник, Митя уехали тоже. Уехали далеко, не по своей воле, и больше никогда не вернулись. Гордый Коцюба умер. На Пушкинскую пришли новые жильцы, и они, наверно, так и не

узнали, что за пожухлые холсты стоят в пустой комнате, у нелепого фанерного чулана с венецианским окном.

Но все это случится позже, лет восемь или девять спустя.

А сейчас еще 1925 год.

В стороне от Сумской виден большой пустырь, и на дальнем его конце высоко поднялись строительные леса.

Будущая площадь названа именем Дзержинского. На ней строится Госпром — Дом промышленности, самый высокий дом украинской столицы.

По утрам, ровно в половине девятого, мимо пустыря проходит от маленького дома на Мироносицкой к старому ампиричному дворцу, где разместился ЦИК Украинской республики, седой, еще нестарый человек в кепке и потертом пальто. Он взглядывает на леса Госпрома. Шестнадцатиэтажные корпуса легки, соединены между собою высоко переброшенными переходами.

Невдалеке, в зоологическом саду, трубит слон и кричат павлины.

На другой стороне улицы — немецкое консульство. Дом пока еще выкрашен в голубую краску. Коричневым станет он позже.

Человек то и дело приподнимает синюю кепку, здороваясь со встречными. Это «всеукраинский староста» Григорий Иванович Петровский.

Тем же путем, здороваясь, останавливаясь со знакомыми, чтобы перекинуться несколькими словами, возвращается он вечером с работы. Путь его лежит мимо редакции «Вісті», и среди редакционных авторов у Григория Ивановича тоже есть хорошие знакомые.

— А про голых у вас здорово получилось, Павло Михайлович, — говорит он Остапу Вишне. — Смех сплетню крепче всего перешибает...

В ту пору легко возникали и с невероятной быстротой распространялись всевозможные невероятные слухи. Люди, наверно, успели привыкнуть к тому, что вероятность невероятного подтверждалась чересчур часто.

Как услышанные из уст очевидцев, передавали подробности жизни предшественницы снежного человека: косматая, вскормленная среди волков и медведей дикая женщина из сибирских лесов питалась сырым мясом, и рассказчикам в точности было известно, что ее прячут от любопытных в обшитой жестью клетке зоосада. Рассказывали о страшных убийцах, которые на ходулях и в белых простынях выскакивают вечерами из кладбищенских ворот. Заговорили вдруг о странном сообществе: его участники, мужчины и женщины, являются на улицах в чем мать родила.

Встречали двоих таких на Благбазе, в руках кошелка и ничего больше. Хотели в обжорном ряду рубец съесть, но торговка голых кормить наотрез отказалась. Эти-то слухи о чудаках, бегающих нагишом по столице, высмеял Остап Вишня в одной из своих «Усмешек». Несуществующему обществу придумано было название «Геть сором!» («Долой стыд!»). Так же назывался и фельетон.

Об этом фельетоне и говорил Григорий Иванович. Встретившись как-то с Сашко, он похвалил и его карикатуру.

На первой странице «Вістей» был в тот день напечатан выбранный Довженко из международной почты эпиграф.

«Симон (Петлюра, — говорилось в полученной телеграмме, — обратился к румынскому правительству с предложением организовать из недобитков его армии корпус, поручив ему охрану бессарабской границы. Румынское правительство приняло предложение Петлюры».

Под этим эпиграфом Сашко нарисовал старую пушку, поставленную над Днестром. Из жерла пушки торчит пугало в рваном петлюровском жупане и в шапке со шлыком. На шапке и на ветке, виднеющейся сквозь продранный рукав, сидят две тощие, хмурые вороны. Из дырявого сапога сыплется в Днестр песок..

«Всеукраинский староста» и художник Сашко стояли у витрины, в которой радиотелеграфное агентство Украины (РАТАУ — оно помещалось в одном доме с «Вістями») вывешивало свежие международные телеграммы. Витрина была скучная. Редкий прохожий останавливался, чтобы просмотреть новости.

— Ас карикатурой вот бы они читались, — сказал Григорий Иванович и кивнул на щиток с телеграммами. — Или поспевать трудно?

— Поспеть можно, — согласился Сашко. — Только можно сделать и лучше.

Он начал говорить о тех же карикатурах, но только снятых на кцнопленку, чтобы их можно было показывать на экране в каждом кинематографе перед началом сеанса. И тут же Довженко свернул на любимую тему, принялся мечтать вслух о городе, где со всех стен лучшие художники разговаривали бы с народом на языке своего искусства. Он мечтал о долговечной мозаике, которая связывалась бы с деревьями, растущими под нею, и дополняла бы памятник, сооруженный тут же, на площади. Он говорил об умном плакате, помещенном на стене так, чтобы его легко было заменить по миновании надобности; о монументальной фреске, подобной тем, какие много лет спустя напишут на стенах общественных зданий Мехико-сити яростные мексиканцы Диего Ривера,

Хуан Ороско, Давид Сикейрос.

— Среди яркой героической живописи, — говорил Сашко главе своего государства, — люди станут отважнее, прямее, чище душою.

Григорий Иванович слушал внимательно и серьезно.

По мостовой тарахтели «ваньки» (харьковское прозвище извозчиков). За Пушкинским сквером отчаянно звенел трамвай.

— Сейчас в наших городах, — продолжал Сашко, — люди утратили общенье с природой. Кроме немногих парков и чахлых садов, мы свели деревья, замостили землю бесплодным камнем. Посмотрите, как метет пыль по голой каменной улице!.. Птицы, — голос его стал глухим и тревожным, — птицы летят стороною. Здесь, в городе, им некуда сесть, чтобы спеть для нас песню! А надо, чтобы на улицах и площадях живая зелень садов, посаженных и выхоженных человеческими руками, сливалась с умной красотой человеческого искусства, яркого образа, живой мысли, веселой краски...

Сашко еще говорил, когда из дверей редакции вышел Василь Блакитный вместе с двумя прозаиками. Прозаики были очень молоды. Почти вплотную столкнувшись со «всеукраинским старостой», они смутились. А Блакитный спросил:

— Не боитесь, Григорий Иванович? Ведь он с вами говорит-говорит, а сам запоминает. Потом, глядишь, и на вас карикатурку нарисует. Сашко у нас такой.

— Он думает интересно, — сказал Григорий Иванович. — Но только мыслью убегает чересчур далеко. Я бы хотел увидеть его город. И наверное, пожить в нем было бы хорошо. Но ведь не может быть такого города, пока люди живут в подвалах, пока женщины с ведрами ходят по воду к неблизкой колонке. Чтобы художники смогли приняться за свое дело, надо сперва нам много сделать. А потом пусть будет так, как он рассказал.

Староста обернулся к Блакитному.

— Вот сегодня в твоей газете рядом с его карикатурой, на первой странице, ты статью напечатал. Правильно сделал. Очень нужный разговор.

Блакитный довольно улыбнулся. Он сам заказывал эту статью, тащил ее, торопил автора.

В статье впервые говорилось о необходимости стандартизировать жилищное строительство — строить дома из деталей, заранее заготовленных промышленным способом.

— С этого начинать нужно. А там, смотришь, доберемся и до того, о чем он рассказывал.

И староста, попрощавшись, пошел к Мироносицкой улице. Февральскую ростепель к вечеру подмораживало.

Вдоль скользких тротуаров зажигались электрические фонари, недавно сменившие газовый свет.

Через несколько шагов Григорий Иванович снова снял кепку и поклонился знакомому профессору-медику. Тот вернулся на прошлой неделе из Москвы, где участвовал в бальзамировании тела Владимира Ильича Ленина. И Григорий Иванович остановился с ним подле булочной, чтобы расспросить, как это было.

Редакция ютилась тесно.

Впрочем, правильнее сказать — редакции, а не редакция. От газеты то и дело отпочковывались новые журналы, и все они размещались тут же, рядом, тесня отделы газет, или поселялись в каком-либо из отделов — вокруг втащенного туда еще одного стола.

Штатных сотрудников бывало тогда в редакциях немного. Ужиться было не так уж сложно. Большую ежедневную газету делали человек десять. А в штат журнала приглашались обычно ответственный секретарь, один литературный сотрудник да художник. Редактором всех изданий был все тот же Блакитный, человек неистощимой энергии и неутолимой организаторской жажды. И он еще успевал писать для газеты и доброго десятка журналов статьи, полемические реплики и рассказы. Он печатал — правда, все реже — стихи, подписываясь под ними «Василь Еллан», в «Вістях» и в «Червоном перце» появлялись эпиграммы и басни, подписанные «Валер Проноза». Подпись «Блакитний» появлялась только под провой. Передовые статьи шли без подписи.

Выпускающим — связным между всеми редакциями и старой, убогой типографией дореволюционного «Южного края», едва справляющейся с потоком новых изданий, с растущими тиражами, — был уже знакомый нам Мека, бесприютный одессит-газетчик, бывший сосед Сашко, деливший с ним ночами унылое гостеприимство редакторского кабинета.

Встречаясь теперь с Довженко в редакционном коридоре, Мека неизменно повторял:

— Я вижу, Александр Петрович, вы не хотите слушать старика Меку. В чем, в чем, а в людях старый Мека, — он любил говорить о себе в третьем лице, — в людях старый Мека толк знает. Газета — дело босяков. А у вас другая закваска.

Сашко отшучивался и нырял в одну из редакционных комнат, чтобы пристроиться у свободного стола и приняться за очередную карикатуру для «Червоного перца» или за рисунок для «Всесвіта».

Он привык уже считать себя журналистом, он полюбил пульс ночной редакционной жизни, ее постоянно напряженные нервы. И все же в мыслях

он все чаще соглашался со «старым Мекой». Он видел, что все выраженное им на языке газетной и журнальной графики, в улыбке или сарказме карикатуры составляет лишь небольшую часть его внутреннего мира. Продолжая пользоваться теми же выразительными средствами, он не может полностью выговорить себя. К холстам его больше не тянуло. А то, что жило в нем, и то, что больше всего хотел бы он рассказать людям, требовало иных средств выражения. Каких? Он еще не смог бы на это ответить.

К этому времени относится одна из бесед «на лужайке», тоже записанная Юрием Яновским.

Довженко по-прежнему любил, возвращаясь на Пушкинскую, усаживаться «на пятки, как Будда, и, попыхивая теплым табаком, излагать свое понимание искусства»^[7].

«— Мне мало статических моментов, — записал Яновский тогдашние слова Сашко, — я хочу живого передвижения площадей рисунка, хочу сюжетно связанных эмоций и живых, теплых людей».

Наверно, друзьям показались эти слова одной из несбыточных фантазий, какими полны были беседы Сашко о будущих городах или будущем искусстве.

Но Сашко думал о вещах совершенно реальных.

В ту пору на Пушкинскую часто заходил Майк Йогансен.

Сашко ездил с ним несколько раз на рыбалку.

Выбирались поездом на Конград — за несколько десятков километров от Харькова. Конградом именовался в просторечии для краткости Константиноград, небольшой степной городишко на речке Берестовой, впадающей неподалеку от городка в Донец.

Отправлялись туда с ночи, в поезде, называемом «Максимкой», с таким расчетом, чтобы к заре пройти через спящий городок и выйти на реку, к известным одному Майку местам, окруженным густыми камышами.

Сын харьковского гимназического учителя, обрусевшего — точнее, «обукраинившегося» — шведа, Майк был разносторонне талантлив и необыкновенно легок в общении с людьми. Он писал стихи и прозу, был очень способным филологом и литературоведом, но больше всего любил бродяжничать с ружьем и удочкой по степной Украине, добираясь до самых плавней Херсонщины. Писал он трудно, медленно, упрямо работая над каждым словом, но именно ему принадлежало брошенное из озорства в какой-то статье сравнение литературы со «стаканом лимонада в жаркий день», — и критика терзала его долгие годы за легкомыслие, за пренебрежение к литературе (которая на самом деле была для него самым

высшим, святым делом), за непонимание ее воспитательного, общественного значения.

Высокий, круглоголовый, крепкий, Майк колдовал на берегу, опуская в воду мешочки со специально сваренной для рыб кашей, ломал над рекой кружки спрессованного жмыха, а Сашко смотрел на темную, лишь слегка начинающую розоветь от дальнего, еще невидимого солнца воду. Он видел старую корявую ветлу с корнями, размытыми паводком. Ветла повисла над излучиной крутого обрывистого берега. Черная вода кружила над нею и будто притягивала к себе, и тут думалось о языческих временах, обожествленных тайнах воды и леса и глубокого неба, и все сдвигалось разом, и появившаяся у противоположного берега долбленая «душегубка», где старик в белой рубахе плескал коротким веслом, торопясь обойти быстрый водоворот, приплывала, казалось, не из ближнего села, а из отдаленных веков.

Возвращались в Харьков тоже к ночи. Майк вез одного-двух пойманных им судаков. Сашко ехал с пустыми руками. Набитый пассажирами «максим» шумел, дремал, вздрагивал.

Майк вступал в разговор с соседями. Сашко думал о своем.

Может, попробовать взяться за книгу?

Он начинал думать о такой книге, действие которой происходило бы в разные эпохи истории Украины. Сарматы и скифы, запорожцы и бойцы гражданской войны встретились бы на страницах этой книги, на сдвинутых плоскостях времени. Земля, на которой живет народ — леса и реки, плодородные поля и полынная степь, — все это вечно живое, и вечно жив дух народа, впитывающий соки этой земли, так же как впитывают их посеянные на ней злаки. Но если все незыблемо, что же тогда рождается на земле и что уходит? Ведь на самом деле не замыкаются все же круги жизни, и должно, наконец, родиться то, к чему стремится народ веками: справедливость и мир. А уходит то, что мешало людям жить на своей земле счастливо и мудро. Так думал Сашко о книге, которую хотел бы писать.

Но должно ли это быть книгой?

Чистый лист бумаги на письменном столе лишь давал его мыслям разбег в поисках иных, еще смутно видимых образных решений.

К этой поре и относятся, вероятно, первые мысли Довженко: а не начать ли еще раз сызнова? Не попробовать ли себя в кино?

Не может быть сомнения в том, что удивившее Юрия Яновского и показавшееся ему странным и несбыточным стремление художника к динамическому рисунку, к живой смене эмоций и движению людей на живописных плоскостях имело под собой вполне реальную основу. Речь

шла о том, что мог бы сделать художник на полотне экрана.

Не перед одним лишь Довженко возник в те годы такой соблазн.

Украинский скульптор Иван Кавалеридзе, автор монументального памятника Артему, воздвигнутого в Святых горах над Северным Донцом, и великолепного памятника Тарасу Шевченко в Полтаве, пошел в кино и затем поставил фильм об известном в истории под именем Колиивщины восстании украинских крестьян в XVIII веке. Став режиссером, он продолжал видеть и думать как художник-ваятель. Именно динамическая скульптурность поставленных им мизансцен и сделала его фильм своеобразным.

Художник Сергей Юткевич пришел поначалу на кинофабрику (так назывались тогда нынешние киностудии) как автор декораций и костюмов. Затем он поставил «Кружева», стремясь к тем же динамическим композициям, о каких говорил Яновскому Сашко.

От живописи приходили к кинематографии Лев Кулешов и Григорий Козинцев.

Все это было не случайно.

Много лет спустя сам Довженко объяснял это паломничество живописцев к Великому Немому смятием умов, возбужденных футуристическими манифестами. Эти манифесты объявляли станковую живопись отжившим камерным искусством — не для народных масс, но лишь для немногих, обреченных на полное исчезновение меценатов. К тому же они предрекали капитуляцию «устарелой» живописи перед фотографией. История все разрешила спокойно и разумно: живопись выжила, а многие из художников, ушедших в кино, сумели там обрести себя в новом качестве.

Но к Сашко первые мысли о кино приходили так же, как мысли о будущих городах, об их изменившихся улицах и площадях, или о звездах Золотого воза.

Он даже и фильмы смотрел не часто.

Впрочем, что предлагалось тогда зрителю на афишах?

Вот объявления 1925 года из той же газеты «Вісті», где печатались рисунки Сашко:

«Приключения американки». Третья серия. В главной роли Руфь Роллан.

«Мессалина». Драма в восьми частях из эпохи Римской империи. В главной роли Рина Лигуоро...

Эмиль Янингс в картине «Все за деньги».

«Женщина из тумана (Неделя любви)». Драма в шести частях из жизни

американских низов и верхов. В главных ролях Эллиен Гаммерштейн и Конвей Тирл».

Искусствоведческие оценки были порою столь же наивны, сколь и оценки социологические. Если содержание голливудского фильма определялось словами «из жизни низов и верхов», то о достоинствах «Длинноногого дядюшки», поставленного при участии Мэри Пикфорд, в печатной аннотации специального журнала было сказано: «Бессодержательная, но художественная комедия»^[8].

Ремесло уже появилось, утвердилось, успело создать свои штампы (многие из которых продолжают использоваться вплоть до наших дней — со звуком, с широким экраном и панорамой): искусство только рождалось. С опозданием в несколько лет дошла в те годы до наших экранов гриффитовская «Нетерпимость», с ее открытиями, превращающими кино из деловитого пасынка театра в самостоятельный род искусства. Вместо языка надписей «немой» заговорил со зрителями языком сложного монтажа и только ему доступной метафоры.

Параллельный монтаж и крупные планы изменили все жанры кино — от монументального, где рядом с Гриффитом пошли в Америке Сесиль де Милль и Кинг Видор, а во Франции Абель Ганс («Наполеон») и Рене Клер («Париж уснул»), — до комедии, в которой родились «Мальш», «Пилигрим», «Парижанка» и, наконец, в 1925 году «Золотая лихорадка» Чарльза Чаплина.

Иными стали камерные фильмы — Эрнст Любич и Эрик Штрогейм, пользуясь новыми приемами кино, сумели внести в них элемент социальной сатиры, по-своему выраженный.

Иными, принадлежащими именно кино и воспитанными им, а не театром, стали и актеры фильма.

И, как это всегда бывает, во многих и многих картинах то, что было поначалу открытием искусства, стало тут же превращаться в избитые штампы ремесла, с помощью которых и изготовлялись всевозможные «Приключения американки», «Недели любви» и «Мессалины», заполнявшие экраны всего мира.

Советское кино получило от дореволюционной кинематографии наследство далеко не бедное.

В 1916 году в России существовало больше десятка студий и годовой выпуск фильмов доходил до пятисот названий.

Русские картины начинали успешно выходить на мировой рынок, хотя царское правительство не оказывало кинопредпринимателям никакой поддержки, а Николай II в резолюции, наложенной им на полицейском

докладе, назвал кино «балаганным промыслом» и высказался о нем решительными словами: «Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует»^[9].

Первые фильмы советского времени продолжали делать опытные, обладающие уверенным умением режиссеры, начинавшие свою работу у Ермольева, Ханжонкова, Тимана и Рейнгардта.

В национализированные ателье (они стали называться кинофабриками) приходила и молодежь, чтобы не только учиться, но и находить новые пути. В первых фильмах Льва Кулешова появилась стремительность ритма, создаваемая при помощи коротких монтажных кусков. Киноаппарат увидел пейзаж и актера в новых ракурсах. В картину «На красном фронте» (1920 год) Л. Кулешов вставил куски подлинной хроники.

Дзига Вертов искал в документальных съемках принципы «киноглаза», «киноправды». Он восставал против сценариев, уверяя, что «это сказка, выдуманная литературой про нас», и восклицал: «Да здравствует жизнь, как она есть!»^[10].

Да ведь и сюжетное кино не стояло на месте; оно тоже устремилось на поиски. В 1925 году еще не вышли на экран, однако уже снимались «Потемкин» и «Мать». Начиналась кинематография, рожденная не только новым качеством мастерства, но и новым отношением к миру, к человеку, к истории.

На Украине Одесская кинофабрика выпускала фильмы в привычном «ханжонковском» темпе: на постановку каждого уходило лишь несколько недель. Там работали могикане старого кино — режиссеры В. Гардин, П. Чардынин, операторы Б. Завелев, Ф. Вериги-Даровский, Луи Форестье.

Еще в 1921 году В. Гардин пробовал искать новые пути, пытался увидеть и показать на экране новые судьбы людей в революции, в борьбе за Советскую власть. Фильм «Серп и молот» он делал со студентами Государственной школы кинематографии, среди которых был Всеволод Пудовкин, исполнявший роль крестьянина-большевика. А снял эту картину молодой Эдуард Тиссе, обнаружив в своей первой работе незаурядный, блестящий талант. В Одессе Гардин вернулся к сотрудничеству с плеядой «звезд», которые приобрели популярность еще в фильмах дореволюционного кино. Он поставил там четыре или пять фильмов, снимая в них Зою Баранцевич, Олега Фрелиха, В. Максимова, И. Худолева — умелых, крепких актеров, вместе с которыми он сам в свое время искал и находил отличные от театральных — кинематографические — приемы

игры. Однако приемы, которые они некогда приобретали и разрабатывали, с течением времени окостенели и стали превращаться в такой же архаизм, как и школа, против которой они бунтовали десятью годами раньше. Особенно заметным это становилось, когда, не выйдя из пеленок, «старичком» становилась только что родившаяся украинская национальная кинематография. Поставленные В. Гардиным «Хмель», «Остап Бандура», «Помещик» были украинскими лишь по внешнему колориту. Репертуар кино был пестрым, и ремесло в нем преобладало над искусством.

Летом 1926 года в Харькове на стенах домов появились загадочные плакаты. На них было написано:

«7 + 2».

И ничего больше.

Те же загадочные цифры без расшифровки долго печатались в просторных рамках объявлений на страницах газет.

Потом к ним прибавились слова:

«Ждите!

Смотрите!

Скоро!»

И опять:

«7 + 2».

Так рекламировался очередной чардынинский боевик, двухсерийный приключенческий фильм «Укразия».

Цифры «7 + 2» оказались кличкой героя, партизана-подпольщика, проникшего в белогвардейский штаб.

Делая этот фильм, Чардынин намеревался вступить в состязание с «Красными дьяволятами», первым советским приключенческим боевиком, поставленным И. Перестиани на Тбилисской студии Госкинопрома Грузии. Но картина Перестиани привлекала зрителей не только новизной материала гражданской войны, но и свежестью, искренностью романтического восприятия этого материала. А «Укразия» была сделана по канонам голливудских ковбойских боевиков: такие же прыжки с крыши вагона на крышу встречного поезда, головокружительные погони на скачущих во весь опор конях, демонические злодеи из деникинской контрразведки.

«Укразия» оправдала кассовые надежды.

Но пошел на нее тот зритель, который пуще всех прочих любил фильмы с участием знаменитого трюкового актера Гарри Пиля. И смотрелась эта картина с теми же эмоциями, какие способны были вызвать многосерийные американские приключенческие ленты.

«Догонит или не догонит?!» — Это было единственной мыслью,

какую показанное на экране рождало в зрительном зале.

События недавней гражданской войны еще ждали своего эпического художника. А тем временем торопливые искатели сюжетов находили в этих событиях бесчисленное количество невероятных приключений и сенсационных авантюр.

Почти в одно время с анонсами «7 + 2» появились не менее таинственные анонсы с буквами «ПКП».

Это тоже была реклама нового фильма.

Латинскими буквами «РКР» были помечены польские вагоны, появившиеся в 1920 году на железных дорогах захваченных украинских земель. Они означали: «Паньствовае колеи Польске». На Украине их расшифровали по-своему: «Пилсудский купил Петлюру».

Так назвал свой фильм Георгий Стабавой, молодой режиссер Одесской фабрики ВУФКУ.

Многочисленные батальные сцены снимал старейший оператор Ф. Вериго-Даровский, который в 1914–1917 годах поставлял французской кинофирме «Патэ» эпизоды военных действий, снятые им в Карпатах, на Мазурских озерах и под Трапезундом. На съемках «ПКП» он ощутил себя опытным штабным офицером и, оттесняя режиссера, сам повторял диспозиции запомнившихся сражений и сам ставил боевые эпизоды, походившие на куски его старых хроник. Одну из главных ролей в фильме — и это было немаловажной рекламной приманкой — исполнил не профессиональный актер, а подлинное действующее лицо.

На съемках это стало поводом для трагикомического эпизода.

Группа снималась в Жмеринке.

Дни стояли пасмурные. Пришлось долго дожидаться съемочной погоды. Актеры устраивали пикники в ближнем лесу, ходили купаться туда, где речка Ров сливается с Южным Бугом, слонялись по перронам большой узловой станции, мимо которой всего лишь несколько лет назад проносились на запад товарные вагоны с латинскими буквами «РКР», груженные украинским зерном, сахаром и станками.

Один из актеров зашел в станционную парикмахерскую.

Парикмахер пригласил его в кресло. Не глядя, накинул салфетку, взбил мыло, подошел с кисточкой, посмотрел в зеркало и... грохнулся в обморок, узнав своего клиента.

Он видел его каких-нибудь пять лет назад в той же Жмеринке, верхом на черном коне, в зареве пожара, в разгуле самого страшного погрома из всех, которые пережило это местечко за время гражданской войны.

Парикмахер не ошибся.

В его кресле сидел бывший бандит, атаман Юрко Тютюнник, игравший в «ПКП» самого себя.

Уже находясь в эмиграции, Тютюнник послал письмо украинскому Советскому правительству. В письме он каялся, рассказывал, что многое передумал и понял; просил разрешения вернуться и в труде искупить вину перед своим народом. Это ему разрешили.

В сценарии «ПКП» было рассказано, как, готовясь к вторжению на Украину, маршал Юзеф Пилсудский сговаривался с Тютюнником через Петлюру. Одновременно с переходом белополяков через границу Тютюнник должен был в глубине Украины поднять контрреволюционное восстание, захватить власть и расчистить интервентам дорогу. Но заговор был раскрыт, авантюра не состоялась, и Тютюнник бежал навстречу пилсудчикам.

Раскрытие заговора и стало сюжетом фильма. Тютюнник исправлял в сценарии «исторические детали» и согласился играть в картине самого себя.

Он жил в Харькове, преподавал в военном училище предмет, возникший из опыта гражданской войны, — что-то вроде тактики уличного боя. Кроме того, он пробовал перо в сентиментальных рассказах и киносценариях и время от времени появлялся с рукописями в редакции «Вістей». Там Тютюнник познакомился с Александром Довженко.

Сашко сказал сухо:

— В двадцатом в Тетиеве едва унес от вас ноги. Был там уполномоченным губкома. Не ушел бы — вы бы меня повесили.

Посмотревши «Укразию» и «ПКП», Довженко говорил Яновскому:

— Время для «Илиады», а делаем «Пинкертона».

Вскоре после берлинской премьеры вышел и у нас на экраны фильм Фрица Ланга «Ниbelунги». Сашко смотрел обе серии — «Зигфрид» и «Мечь Кримгнльды» — и вспомнил Берлин, каким он видел его полтора года назад. Исторический фильм показался ему вполне современным.

— Это политическая картина, — утверждал он. — Разбитая Германия будит в потомках память о доблести предков.

Реваншистские и расистские черты «Ниbelунгов» он разглядел мгновенно и безошибочно: фильм был сагой в честь «белокурой бестии», и Пауль Рихтер в роли Зигфрида должен был олицетворять дух арийства, рожденного для господства над миром.

Но «Ниbelунги» дали Довженко также и повод говорить о значении ритма в кино — о том, как замедленный шаг коней, словно парящих над травами в сказочном беклиновском лесу, создает ощущение былинной

торжественности, почти слышимого гекзаметра.

Он вспомнил виденные им в Германии фильмы, сделанные в сотрудничестве кинематографистов с художниками-экспрессионистами. Один из этих художников, Герман Варм, участвовавший в постановке новаторского, но запутанного и мрачного фильма «Кабинет доктора Калигари», утверждал:

— Фильмы должны стать ожившими рисунками.

И вот постановщики «Калигари», а за ними многие другие режиссеры, в том числе и Фриц Ланг, начали ставить картины в деформированных плоскостях причудливых декораций; принялись играть светом, превращая и актера в движущееся световое пятно. Как это часто бывает, поиски на первом этапе привели к созданию уксусного концентрата такой крепости, что пить его зрителю оказалось не под силу. Но и тут обнаружили находки, над которыми художнику стоило задуматься.

Сашко работал по-прежнему в газете.

Яновский уехал в Одессу. Решил поработать редактором непосредственно на фабрике, поближе к делу.

— Иначе кино толком и не узнаешь.

Он соблазнял и Довженко:

— Работает же для Одессы Меллер. И Кричевский говорит, что в кино ему очень интересно.

Вадим Меллер был художником театра «Березиль» — броским, точным, умеющим оставить сценическую площадку не-загроможденной и просторной, делая ее в то же время необыкновенно выразительной и удобной для актера. Когда поднимался березильский занавес, в зале сразу же раздавались аплодисменты, потому что оформление Меллера всегда создавало радостный праздник для глаза.

В Одессу его пригласили для оформления фильма «Декабрюхов и Октябрюхов» по сценарию Владимира Маяковского.

Оформление сделано было озорное, вполне «маяковское»; автору оно понравилось. Но двум режиссерам, которые должны были этот фильм ставить, манера и приемы Маяковского оказались совершенно чужды. Работа их затянулась на несколько лет, и ничего путного из нее не получилось.

Василий Григорьевич Кричевский, которого тоже назвал Яновский, соблазняя Довженко, жил в Киеве, часто наезжал в Харьков, дружил со многими молодыми литераторами, реже с художниками, и поражал всех необычайной своей живостью, подвижностью, ясностью ума и безукоризненностью вкуса. Ему шел седьмой десяток, и это был могучий

старик, способный пройти пешком десятки километров, просидеть у холста полсуток, заночевать у костра и снова взяться за кисть с рассветом. Он долго жил в Италии, путешествовал по Африке, превосходно знал и любил украинскую старину, восхищался наивными творениями запорожских богомазов, оставивших на своих иконах портреты сечевых полковников с висячими седеющими усами и с венчиками над бритой головой и длинным чубом, и он умел соединять академическую точность и добросовестность со смелостью поиска, не отставая в этом от молодых.

Одесса предлагала ему фильмы, в которых от художника требовалось преимущественно знание этнографии; он строил интерьеры крестьянских хат и помещичьих комнат, рисовал плахты, очипки и чумарки, сперва увлекался, но вскоре заскучал от однообразия. Нет, Довженко не хотел идти в кино как художник. Это казалось ему еще более узким и монотонным, чем работа в газете.

Однажды, когда он работал в комнате «Всесвіта», к нему заглянул Блакитный.

— Сашко, зайди на минутку.

В редакторском кабинете было непривычно пусто. Блакитный сидел у стола, и Сашко обратил внимание на то, каким кажется он усталым и нездоровым. Его впалые глаза спрятались еще глубже, и кожа под ними потемнела до черноты. Светлые волосы словно бы посерели, а усы, которые обычно придавали ему вид мальчишки, торопящегося показаться взрослым, вдруг подчеркнули его не по возрасту постаревший облик. В свои тридцать два года Василь выглядел по крайней мере на сорок.

Торопясь говорить, покуда они оставались одни, Блакитный сказал:

— Сашко, нашлось твое дело.

Довженко не сразу понял, о чем он.

— Партийное дело нашлось, — объяснил Василь.

Он говорил о бумагах, которые два года тому назад Довженко переслал из Берлина в комиссию по чистке партии.

Это было так неожиданно, что Довженко не нашел слов.

— Можно восстанавливаться, — сказал Блакитный и назвал фамилию товарища из республиканской контрольной комиссии, с которым успел обо всем поговорить и к которому мог теперь обратиться Довженко со своим делом.

Значит, все два года была у Блакитного в памяти история, какую Сашко пережил так тяжело. Значит, сам он ездил в архивы и упрашивал других в них копаться, пока розыски не увенчались успехом и не подтвердились правда слов Довженко и основательность его трагических

огорчений.

Потом оказалось, что этот его разговор с Блакитным был последним.

На другой день Блакитный уже не смог прийти в редакцию.

А еще через несколько дней — 5 декабря 1925 года — газета «Вісті» вышла с траурными объявлениями на первой странице и с правительственным сообщением, которое извещало о том, что Василий Михайлович Блакитный-Елланский скончался от внезапного обострения хронического эндокардита. Заключение медиков рисовало типическую картину смерти человека, сгоревшего дотла в непосильной, непрестанной работе.

Сашко стоял в почетном карауле, потом набрасывал угольным карандашом на листке ватмана полускрытое цветами и почти уже незнакомое лицо. Он потерял сверстника и друга, который к тому времени успел занять в его жизни большое и важное место.

У Довженко оставался продиктованный Блакитным телефон, по которому нужно было звонить о своем партийном деле. Он начал звонить по этому телефону сразу же после памятного разговора, так остро напоминавшего теперь о потере. Но обладатель телефона был, наверно, очень занятым человеком. Целая неделя прошла, пока Сашко сумел поймать его и уговориться о встрече.

Встреча оказалась неудачной; она только разбередила душевную боль, которая так никогда и не проходила.

— Вот, нашлись мои бумаги, — сказал Довженко, войдя в кабинет и теряясь под вопрошающим взглядом.

— Нет, — возразил хозяин кабинета, уже взглядывая на большие часы, стоявшие на его письменном столе. — Они не нашлись. Они всегда лежали на месте.

— Но ведь меня уверяли, будто я не посылал их, будто я солгал партии.

— Это ошибка. Надо было поискать внимательнее.

— Как же теперь быть?

— Подавайте заявление о приеме в партию.

— Но я член партии с двадцатого года.

— Ну, какой же вы член партии? — протянул хозяин кабинета. — Ведь вы чистку не проходили.

— Только из-за того, что потерялись бумаги!

— Но теперь вы видите, что они не терялись.

Логика была железная — та логика, от которой порой становится тошно жить на свете.

— Подадите заявление, — объяснил хозяин кабинета, — приложите рекомендации, пройдете кандидатский стаж, получите партийный билет, будет порядок.

Что-то вдруг вспомнив, он торопливо спросил:

— А происхождение у вас какое?

Но Сашко уже вышел из кабинета.

В длинном коридоре он вспомнил поездки по селам Киевщины. Вспомнил Варшаву и разговор с бывшим своим коллегой по экономическому факультету. Коллега пришел в комиссию по репатриации. Петлюровец. Эмигрант. Он спросил, давно ли Сашко смотрел на Днепр с Владимирской горки?

И Сашко физически почувствовал партбилет на своей груди. И почувствовал, что с этим партбилетом он и здесь, на чужой стороне, хозяин всей земли своей, и своего Днепра, и своих степей, и своих лесов над Десной, и черного дыма над Донбассом, и своей вековой истории. Как же это можно — вычеркнуть пять лет жизни и начинать сначала, будто не было всех этих мыслей, и чувств, и достойного дела.

Все это можно было сказать одному человеку, и тот бы знал, что надо сделать. Но этого человека уже не было.

Была груда венков на могиле под снегом.

Сашко никому ничего не сказал. И заявления он тоже так никогда и не подал.

Наверно, это было неправильно. Нужно было пойти дальше, доказать свою правоту, добиться справедливого решения. Но для Сашко правота его была так очевидна, что нелепой, немыслимой казалась необходимость ее доказывать.

Но и десять и двадцать лет спустя главный критерий всего им сделанного он будет видеть в одном: насколько ощутима в каждой его работе та органическая партийность, которую отнять у него не может никто. Это оставалось с ним на всю его жизнь.

Убеждения дались ему не ценою отметок, полученных в школе за усвоение урока. Школа жизни предлагала уроки противоречивые. Выбирать приходилось самому. Отметкой оказывалась собственная судьба, а чаще всего судьба выяснялась, когда исправлять дурной балл было уже слишком поздно. Но для Довженко такая потребность и не возникала. Он делал свой выбор нелегко, но зато раз и навсегда, с той верой в правильность найденных выводов, которая дает силу повторять: «А все-таки она вертится», — даже на ступенях, ведущих к костру. Встреча с человеком, для которого пять лет его жизни, размышлений, поисков истины

смогли оказаться всего лишь одной — и с такой легкостью перечеркнутой! — строчкой анкеты, явилась новым и очень трудным испытанием. С той поры он и ощутил все более обостряющуюся с годами потребность каждой новой своей работой свидетельствовать неизменную верность однажды избранному пути, быть пропагандистом идей, к которым пришел он еще в те годы, когда за эти идеи приходилось бороться с оружием в руках и выбор оплачивался кровью и жизнью.

Партийность творчества была тою партийностью, которой лишить его было нельзя, даже не признав за ним формального права на прохождение чистки и отобрать партийный билет.

Когда Владимир Маяковский приступал к поэме «Во весь голос», подводя в ней двадцатилетние итоги поэтического труда, он по праву сказал про «сто томов своих партийных книжек». Так сможет сказать о своем творчестве и Александр Довженко. То, что будет им сделано в последующие годы, станет его партийным билетом.

Однако в 1925 году партийный билет ему возвращен не был.

Сашко еще продолжал работать в «Вістях».

В кабинет Блакитного перешел недавний заместитель редактора Евгений Касьяненко — добрый, но сонно-медлительный человек, любивший спокойную жизнь и вздрагивающий при звуке любого начальственного голоса, — полная противоположность жизнедеятельному Васылю. Впрочем, был один предмет, способный мгновенно пробуждать Евгения Касьяненко от застольной спячки. Когда в редакции появлялся авиаконструктор Константин Алексеевич Калинин и даже когда разговор об авиации заводил кто-либо из профанов, новый редактор оживлялся, преображался волшебным образом и способен был говорить на эту тему часами, фантазируя, вдохновенно рисуя самолеты будущего, безграничность доступных им скоростей и расстояний, возможность выхода из пределов земного притяжения в космические пространства.

Еще недавно Евгений Иванович со своими братьями и седоусым стариком отцом в родных Черкассах во дворе своей хаты, над крутым обрывом днепровской кручи, собственноручно строил немыслимый летательный аппарат. Аппарат никак не хотел отрываться от земли. Но однажды он взлетел и тут же рухнул на песчаный пляж у Днепра, распугав загорающих на песке ребят-купальщиков. Касьяненко выкарабкался из-под обломков и месяц затем пролежал в бинтах и лубках. С тех пор его практическая конструкторская деятельность прекратилась, но страстным болельщиком авиации он остался на всю жизнь.

Была своя страсть и у нового зама.

В заместители себе Евгений Иванович выбрал такого же грузного и медлительного, как сам он, фельетониста-международника. Самый псевдоним его изобличал бывшего семинариста. Свои фельетоны новый зам подписывал: Иона Вочревесущий. Иона, он же «в миру» Микола Новицкий, много лет прожил на Дальнем Востоке, знал китайский язык. Сложные перипетии гражданской войны в Китае, тонкости взаимоотношений между северными маршалами-милитаристами, ухищрения японской разведки и политика гоминдана были его неистребимым коньком. Оседлав этого конька, Иона Вочревесущий мог целыми вечерами напролет топтать своих оппонентов и слушателей.

Но литература и искусство перестали отныне занимать редакционное руководство.

Сашко не без интереса выслушал несколько горячих споров об авиации и одну из нескончаемо долгих бесед о Чжан Цзо-лине и У Пей-фу. Но вскоре обеими темами пресытился сверх меры.

Однажды он пожалел о том, что бросил дипломатическую работу. Это было 6 февраля 1926 года.

Просматривая свежие телеграммы, полученные в редакции, Довженко увидел знакомые имена: Нетте и Махмасталь...

С обоими он встречался в Берлине, когда они привозили дипломатическую почту.

С Теодором Ивановичем Нетте они вместе ходили на выставку Гросса, и он был Сашко приятен. Собранный, сдержанный, Нетте оживлялся при разговоре о литературе. Он был в курсе журнальных споров, симпатизировал лефовцам, лично знал Маяковского, читал понравившиеся ему стихи, жестко выговаривая недающие русские слова. Кажется, втайне он пробовал писать и сам.

И вот телеграмма.

Нетте убит. Махмасталь тяжело ранен.

Это случилось в поезде.

Вечером пересекли латвийскую границу. Ночью в купе ворвались незнакомцы в масках. Черт знает что! Как в дешевой оперетте. Но это не было опереттой. Злодеи были злодеями. Они рвались к портфелю с диппочтой. Нетте стрелял. И те, в масках, стреляли тоже.

Телеграмм было несколько. Подробности в них прибавлялись, но не все совпадали. Вероятно, даже некому было рассказать толком, как все случилось.

Из соседних купе никто не появился на помощь.

Но диппочта не досталась бандитам.

Раненый Махмасталь не отдал ее, убийцам пришлось уйти ни с чем.

Сашко перечитывал телеграммы, невольно представлял себя в том купе перед бандитами в масках.

«Я бы им показал, что такое коммунист».

Эта мысль не оставляла его все последнее время. Телеграммы снова напомнили историю с партбилетом и разговор с товарищем из ЦКК.

В смерти Теодора Нетте была одна подробность, которая вдруг поразила Довженко: латыш Теодор погиб на латвийской земле. Но он отдавал свою жизнь за ту Родину, какой стала для него земля Революции.

— Что с вами, Сашко? — спросил редакционный международник, видя, как тот, совсем белый, снова и снова перечитывает недлинную телеграмму.

И Довженко должен был сказать, что он знал и Нетте и Махмасталь, и ему пришлось рассказывать о них еще и на другой день, когда черная краска газетных заголовков превратила живые лица его недавних товарищей в строки истории. И, как история, это постепенно отделилось от него и растворилось в обычных повседневных делах.

Как-то в редакции «Всесвіта» Сашко застал Тютюнника. Опустив тяжелые веки, не глядя по обыкновению на собеседников, тот рассказывал глухим голосом сюжет задуманного им киносценария.

Это была легенда о кладе, закопанном гайдамаками в недрах горы.

Лишь один глубокий старик в старом селе знает тайну этого клада, но считает, что для поисков еще не пришло время. Растут у старика два внука. Чувствуя приближение смерти, дед открывает им свою тайну. И вот старик умер. Внуки выросли. Гражданская война разводит их в разные лагеря: один стал националистом-петлюровцем; другой пошел за большевиками. В тревожную купальскую ночь двадцатого года оба встречаются на заветной горе...

— Было у Гоголя, — сказал один из слушателей, — Остап и Андрей...

— Тут и должен быть Гоголь. На современный лад, — возразил Тютюнник.

— Гоголь-то Гоголь, — вмешался Майк Иогансен, вошедший вслед за Довженко. — Но только Гоголь не должен становиться банальным.

— А в чем же банальность?

— Да хотя бы в том, что я ваш сюжет могу с этого места досказать сам. Хотите?

— Попробуйте.

Мгновенно принявшись импровизировать и не отказывая себе в иронических булавочных уколах, Майк рассказал о поединке двух братьев

и о том, как петлюровец падает мертвым...

— Он не мертвый, — поправил Тютюнник.

— Конечно, конечно, — тотчас согласился Майк. — Брат не убивает его, а только ранит, берет в плен и перевоспитывает, показывая ему новую Украину. А выкопанный клад они передают Советской власти на строительство Днепрэльстана. Так? Сентиментальный хуторянский леденец! Постановка Чардынина. Зрители плачут от умиления.

— Но тема тут есть?

— Есть. Только ее нужно решать широко, романтически... Так, чтобы зажегся Сашко Довженко и пошел в кино ее ставить.

Сашко не улыбнулся. Напротив, он помрачнел, и тугие желваки заходили на его скулах.

Майк и не предполагал, как точно пришлось его слово, которому он сам не придал никакого значения.

Здесь все становилось невтерпеж для Довженко.

Редакционная рутина обрыдла и приводила его в тоску. Собственные холсты, повернутые к стене, угнетали его дома. К тому же после трагической разлуки с женой рядом с ним оказалась женщина, с которой ему становилось все более пусто и безразлично. Пора было рвать все разом.

И весной 1926 года он решился.

С одним маленьким чемоданом, в котором лежали его открытые белые рубашки, никому не сказавшись, ни с кем не простившись, предупредив лишь Евгена Касьяненко о том, что свою работу в редакции он считает оконченной, Довженко уехал на вокзал и взял билет до Одессы.

Одесса. Французский бульвар

«В июне 1926 года я просидел ночь в своей мастерской, подвел итоги своей неустроенной тридцатилетней жизни, утром вышел из дома и больше не возвращался. Я уехал в Одессу и устроился на работу на кинофабрику как режиссер. Таким образом, на тридцать первом году жизни мне пришлось начинать жизнь и ученье сызнова: ни актером, ни режиссером я до того времени не был, в кино ходил не часто, с артистами не знался и теоретически со всем сложным комплексом синтетического искусства кино тоже не был знаком. Да и учиться было некогда, а в Одессе, вероятно, и не у кого. Фабрика была весьма солидная, но культурный уровень ее был низок и фильмы не отличались высоким качеством».

Так написал впоследствии Довженко в своей «Автобиографии» о памятном лете, которое стало для него началом отысканной, наконец, верной дороги.

В 1956 году с ним встретился известный историк кино Жорж Садуль. Довженко дал ему интервью и дополнил свои воспоминания о первых шагах в кино несколькими подробностями. Интервью появилось в печати уже после смерти Александра Петровича.

Довженко рассказывал Садулю, что в Одессу он взял с собой лишь «легонький чемодан; из книг — «Кола Брюньон» Ромена Роллана».

Книга Роллана навсегда оставалась в числе любимых книг Довженко, а старый бургундский мастер — этот «дубленый мешок радостей и горестей, проказ и улыбок, опыта и ошибок» — вошел в круг самых любимых его героев. Сашко пошутил однажды, что считает образ Кола самым верным и полным воплощением его собственного представления об украинском национальном характере. В те дни в Одессе он и сам чувствовал себя, как Кола, — веселый, легкий, готовый начисто позабыть все, что было вчера, «богатый, как попугай»: все краски в перьях и впереди сто лет жизни...

И еще записал Жорж Садуль с его слов:

«Я не был ни актером, ни сценаристом, ни работником кино, но пришел предложить фильм директору студии. Этот старый моряк, тогда почти неграмотный, крепкий и грубоватый в обращении, тоже мало понимал в кино. Однако он стал моим лучшим воспитателем благодаря своим способностям и взглядам на жизнь... Так переменялась моя судьба в

Одессе, где я начал работать в кино, где нашел свое призвание, где познакомился с Солнцевой, которая была актрисой и стала моей женой...»

Французский бульвар прямой и зеленой стрелой вылетал из Одессы вдоль моря.

Белые здания санаториев и дач виднелись за зеленью.

Здесь старая Одесса банкиров и землевладельцев, бакалейщиков и биржевиков, хлеботорговцев и контрабандистов как бы набрасывала на себя античный хитон.

За акациями, каштанами и кустами тамариска, моря не было видно, но близость его угадывалась сразу по запаху йода и взрезанного арбуза, по обилию черных мальчишек с нанизанными на кукан бычками, по шумливым табункам девушек с полотенцами и мокрыми купальниками на загорелых плечах. Трамвай тут бежал с таким звоном, что казалось — он мчится по рельсам вприпрыжку.

Третья станция... Пятая станция... Все это были дачные приморские поселки, празднично-нарядные, утонувшие в пестрых цветах.

На Французском бульваре находилась и кинофабрика ВУФКУ.

Ее легко было узнать по странному облику толпы, никогда не редевшей у проходной. Здесь были старые одесситы в котелках, в соломенных канотье и в тех самых пикейных жилетах, которые вскоре Илья Ильф и Евгений Петров воспоют в посвященных городу Черноморску главах «Золотого тельенка». Были здесь живописные личности, именуемые на портовом жаргоне «бичами», — лихие молодцы в драных тельняшках, завсегда и причалов и доков, должники всех портовых пивнушек, привыкшие в ярком свете кинематографических прожекторов изображать простодушных рыбаков или пьяных бандитов-анархистов, смотря по тому, кто понадобится режиссеру в массовке. У проходной шумно теснились смазливые девчонки, мечтающие о «крупных планах», рвущиеся в «звезды», и несчастные уродцы, рассчитывающие понадобится как «типаж». Все они назубок знали имена-отчества режиссеров, помрежей и администраторов. Все повторяли десяток усвоенных слов: «фотогеничность», «съемочный день», «трюковая съемка». И все здесь с особым пиететом, с намеком на старую дружбу с детства и на интимные отношения самых последних дней повторяли имя некоего Георгия Николаевича, потому что вся Одесса в эти дни уже твердо знала о том, что на фабрике еще держалось в секрете, — что именно Георгий Николаевич Стабавой собирается приступить к постановке небывалого исторического боевика «Жемчужина Семирамиды». А тут-то и понадобится весь «типаж» — и турки, и греки, и одноглазые пираты, и екатерининские бригадиры, и

смазливые девчонки, и опереточные рамоли, и благородные французские кондотьеры, и карикатурные толстяки, и усачи-запорожцы. Прорваться за проходную и попасться на глаза Георгию Николаевичу было всеобщей мечтой. Здесь твердо верили, что все, что славно в мире, начиналось в Одессе и что Чарли Чаплин тоже родился на Молдаванке и был сыном биндюжника Каплана. В этом не сомневался никто.

А за проходной лежал тихий зеленый мир, похожий на провинциальное аэродромное поле. Густая трава начиналась от самых ворот. В глубине были разбросаны небольшие домики служб. В одном — дирекция; в другом — редакторы. Только полосатого «ветродуя» не хватало над мезонином. Даже самолет стоял в сторонке — старый, списанный аппарат, неспособный подняться в воздух. Но пропеллер его еще мог вращаться и, вращаясь, поднимал перед съёмочной камерой бури любой штормовой силы, взметая тучи пыли или гоня по морю высокие волны.

Съёмочные павильоны стояли во дворе, как ангары. Вдоль дорожек росли кусты желтой акации. За деревьями был обрыв, и там, еще невидимое, угадывалось море.

В этом чужом и особом мире Довженко оказался в июньские дни 1926 года, когда Юрий Яновский впервые проводил его на фабрику.

Первое лето в Одессе полно для Александра Довженко веселой легкости. В третий раз, как в годы ученья в Киеве, как в Берлине, когда стал он жить на стипендию украинского Наркомпроса, повернулась его жизнь на студенческий лад. Денег не было. Последние харьковские гонорары растаяли быстро. Из «Лондонской» он переехал в комнату, снятую подешевле. Утром в маленькой кофейне на Греческой, где шумные болельщики окружали сосредоточенных игроков в нарды, он выпивал чашку крепчайшего и душистого кофе и отправлялся на Французский бульвар, на фабрику, как в институтскую аудиторию. Ученье состояло в одном. Он смотрел.

Всматривался и обдумывал увиденное.

На этот раз стипендии у него не было. Чтобы просуществовать, добровольному студенту стоило лишь показаться в редакции «Черноморской коммуны», и газета завалила бы его заказами: ведь у этого студента было известное имя. Как художника его знала вся Украина. Но мосты были сожжены, со старой профессией было покончено, и Довженко решил, что не только имя, но и средства к существованию должно ему дать то дело, какому он решил отныне посвятить себя целиком.

Точно так же, как это бывало в харьковской коммуне, он вечерами бочком пристраивался к столу, подбирал под себя ногу и принимался за

работу. Он писал сценарий.

Сценарии были тогда предельно лаконичны. Пятнадцать-двадцать листков бумаги. Четыре-пять сотен коротеньких строк, рассказывающих, что происходит в кадре. Несколько самых необходимых объяснительных надписей. Так выглядел сценарий полнометражного немого фильма. Весь «Броненосец «Потемкин» был записан на десятке страниц. Маяковский, заключая договор с кинофабрикой, оговаривал для работы над сценарием десятидневный срок, запирался в номере гостиницы и в назначенный день появлялся с готовой работой.

Кинодраматургия требовала от сценариста не владения словом, а искусства строить сюжет и понуждать героев к непрерывному действию.

Принимаясь за комедийный сценарий, Довженко предпочел логике сюжета намеренный алогизм.

Невероятным и алогичным был весь придуманный им сюжет: тем и смешна была комедия, что все в ней происходило помимо воли героя — восьмилетнего мальчишки Васи.

Сценарий назывался «Вася-реформатор». Пионер Вася вместе с братишкой Юркой преображают весь быт родного села не потому, что обладают какой-либо исключительной сметкой и находчивостью. Напротив, оба они самые обыкновенные славные ребята, ничем не напоминающие вундеркиндов и чудо-героев. Но обстоятельства складываются так, что Вася то и дело заставляет говорить о себе всю округу. Долго гонялось множество храбрых и сильных людей за великаном-бандитом, который терроризовал всю округу. А обстоятельства складываются так, что схватить его удастся именно Васе, повторяя классический древний сюжет о победе Давида над Голиафом. Годами верили Васины односельчане обманщику-попу. А Васе удастся разоблачить его мнимые чудеса, и попу выгоняют из деревни. Совсем было спился Васин дядя, темный и горький бедняк крестьянин. И вот, наконец, стечение забавных обстоятельств помогает Васе-реформатору навсегда излечить дядю от пьянства...

Довженко писал сценарий с чувством проказливого ребячества. Эксцентрические буффонадные трюки возникали в воображении неистощимым каскадом. Придумывать их оказалось легче, чем отказываться от придуманного. Сценарий был написан в несколько вечеров.

Когда Довженко и Яновский привезли на фабрику рукопись сценария, им повстречался Фауст Лопатинский.

Про Лопатинского говорили, что он — назвавшийся Фаустром Мефистофель. Пожалуй, он с умыслом старался придать себе внешность,

которая контрастировала бы так парадоксально с его именем. Фауст носил мефистофельскую бородку; выражение лица имел неизменно саркастическое и постоянно пошучивал с преднамеренным цинизмом. По профессии был он режиссером не кинематографическим, а театральным, учился у Леся Курбаса и в Одессу приехал так же, как и многочисленные его коллеги, отвернувшиеся от Мельпомены, чтобы поклониться самой юной, десятой музе — Кино.

Узнав, что у Довженко в руках еще ни для кого не предназначенный сценарий, Фауст обрадовался. Это было именно то, о чем он сейчас мечтал. Начинать с дирекцией фабрики переговоры о постановке было бы куда легче, войдя в кабинет с готовым сценарием.

Довженко хорошо знал Лопатинского по Харькову. Он спросил с сомнением:

— А разве ты комедии ставишь? Ведь в тебе сомнений хватит на целый средневековый монастырь. Ты схоласт, софистик. А чтобы ставить комедию, нужно быть свободным от всяких сомнений, как пятилетний ребенок...

Но Фауст заверил начинающего сценариста, что только ради того, чтобы поставить комедию, он и приходит в кино. Он покровительственно при этом посмеивался, как и подобает посвященному, поучающему неопита. Довженко сам почувствовал себя Фаустом, которого тяготят мефистофельские речи:

*Нельзя ль без вычурного слова?
Тут кухней ведьмы пахнет снова:
Дела давно минувших дней. И
ль мало я по свету здесь кружился,
Учил пустому, пустякам учился...*

Но он вошел в «кухню ведьмы», твердо решившись учиться заново. В конце концов Лопатинский так Лопатинский. Для начала не все ли равно?

Сценарий был прочитан будущим режиссером в полчаса. Они устроились на сухой траве, на обрыве над морем. Пока Лопатинский читал, Довженко смотрел на шаланды, черневшие невдалеке от берега, и Яновский рассказывал ему о здешних рыбацких селах, по которым любил бродить, удирая с кинофабрики на целые недели.

Потом Лопатинский говорил мудреные слова: «я не апперцептирую...», «динамика кадра...», «паралогическая конструкция

плана...» Он поминал Бергсона, и забавный, непритязательный сценарий вдруг превратился в мертвый, разобранный механизм, рассыпавшийся грудой винтиков, колесиков и пружинок. Нередко при Сашко так говорили и о живописи, и ему сразу становилось скучно: живой цветок искусства сразу засыхал, как в гербарии. На этот раз оказалось, впрочем, что все мудреные слова произнесены для того, чтобы сказать в заключение, что сценарий нравится режиссеру и он готов его ставить.

С тем все трое отправились в дирекцию фабрики.

Тогда это делалось просто. Сценарий был принят и запущен в постановку в течение нескольких дней. Роль Васи-ре-форматора была поручена Васе Людвинскому, необыкновенно живому и способному мальчику, которому перед тем уже приходилось сниматься в нескольких небольших эпизодах.

Думая о будущей картине, Довженко вспоминал виденного им в Берлине чаплинского «Мальша». Он хотел, чтобы и его фильм был и забавным и трогательным, чтобы он помогал зрителям становиться лучше, участливее к чужой беде. С этими мыслями он пришел на съемки, но вскоре, однако, поймал себя на том, что все происходящее в павильоне кажется ему чужим, не имеющим решительно никакого отношения к тому, что придумывалось и представлялось ему за столом.

Режиссер говорил актеру:

— Вы входите в эту дверь, креститесь на образа. Достаете из-за киота бутылку, идете к столу и наливаете из бутылки в стакан...

Тот входил, крестился, доставал бутылку.

— Стоп! — кричал режиссер. — Не то! Вы просто взяли бутылку. А я должен видеть, как вам не терпелось достать ее. У вас должны дрожать руки. И лицо у вас ничего не выражает. Еще раз... Начали!

Актер входил, крестился. Дрожащими руками доставал бутылку.

— Стоп! — на этот раз кричал оператор. — Проходите к киоту правее. Вы вышли из света. Вас не видно. Еще раз...

Довженко понимал, что актер не представляет, откуда он вошел в эту дверь, что это за комната, откуда взялась за киотом бутылка.

А помнит ли об этом и сам режиссер? Испытывает ли он надобность думать об этом? Похоже, что, расписав для себя рабочие задания на каждый день, он и помнит только о том, что «задано на сегодня».

Вспоминая потом в «Автобиографии» пору одесского ученья, Довженко напишет;

«Очень помогло мне вначале одно незначительное обстоятельство. Я начал посещать натурные съемки одесского режиссера невдалеке от

фабрики. То, что он делал со своими актерами на съемках, было настолько плохо и так беспомощно, что я сразу повеселел. Я подумал: если я вижу, что это плохо и знаю, что именно плохо и почему плохо, значит я не так уж беспомощен. Больше того, я просто возьму и сделаю лучше».

Через месяц все было закончено. «Вася-реформатор» был показан в просмотровом зале кинофабрики.

Довженко увидел на просмотре произведение еще более чужое ему, чем каждый из эпизодов, которым он удивлялся на съемках. В фильме все было жестко, не улыбочиво. Актеры работали театрально, понарошку. Разве только Васе Людвинскому удалось сохранить милую естественность забавляющей его самого игры.

К тому времени, когда первый его сценарий стал фильмом, Довженко успел написать и второй.

Это снова была комедия, на этот раз небольшая, всего на две части. Она называлась «Ягодка любви».

«Герой» тут был по возрасту еще младше, чем Вася. Его смогла сыграть запеленатая кукла, изображающая подкидыша. Подкидыш и был «ягодкой любви» и поводом для нового каскада эксцентрических приключений.

Что может быть смешнее ситуаций, возникающих, когда младенец попадает в неумелые руки? Именно на таких ситуациях и строил свою короткометражку Довженко.

Сперва подкидыша обнаруживает базарный парикмахер Жан Ковбасюк. Крик голодного ребенка приводит его в растерянность. Конечно, он знает, что грудных детей надо кормить молоком. Но как? Не подойдет ли для этого парикмахерский пульверизатор?..

Не умея справиться с ребенком, все, кто его обнаруживает, изобретают всевозможные способы, чтобы снова подкинуть его в другие руки.

Так он появляется упакованным в виде куклы на прилавке магазина игрушек. Куклу уносит солидный пожилой гражданин... Потом подкидыш оказывается у девушки, пришедшей на свидание с женихом... Недоразумения, путаницы вспыхивают непрерывно, как огненные шутихи и ракеты в пестром фейерверке, длящемся всего лишь двадцать минут.

Директор фабрики Павло Нечес (тот самый бывший матрос, о котором Александр Петрович вспоминал в беседе с Жоржем Садулем) обладал не только практической сметкой. У него было драгоценное чутье, позволяющее ему угадывать в человеке искру настоящего таланта. И он любил талантливых людей.

Поэтому, когда Довженко нерешительно сказал, что хотел бы сам

попытаться поставить свою комедию, директор не стал возражать. И со свойственным ему ленивым и грубоватым юморком добавил:

— У старых режиссеров и то ничего путного не выходит. Если у художника не выйдет, хоть удивляться не будем...

Так Довженко стал ставить «Ягодку любви».

Снимал картину тот самый Иосиф Рона, что работал и с Фаустом Лопатинским, — один из самых опытных операторов Одесской фабрики. Он привел с собой в группу еще одного дебютанта. Это был приехавший из Киева Даниил Демуцкий. В Киеве его знали как отличного фотографа-художника, виртуозно овладевшего игрой светотени; снимки его часто появлялись на обложках журналов и на стендах выставок. В кино его, как и Довженко, увлекли возможности динамического изображения. И так же, как для Довженко, «Ягодка любви» стала для него первой пробой сил. Совместный дебют сдружил их на долгие годы, хотя про свой первый фильм ни Довженко, ни Демуцкий вспоминать никогда не любили.

Для участия в фильме Довженко пригласил группу сильных артистов. Среди них был один из старейших и известнейших актеров украинского театра, И. Замычковский, воспитанный в труппе Садовского. И был там молодой Крушельницкий, уже успевший прославиться на сцене «Березиля» — театра, заслуженно ставшего гордостью молодой украинской советской культуры. Удивительным диапазоном мастерства владел смолоду этот большой артист. Играя в фарсе, он заставлял зрительный зал смеяться до колик; в трагедии от его игры мороз драл по коже.

Вместе со знаменитостями Довженко приглашал и таких исполнителей, которые не были профессиональными актерами. Роль девушки, едва не разлучившейся из-за подкидыша со своим женихом, он поручил Маргарите Барской, надеясь, что и на экране сохранит свою заразительность ее натуральная и неистощимая веселость. Так «Ягодка любви» оказалась творческим дебютом еще для одного человека, занявшего потом в истории советского кино заметное место. Правда, актрисой Маргарита Барская так и не стала. Но она поставила несколько хороших картин для детей, стала одним из организаторов, а потом и художественным руководителем первой студии, созданной в Москве для выпуска детских фильмов, и ранняя трагическая смерть застала ее в пору заслуженной и доброй известности.

Так вокруг первой небольшой картины, которую ставил Довженко, собрался талантливый коллектив, где все умели работать много, увлеченно и весело.

И для большинства это было как бы *игрою в кинематограф*^[11], где

каждый старался угадать, как нужно было бы поступить в данном случае «на самом деле».

Довженко не стеснялся обращаться с вопросами к профессионалу-оператору, к осветителям, к рабочим, ставившим декорации.

Он советовался со всеми участниками группы.

Пятьсот шестьдесят метров комедии, которую они снимали, были словно неглубокой прибрежной водой, куда бросили подростков, чтобы они научились плавать: утонуть тут нельзя, но и удержаться на поверхности еще очень трудно. Ноги сами опускаются ко дну, руки гребут «по-собачьи», и стоит над этой стайкой неумолчный щенячий визг.

В самом деле, кажется, никогда еще не царило на киносъёмках такое безудержное веселье.

Как всякий новичок, Довженко пытался сразу выжать из киноаппарата все, на что он способен. «А правда ли, что можно снимать быстрее, и тогда на экране движения покажутся торжественно-медлительными?» Рона подтверждал: это так. «А если, снимая погоню, вертеть ручку аппарата медленнее, значит, на экране люди побегут с фантастической быстротой?»

— Конечно, — подтверждал Рона.

— И это не так уж сложно?

Оказывалось (какая радость!), что все это вовсе не сложно. Рона однажды снимал уже так. Но только для себя, ради эксперимента: для дела ему это еще никогда не понадобилось, но получалось забавно. «Давайте?» — и Довженко тут же решал испробовать все, что может быть им доступно.

И вот уже два толстяка актера пускались друг за дружкой со всей скоростью, на какую они были способны, а Рона учил Демуцкого, как надо обращаться с аппаратом. Вращение ручки то замедлялось, то ускорялось, и потом, когда пленка была уже проявлена и изображение возникало на небольшом экране просмотрового зала, вся съёмочная группа, просматривавшая несмонтированные куски картины, не могла удержаться от хохота. Толстяки то мчались со скоростью пули, то парили над улицей маленького городка, и казалось, в этом парении ноги их даже не касаются земли. Толстые, важные ангелы в скучной партикулярной одежде — это оказалось в самом деле очень смешно. И ясно было, что это придумал художник. Талантливый художник-карикатурист.

Довженко не унимался.

— А если пустить пленку обратным ходом? — предлагал он.

Чего только не приходилось снимать Роне на своем долгом операторском веку! Но эти забавы и его увлекли, как мальчишку.

Зажженная папирота сама влетала в рот курильщика.

Прыгун взвивался спиной с тротуара на подоконник.

На две минуты жизнь на экране начинала смешно и нелепо бежать вспять вопреки всем законам.

На натурные съемки они выезжали в маленький городок вблизи Одессы. Небо было безоблачно. Проектор июльского солнца включался с рассветом и работал безотказно до самого заката. И с рассвета до заката жужжал старенький съемочный аппарат и работала группа.

— Какая красивая шляпа! — восторгался Довженко на улице.

Широкополая соломенная шляпа на южный манер защищала от солнца огромного битюга с толстенными мохнатыми ногами.

Демуцкий снимал битюга в шляпе. Снимал яркий базар, алеющий крупными помидорами, уставленный кринками с молоком, шарами желтого масла, уложенными на капустных листьях, корзинами черной и сладкой вишни. Он снимал беленькие дома с палисадниками, где ждала своего вечернего часа привядшая под дневным солнцем резеда и маттиола, где блестели лаковой желтизной ноготки и пышно раскрывались пионы, а по стенам щедро вились «крученые панычи» вперемежку с диким виноградом. Снимал послеполуденную дрему на пыльных улицах. Зеваки толпой переходили за актерами с места на место и мешали снимать. Но это никого не раздражало.

— А что, если... — так каждый начинал тогда свою новую фразу.

Выдумки приходили одна за другой и тут же осуществлялись. Даже самый старый из всех — грузный, страдающий от одышки актер Замычковский — тоже оказался неистощимо изобретательным выдумщиком. Он не только заставлял своих товарищей покатываться со смеху, снимаясь в роли добропорядочного кооператора, на которого нежданно-негаданно свалилась злополучная «ягодка любви», но и придумывал бесчисленные «розыгрыши», не щадя никого из участников съемок. То вдруг легкомысленный и щеголеватый Демуцкий получал загадочную записку, в которой неизвестная девица назначала ему свиданье у почты. И конечно же, у почты в назначенный час, сгорая от нетерпения, оказывалась вся съемочная группа и видела, как навстречу Демуцкому появляется сам Замычковский, переодетый в женский сарафан и изображающий жеманную провинциальную львицу. То сам Довженко оказывался жертвой какого-то маньяка-изобретателя. Тот ловил его на съемках, в сквере, в коридоре заезжего двора и силился всучить какое-то совершенно фантастическое предложение из области агротехники. Потом выяснилось, что Замычковский не пожалел времени, часами репетируя эту роль с местным драмкружковцем, который явился к нему, чтобы

засвидетельствовать свое восхищение.

И при всем том они работали по десять, а то и по двенадцать часов, снимая без усталости.

Всего лишь восемь дней продолжалась неугомонная работа, в которую Довженко вовлек всю группу.

Девятый день ушел на то, чтобы проявить пленку.

Десятый — Довженко монтировал. Рона был с ним в монтажной, чтобы преподать основные законы.

— Да нет же. Тут они идут вправо. Значит, в следующем плане движение должно либо продолжаться в том же направлении, либо остановиться. А вы сразу клеите кусок с движением в обратную сторону...

— А если перебить крупным планом?

— Пожалуйста. Другой разговор.

На одиннадцатый день после запуска сценария в производство готовую «Ягодку любви» принимала дирекция фабрики.

— Смешно, — сказал черноморский матрос Павло Нечес, назначенный недавно директором. Но, отсмеявшись вместе с остальными и утирая слезы, еще катившиеся по щекам, он добавил: — А только мы еще с вами хлебнем...

— Да ведь вроде бы вышла комедия, — удивился Рона. — Двадцать минут люди смеялись. Чего еще?!

Нечес покачал головой.

— Это Макс Линдеру можно. Посмеялся зритель, и ладно, давай рекламу, гребни деньгу!

— А нам почему нельзя? — спросил Замычковский.

— С нас другой спрос. И посмеяться дай и подумать заставь. Это с меня непременно спросят. А я что скажу?

— Так ведь это вы один, Павло Федорович, все время учиться хотите. С такой учебы уши опухнуть могут.

— Нехорошо шутишь, — ответил Роне директор. — Таких, как я, у нас теперь целый народ. Раньше назывались — мужичье, а теперь — народ у власти. И потому нам всем и всегда надо сейчас учиться.

Он сказал это назидательно и даже пошумел по полу своей тяжелой палкой.

Нога его была ранена. Он прихрамывал. А палку ему принесли однажды дружки матросы. Они прихватили ее в буржуйской квартире, куда ходили изымать ценности в фонд государства. Палка была нарочито грубая, сучковатая; только набалдашник сработан мастером изощренно и дорого.

— Сам здоровый, как бык, — рассказывали дружки про бывшего

хозяина палки, — а в коридоре такую герлыгу держит. На что ему?! Мы сразу про тебя вспомнили. Носи.

Вот он и носил ее шестой год.

Наверное, это было справедливо. Ведь должен же был тот класс, против которого он сражался в украинской степи на матросском бронепоезде, хоть как-нибудь возместить ему нанесенную рану.

Советской власти не исполнилось еще и десяти лет. И всего лишь шесть лет тому назад закончилась гражданская война.

Много вчерашних бойцов, так же как Павло Нечес, стали директорами фабрик и заводов, председателями исполкомов и совнархозов, слушателями всевозможных курсов, училищ и академий. От побежденного класса все они требовали одного: знаний. Все остальное казалось им простым и ясным.

Большинство из тех, с кем столкнулся Нечес, придя на Одесскую кинофабрику, отождествлялись в его представлении именно с побежденным классом. Видел же он фотографии Чардынина, где тот снимался во фраке и в цилиндре, с бутоньеркой в петлице, с моноклем в глазу.

И Нечес не уставал повторять:

— Меня над вами поставили для чего? Чтоб вы нас учили.

Довженко был свой. Хоть и отрекомендовался беспартийным.

И Нечесу он сразу понравился за то, что крестьянин, а не боится браться за самое интеллигентское дело. Прославился как художник; теперь берется за кинорежиссуру. И тоже мог бы уже учить. Пусть про это не забывает. С него и спрос больше.

Этот ход мыслей директора Довженко понимал и уважал.

Они оба друг другу нравились — старый матрос и молодой режиссер.

В просмотрном зале Довженко сказал Нечесу, что в первой своей работе он еще ни о чем, кроме техники кино, не думал. Это было для него нечто вроде курсового зачета. А теперь ему надо готовить диплом. Вот это совсем другое дело.

— Диплом, — повторил Нечес как бы с сомнением. — Ну что ж, давай диплом.

В мыслях своих и планах Сашко не собирался изменять жанру комедии. Придумано было много.

Начат был сценарий под названием «Потерянный Чаплин».

Чарли Чаплин оказывался на необитаемом острове. На этот раз комические трюки и положения должны были раскрыть серьезную, даже трагическую тему: самый человеколюбивый из людей остается в

одинокости.

Задуман был «Царь» — сатирическая комедия о Николае II с широким привлечением документального материала из старых хроник.

«Но обстоятельства сложились так, — писал потом Довженко в «Автобиографии», — что никакой комедии я так и не сделал. Опять получилась старая история: считался на одном факультете, а лекции слушал на другом. Отдельные комедийные места, разбросанные в моих картинах, всегда режиссировал с величайшим удовольствием. То, что делается у нас в советской кинематографии в области комедийного жанра, считаю неудачным и принципиально неверным. У нас комедийных персонажей почему-то лишают ума, а нужно делать совершенно обратное. Комедийный характер ничего общего с умственной неполноценностью не имеет».

Оказывается, Довженко считал себя прирожденным комедиографом. Он придумывал, не записывая, комедийные сюжеты до последних дней своей жизни. А «Ягодка любви» оказалась единственной комедией, которую он поставил.

Юрий Яновский никогда не скрывал, что герой его юношеского романа «Мастер корабля» — художник и кинорежиссер Сэв — написан портретно. Прототип этого портрета — Александр Довженко.

Первая беседа с Сэвом записана в романе так:

«— Провалили картинку, Сэв? — смеюсь я.

— Еще как провалил. С музыкой и барабанами, — хохочет мой друг, и эхо раскатывается по коридорам, как в лесу. — Зато теперь не провалю и не испугаюсь»^[12].

Речь идет все о той же «Ягодке любви».

Директор оказался прав.

То, что было бы естественным и удовлетворительным для Макса Линдера, не простилось начинающему советскому режиссеру.

Картина даже не была выпущена на большие экраны.

Зрители смотрели ее, смеясь. А просмотрев, тут же о ней забывали.

Довженко чувствовал справедливость такого отношения. Он понимал правоту директора. И когда к нему подходили с сочувственно-утешительными словами, он только хохотал в ответ — именно так, как рассказывает Яновский. Впереди был «диплом», и добровольный студент сейчас его не боялся.

Но каким же должен быть этот «диплом»? Замыслов было множество. Но на этот раз давались они трудно. На бумагу сценарий никак не ложился.

Каждое утро Довженко по-прежнему приезжал на Французский

бульвар.

У дома, где находилась дирекция фабрики, его встречали гипсовые львы с ослабленными мордами, сидевшие по сторонам лестницы. Львы были дружелюбны.

На фабрике всегда было шумно, людно, и уже все лица были знакомы Довженко и казались такими же дружелюбными, как львиные морды у входа.

Все это нравилось ему.

Нравилась здешняя атмосфера беззаботного веселья, не иссякающего никогда, хоть он уже знал, что большинство людей здесь работало много, нелегко и вовсе не беззаботно.

Нравилось обилие красивых лиц.

Нравилась теснота монтажных.

Нравился даже настойчивый запах дешевых леденцов, повсюду распространяемый ацетоном, при помощи которого склеивалась здесь пленка.

Нравилось близкое море.

И море хотелось ему снимать больше всего другого.

Чтобы было море, парусник, юнги на реях...

В греческой кофейне он уже рассказывал Яновскому отрывки ненаписанного сценария и непоставленной картины:

— Бьют склянки — начало дня. Солнце восходит, как флаг, и флаг поднимается на мачту, как солнце...

Там должен был быть бриг, потерпевший крушение... Люди в воде — на обломках мачт... Матрос, спасающий девушку...

Море вошло в жизнь Довженко впервые, и он мгновенно влюбился без памяти в его влажные и зыбкие горизонты. Новые слова, связанные с морем, зазвучали для него заклинанием: горишняк, трамонтана, трамбак, такелаж...

— У вас каждый день новый сценарий, — замечает Яновский в одной из записанных им бесед того времени.

Может быть, «Потерянный Чаплин» должен был вместить обе силы, которые тогда подчиняли себе Довженко: его старую склонность к комедии и его внезапную влюбленность и только что открывшуюся ему романтику моря.

Пора было сделать свой выбор, остановиться твердо на чем-либо и приниматься за новую работу.

Но тут его пригласил директор.

— Сашко, — сказал он ему. Его и здесь продолжали называть по-

прежнему, — есть сценарий, который я могу отдать только тебе, никому другому.

Довженко начал было говорить, что сам пишет для себя новый сценарий. Но Нечес не стал его слушать.

— Ты говорил про диплом. Вот это и будет твоим дипломом. Ведь ты, кажется, знал Теодора Нетте?

Довженко подтвердил, и разговор сразу стал ему интересен — Нечес сказал:

— Сценарий называется «Сумка дипкурьера». А ведь дипкурьером ты тоже, кажется, был?

Защита диплома. «Сумка дипкурьера»

— Ведь дипкурьером ты тоже, кажется, был, — сказал директор.

— Недолго, — ответил Сашко, еще не зная, к чему тот клонит.

Директор протянул ему сложенный номер московских «Известий».

— А это читал?

Предмет разговора начал проясняться. Это прочитали на кинофабрике уже все и прочитанное дружно одобрили. На протянутом Нечесом газетном листе выделялись рубленые стихотворные строчки. «Товарищу Нетте» — чернел над ними крупный заголовок. А ниже — шрифтом помельче: «Пароходу и человеку».

На днях Сашко и Яновский тоже видели этот пароход на Одесском рейде, и Довженко поразился счастливой точности поэтических метафор:

Это — он.

Я узнаю его.

В блюдечках-очках спасательных кругов.

— Здравствуй, Нетте!

Как я рад, что ты живой

дымной жизнью труб,

канатов

и крюков.

На этот раз в газетный лист был вложен отпечатанный на машинке сценарий. Тоненькая тетрадка с несколькими вариантами заглавий и с именами двух авторов: Михаил Зац и Борис Щаранский.

— Прочитай, — сказал Нечес, — и приходи. Сегодня прочтешь — сегодня и приходи.

Довженко забрал с собою тетрадку и ушел туда же, где за два месяца перед тем Фауст Лопатинский читал его собственный первый сценарий.

С обрыва было видно море.

У берега, обронив паруса, стояли шаланды. А дальше, где за излучиной скрывался порт, белели, расходясь в открытом морском просторе, два парохода. Слышно было, как они коротко и дружелюбно

гудят, желая друг другу доброго пути.

На днях Михаил Зац, встретив Довженко, говорил ему, что заканчивает новый сценарий. Он не сказал, о чем пишет, а только загадочно цокнул языком и сделал жест, который следовало понимать, как обещание шедевра, недоступного воображению смертных. Впрочем, так бывало всегда, когда Миша Зац — его только Мишей и называли на фабрике — заканчивал очередной сценарий. Притязательность, полная вера в то, что начатый труд сверхважен для людей, что общество в нем нуждается, — это чувство столь же необходимо в художественном творчестве, как и взыскательная неудовлетворенность Зац был профессионалом. Он писал сценарии один за другим, не поспевая за собственным воображением и извлекая лишь самую ничтожную часть из неисощимого запаса жизненных историй, которые он знал и умел превосходно рассказывать.

Ему было лет двадцать с небольшим. Истинное дитя Молдаванки, сын сапожника и сам сапожных дел подмастерье, он рос под веселые перебранки биндюжников, митинговые перепалки агитаторов, револьверную пальбу дружков Мишки Япончика. Где-то рядом с ним проходили, шутили, внезапно навсегда исчезали люди, которых он привык называть дома «тетя Вера», «дядя Исак» и о которых впоследствии узнавал как о героях-подпольщиках, бесстрашно отдавших жизнь за дело, которому они служили.

Революция прошла через его детство, через домик сапожника на Молдаванке; большевичкой-подпольщицей оказалась, как он тоже узнал лишь годы спустя, его старшая сестра.

Рыжий, веснушчатый, необычайно подвижной, он говорил гулким и хриплым голосом биндюжника, будто нарочно, будто подражая кому-то. Нельзя было поверить, что этот сильный голос принадлежит щуплому маленькому человечку. Среди молодых сценаристов, появившихся на Французском бульваре, когда ателье Харитоновна стало кинофабрикой ВУФКУ, Михаил Зац был одним из самых способных. Это тоже было одним из нередких чудес того времени. Ведь, кроме самой жизни, его никто ничему не учил. Но у него был прирожденный талант, и раскрылся он верно.

Жаль, что великое множество его рассказов, представлявших собою как бы разрозненные главы истории Молдаванки, остались никогда не записанными. История эта восходила к чумной эпидемии 1829 года и заканчивалась почти век спустя поимкой Мишки Япончика. По сценариям М. Заца поставлено около десятка фильмов. Один из них впоследствии был озвучен и до сих пор заслуженно продолжает оставаться в числе лучших

фильмов первых лет украинского кино. Это «Ночной извозчик»; его поставил режиссер Г. Тасин. Амвросий Бучма виртуозно исполнил в этом фильме главную роль. Незадолго до Отечественной войны в издательстве «Молодая гвардия» вышла единственная книжка М. Заца — небольшая повесть «Золотой берег». В ней рассказывалось о приключениях пионеров на берегу Черного моря. Пионеры строили лодку, чтобы пуститься на ней в плаванье. На ту же тему был задуман сценарий, но он так и не успел превратиться в картину. Меньше чем через год после выхода книжки Миша Зац оставил Одессу вместе с последними ее защитниками. Он попал в осажденный Севастополь и, как многие другие, не смог оттуда уйти. После войны стало известно, что он был в одном из крымских партизанских отрядов, сражался в горах и погиб от ран незадолго до того, как керченские десантники начали освобождение Крыма.

Но все это случится через пятнадцать лет после того, как Александр Довженко получил от директора Нечеса тетрадку со сценарием, который ему предложили прочитать и поставить. Вернемся же к берегу, где Сашко дочитывает эту тетрадку.

Материал сценария был близок Довженко. Тем ревнивее отнесся он к прочитанному тексту.

Он бы сделал все по-другому.

Сценарий не понравился ему. Он нашел в нем чересчур много головоломных приключений. Но ясной и крупной идеи ему не хватало.

И все же картину о Нетте он хотел бы поставить.

Строки стихотворения из «Известий» были точнее сценария:

*В коммунизм из книжки
верят средне.
«Мало ли,
что в книжке можно намолоть!»
А такое —
оживит внезапно «бредни»
и покажет
коммунизма
естество и плоть.*

Вот это и отличает ночную драму в купе международного экспресса от стандартных шпионских детективов. В ней видны — и как прекрасно, скульптурно видны! — «коммунизма естество и плоть». В сценарии

слишком разработана внешняя, сюжетная сторона. А это в данном случае дело второе.

*Мы живем,
зажатые
железной клятвой.
За нее —
на крест,
и пулю чешите:
чтобы в мире
без Россий,
без Латвий
жить единым
человечьим общежитьем.*

Вероятно, Маяковского, так же как и Довженко, поразил тот факт, что пуля врага сразила Теодора Нетте (для которого Родиной в самом высоком смысле стал *мир трудящихся*) именно на латвийской земле, о которой не мог он не думать как о земле *отчей*. И наверно, оторванность свою от родной земли он переживал нелегко. Можно было представить, как мог смотреть той ночью Теодор Нетте в темное окно вагона, угадывая за ним невидимые глазу рощи, поля и реки.

Проехали Себеж.

На перроне Зилупе желтый свет пятнами лежит на снегу. Станционный жандарм перешел из пятна в пятно, как первое напоминание о том, что эта земля — *чужая*.

В вагон вошли пограничники. Говорят по-латышски. Но — чужие.

Потом снова темно.

В темноте сосны. Река под мостом. Огоньки одиноких хуторов. Своя земля, а — чужая.

Резекне.

Снова снег, выхваченный светом станционных фонарей. Люди в кепках и шапочках с мягкими козырьками и заложенными наверх наушниками. Неуловимые приметы людского неблагополучия. Суতোлка посадки. Чьи-то окрики. Своя земля, а — чужая.

Когда бандиты ворвались в купе, Нетте не спал. Конечно, не спал. Не до сна ему было. О чем он думал? О Латвии, по которой шел поезд. О том, как тесно связано счастье отчей земли со счастьем всего трудового

человечества.

Интернационализм — вот в чем должен быть смысл сценария.

Сценаристы отошли от реальных подробностей, отказались от настоящих имен. Это было верно. Но надо было идти к еще более широким обобщениям, брать глубже, показать самое главное: что советский дипломат работает не только ради пользы своей страны, а ради *свободы всех пролетариев мира*. И потому везде находит поддержку братьев по классу.

С этим Сашко и вернулся в директорский кабинет.

Павло Федорович Нечес выслушал его и согласился. Хоть в тонкости замысла вникать и не стал.

С матросской прямоотой и ретивостью начинающего дельца-коммерсанта он задал настороженный вопрос:

— А билеты на твою фильму народ брать будет? Смотреть будет интересно?

Так тогда говорили: не фильм, а фильма. В женском роде.

И, взяв с начинающего режиссера обещание, что «народ пойдет», Нечес определил сроку на съемки два месяца. «С завтрашнего дня».

Действительно, назавтра директорским приказом была утверждена группа для работы над «Сумкой дипкурьера». Снимать фильм должен был один из старейших операторов фабрики — Николай Козловский. Художником был назначен тоже один из «столпов» старого кино — Генрих Байзенгерц. Актеров Довженко должен был набирать, естественно, сам. И делать это — при заданных темпах — приходилось без промедления.

Кроме того, нужно было доработать сценарий так, как хотел его ставить Довженко.

Директор Нечес чувствовал силу его таланта, верил в него. Довженко он полюбил. Но после «нагонки», полученной от начальства за «Ягодку любви», считал, что дело тут в сценарии, сценарист из Довженко не получается — пусть пишут другие, а он будет ставить. Ссылаясь на воспоминания одного из помощников Довженко, А. Швачко, кинодраматург Алексей Каплер приводит речь, произнесенную Нечесом в присутствии всей съемочной группы «Сумки дипкурьера», приглашенной перед съемками в директорский кабинет:

— Сашко! Тебя нужно было бы выгнать с кинофабрики. Сценарии ты писать не умеешь и не берись за это дело. Иду на последнюю пробу... Сделаешь фильм — твое счастье. Не сумеешь — выгоню^[13].

Но сам Довженко к этому времени, уже на самых первых шагах работы в кино, начинал понимать, что не сможет ни с кем делить свою

мысль; что все, что должно быть придумано для своего фильма, он хочет придумывать только сам и полностью сам за себя хочет отвечать.

В кино это было особенно трудно и даже как бы противу естества. Молодое искусство, в котором к тому же от искусства было столько же (если не меньше), как и от индустрии, с рождения своего складывалось, как искусство коллективное и торопливое. Этим оно отличалось не только от литературы или живописи, но даже и от театра. В театре драматург не связан с режиссером раз и навсегда. Если чей-либо спектакль не понравился ему, он еще может уйти к другому режиссеру, к другим актерам и начинать все сызнова. В кино это невозможно.

Принимаясь за «Сумку дипкурьера», Довженко ясно видел, что сценарию недостает эпического взлета, который превратил бы эпизод текущей, сегодняшней жизни в страницу истории, прочитанную глазами будущих поколений.

Но для того чтобы внести в сценарий то, к чему стремился Довженко, у него не оставалось времени.

Да если бы и было время, вряд ли хватило бы ему тогда простой профессиональной уверенности.

Ведь все-таки фильм был лишь его «дипломом».

Сговорившись с авторами, Сашко две ночи просидел над листками сценария. Он еще больше сократил все то, что непосредственно связано было с происшествием в вагоне и убийством дипломатического курьера. Отчетливее проступила идея: дипломатическим представителем Страны Советов за ее рубежами является каждый сознательный пролетарий независимо от своей национальности.

Сюжет строился теперь так.

Схватка в купе дана лишь в нескольких стремительных планах. Тяжело раненный дипкурьер на ходу прыгает с подножки поезда. Ему удается доползти до дверей домика дорожного мастера. Его впускают, укладывают в постель, оказывают первую помощь. Но рана смертельна. Дипкурьеру отмерены считанные минуты жизни.

Страна, в которой его застигла смерть, условна. Можно предположить, что это Англия Впрочем, это неважно. Важно то, что, умирая на чужой земле, в бедной комнатке совершенно неизвестных ему людей, дипломат-коммунист по безошибочной подсказке классового чутья чувствует себя среди своих и понимает, что может безбоязненно доверить хозяевам свою тайну и быть уверенным, что просьба, обращенная к ним от лица Советского государства, будет исполнена.

Истертый, выдавший виды портфель вручен мастеру. Ему сказано, что

в портфеле находятся важные для Советского правительства бумаги и попасть они должны только на советскую землю, только в руки советских людей. Иностранные агенты, которых кровавые следы умирающего привели к будке дорожного мастера, появляются слишком поздно.

Зрители уже прочитали лаконичную и, как мы *теперь* ощущаем, такую органически довженковскую надпись:

«ОН ХОРОШО УМЕР, КАК МУЖЧИНА И БОЛЬШЕВИК».

Истертый портфель уже начал свое путешествие.

Все это должно было уложиться в какую-нибудь сотню метров — в самое начало первой части.

А дальше фильм должен был показать, как рабочие, докеры и моряки вопреки всем ухищрениям агентов разведки доставляют портфель убитого дипкурьера в советский порт.

Жанр своего нового фильма Довженко определил как «политический детектив». И он намеревался соблюсти законы этого жанра и увлечь зрителя неослабно напряженной интригой. Наступала осень.

Основные съемки предстояло вести в море, на корабле.

Конечно, каюты, трапы и все прочие корабельные интерьеры можно было построить и в павильонах кинофабрики. Но Довженко доказывал, что аренда корабля обойдется дешевле и съемки на настоящем корабле можно будет начать скорее.

Арендовать удалось два корабля, для которых сезон настоящей работы приходит зимою.

Это был старый ледокол «Адмирал Макаров» и небольшой, необыкновенно изящный по своим, как говорят моряки, «обводам» ледорез «Федор Литке». На обоих кораблях надо было снимать третий, воображаемый, тот, на котором сознательные и отважные иностранные моряки тайно везут вместе с грузом и пассажирами тщательно спрятанную «сумку дипкурьера», расстраивая при этом коварные замыслы наемных агентов империализма.

Точно так же, как стремился Довженко снять свой фильм на «настоящих» кораблях, хотел он добиться и достоверности персонажей. Профессиональные актеры были приглашены лишь на несколько ролей. Остальных молодой режиссер подбирал по приметам внешнего соответствия представленному им мысленно образу.

Это, впрочем, никого удивить не могло.

Замена профессиональных актеров «типажем», то есть исполнителями-непрофессионалами, подходящими на данную роль по своим естественным данным, была тогда распространена повсеместно. Так

же поступал в своих первых фильмах и Сергей Эйзенштейн. А через тридцать лет итальянские неореалисты будут ловить в объектив киноаппарата лица никогда не помышлявших об актерской карьере неаполитанцев и сицилийцев, возводя это в художественный принцип и так же, как молодой Довженко, стремясь к непосредственности и достоверности.

В подборе исполнителей помогала работникам кинофабрики специальная организация, именовавшаяся по моде тех лет кодированным словечком «Посредрабис». Это означало: «Посредническое бюро союза работников искусств».

На учете этой организации состояло в Одессе огромное количество людей. Тут были безработные актеры, эстрадники, музыканты, жонглеры, эквилибристы, акробаты, «каучуковые женщины» и «женщины-змеи», «люди-антиподы» и «черные маски» из чемпионатов французской борьбы, шпагоглотатели и гипнотизеры. Да и те, кто никогда не был актером, но, штурмуя изо дня в день ворота кинофабрики, прорывался и» массовки в массовку, тоже становились на посередрабисовский учет.

Это была пестрая и шумная армия, столь многочисленная, что в пору было разбивать ее на дивизии, полки и батальоны. В ней были свои рядовые, сержанты и офицеры. И всех их постоянно одолевали беспощадные демоны гордыни и жестокой конкуренции.

Командовал же всей этой армией двадцатидвухлетний киевлянин Алексей Каплер, которого «вся Одесса», мгновенно и коротко узнав, стала именовать запросто — «Люсей».

Довженко знал Люсю Каплера по лефовским украинским журналам, где тот напечатал несколько рассказов и выступил с несколькими теоретическими статьями, решительно требовавшими немедленной революции в кино и на театре. Жизнь его давала такие же причудливые зигзаги, как и у многих его сверстников. Прежде чем очутиться во главе одесского Посередрабиса, А. Каплер успел быть не только литератором-лефовцем, но и эстрадным танцором и режиссером-ассистентом в театральных мастерских Леся Курбаса. Но ничто еще не предвещало, что через десять лет он окажется автором первых сценариев о Ленине. В канун съемок «Сумки дипкурьера» юный начальник Посередрабиса помогал Довженко выуживать из разноликой массы своих подопечных колоритный «типаж» для буйной матросской драки в портовом кабачке и для сцен в корабельных трюмах.

В дни, когда съемки уже начались, Одесса переживала одну из тех сенсаций, на какие так падок был этот веселый южный город.

На рейде бросил якорь турецкий крейсер.

Когда-то он назывался «Гебен», принадлежал германскому флоту. Чтобы ввести этот боевой корабль в Черное море в годы первой мировой войны, кайзер Вильгельм II «подарил» его своему союзнику, турецкому султану Мехмеду V вместе со всем экипажем и офицерами. В 1915 году «Гебен» и «Бреслау» (второй крейсер, «подаренный» султану Мехмеду) угрожал и Кавказу, и Крыму, и Одессе.

Теперь «Гебен» сменил имя и звался «Явуз». Он пришел с дружеским визитом и доставил на своем борту в Одессу турецкого министра иностранных дел Тевфика Рюшдюбена, прибывшего с личным посланием от Кемаля Ататюрка.

Вечером Одесса сверкала иллюминацией.

Разноцветные лампочки горели на фасаде Оперы и в листве осенних каштанов, обступивших памятник дюку де Ришелье.

Наутро высокий гость приехал на Французский бульвар, чтобы посетить кинофабрику. Директор повел его в павильон, где Довженко снимал сцену смерти дипкурьера.

Пока гость разглядывал технику, директор успел шепнуть Сашко с нескрываемым недоумением:

— Смотри ты — «Гебен»... Десять лет назад я против него мины ставил. А теперь, видишь, друзья...

Министр попросил режиссера продолжить работу.

Две виолончели и барабан давали режиссеру музыкальный ритм, какому хотел он подчинить эту сцену своего немого фильма.

Выгородка изображала угол комнаты путевого обходчика.

За подслеповатым окошком шел дождь, капли катились по стеклам; невидимые глазу рабочие лили и лили там воду из больших садовых леек. На широкой кровати перед окном умирал человек.

Это был старый конник, награжденный орденом Красного Знамени за подвиги, которые он совершил в боях гражданской войны. Довженко пригласил бывшего конника — не актера — на роль дипкурьера и стремился добиться того, чтобы вся его биография читалась на лице умирающего.

Сцена много раз репетировалась и несколько раз снималась. Но сделанное не удовлетворяло Довженко.

После этой сцены зритель должен был прочитать надпись на экране и поверить ей:

ОН ХОРОШО УМЕР, КАК МУЖЧИНА И БОЛЬШЕВИК.

Довженко чувствовал себя скованным в присутствии гостей. Но он

повторил привычное «Начали!» — и ритм виолончелей и барабанов помог ему забыть обо всем, что было за пределами выгородки.

Осветители включили лампы на стояках.

Пронзительно-яркий свет.

Крепкий, коренастый человек, будочник, мягко подтолкнул к двери пожилую женщину, которая сейчас изображала его жену: женщине тут ни к чему оставаться...

Человек на кровати произнес какие-то слова и закрыл глаза.

Последний взгляд.

Довженко просил Козловского, чтобы тот размыто снял разводы на чужих обоях: последнее, что видит этот человек, расставаясь с жизнью. Сделал ли он? Так ли у него вышло?

Довженко заметил уборщицу у выгородки. Плача, она выбежала из павильона.

Кажется, на этот раз получилось.

Лампы, шипя, выключились.

Оборвалась музыка.

Довженко услышал фразу, произнесенную по-французски.

— Я почувствовал смерть. Кто это умирал?

Это сказал человек в цилиндре и в больших черепаховых очках.

Обращаясь к Довженко, переводчик повторил фразу министра по-русски.

Довженко ответил:

— Большевик умирал. Дипломатический курьер.

Переводчик не затруднил себя точностью. Он сказал:

— Простите, это просто смерть советского агента за границей.

Министр кивнул головой.

— Хорошо. Режиссер знает, как умирают смелые люди.

Так записал этот разговор присутствовавший при нем редактор фильма «Сумка дипкурьера» Юрий Яновский^[14].

На фабрике в те дни посмеивались над Довженко: у него, мол, не съемочная группа, а какой-то парламент. Чуть что — всеобщий совет. Наверно, не выйдет из него настоящий режиссер. Настоящий режиссер обладает единоличной властью и умеет пользоваться ею. А Довженко даже у костюмера готов спросить, какого тот мнения о сцене, которую нужно снимать сегодня...

В ту пору понятие «режиссер кино» чаще всего означало не только человека, ставящего фильмы. Это было вместе с тем как бы актерское амплуа, привязанное к человеку навечно, только не на сцене, а в жизни. Это была маска, роль, исполняемая постоянно — и на съемках и в тесном кругу

друзей. Даже за обеденным столом. Даже наедине с собой. Роль необычного человека, отмеченного печатью гения.

Об этом писал Лев Толстой в трактате «Что такое искусство?».

Он рассказывал о дирижере, орущем на музыкантов, о режиссере, измывающемся над хористами, и заключал:

«Дирижер знает, что эти люди так изуродованы, что ни на что более не годны, как на то, чтобы трубить и ходить с алебардой в желтых башмаках, а вместе с тем приучены к сладкой, роскошной жизни и все перенесут, только бы не лишиться этой сладкой жизни, — и потому он спокойно отдается своей грубости тем более, что он видел это в Париже и Вене и знает, что лучшие дирижеры так делают, что это музыкальное предание великих артистов, которые так увлечены великим делом своего искусства, что им некогда разбирать чувства артистов»^[15].

Но Довженко не была свойственна забота о том, каким увидят его другие. «Театр для себя», притворство, актерство в жизни были чужды ему, хотя органический, естественный артистизм был присущ ему в самой высокой степени и не покидал его при любых обстоятельствах.

Творчество было для него не ролью, но неутолимой потребностью и тяжелым повседневным трудом. Поэтому ему не надо было казаться продолжателем «предания великих артистов». Он сам принадлежал к их числу.

Осень пришла — по одесским представлениям — необычно рано. К началу октября, в самый разгар съемок наступила дождливая штормовая погода. Она торопила группу, заставляя ловить каждый солнечный просвет в тучах, чтобы продвинуться за день вперед еще на один-два плана.

Актеры, оператор, осветители оставались в состоянии напряженной, непрерывной готовности по двенадцать-шестнадцать, а то и восемнадцать часов кряду. А ведь такое ожидание утомляет больше, чем сама работа. Вот в этой-то обстановке и сложились у всей группы отношения прочного товарищества, душой которого был молодой режиссер, делающий свою первую большую картину.

Ранним утром катер, пляшущий на крупной волне, доставлял их всех на один из двух кораблей, обьякоренных по соседству на рейде. Корабль тоже качало — с борта на борт и с носа на корму. Катер оказывался то на уровне верхней палубы, то под надвигающейся отвесной стеной высокого борта. Матросы спускали с «Федора Литке» парадный трап. Мужики обошлись бы и штормтрапом, а тут все-таки женщины, да еще и киноактрисы. Однако актрисам и парадный трап не казался таким уж роскошным. Матросы крюками подтягивали катер, но ступить с уходящей

из-под ног дощатой катерной банки на взлетающую кверху площадку трапа казалось невозможным. Матросы протягивали женщинам татуированные руки. Визг и смех. Вахтенный помощник — трудно было себе представить, чтобы старый морской волк мог быть таким маленьким, худеньким, сморщенным и пего-седым, как этот черноморский каботажник из балаклавских греков, — всем своим видом показывал недовольство: «В цирк превратили корабль!»

Но, несмотря на жестокую качку, сразу начиналась работа. Осветители ставили аппаратуру. Матросы превращались в статистов. Даже вахтенный помощник заражался всеобщей страстью и принимал живейшее участие в превращении своего корабля в «цирк».

Этот помощник так понравился Довженко, что он снимал его не только на корабле, но вытащил и на берег — участвовать в сцене кабацкой драки. Маленький верткий старик побивает там противников, ломая об их головы тяжелую табуретку.

Солнечные просветы были недолгими. С моря тянул клочковатый туман. Временами начинал срываться мокрый снег. Актеров окатывало ледяной водой, но участники съемок потом вспоминали, что тогда они были готовы на все. Довженко покорила их, работать с ним было необыкновенно интересно. В долгие часы ожидания солнца режиссер вместе со всей группой начинал придумывать дальнейшее развитие фильма — так, словно сценария вовсе не существовало и каждый персонаж мог действовать совершенно свободно, увлекаемый ходом событий. В этой раскованности воображения каждого из участников съемок и усматривали насмешники непонятный им отказ режиссера от своего единовластия.

Но отказа-то никакого и не было.

Быть может, из всех навыков ремесла, накапливаемых постепенно, Александр Петрович Довженко в первую пору своего режиссерского ученичества в полной мере обладал лишь одним: он умел направлять всю работу мысли людей, работавших вместе с ним, именно к тому результату, какой был им продуман и заранее твердо решен для себя.

Но люди были убеждены, что они сами, по собственному своему разумению, пришли к выводу, какой на самом деле был исподволь подсказан им режиссером.

Есть такой старый карточный фокус. Показывающему заранее известна карта, которую неизбежно должен выбрать и запомнить непосвященный. Но когда последняя оставшаяся на столе карта окажется «той самой», непосвященный искренне убежден, что все манипуляции происходили по его указке.

Именно так поступал со своей группой Довженко, и, пожалуй, единственным, кто сразу сумел разобраться в механике режиссерского фокуса, оказался «батя» Козловский. Старый оператор, который за полтора десятка лет работы успел повидать рядом с собою всех корифеев русской кинематографии, безошибочным чутьем угадал в молодом режиссере недюжинный талант. «Батя» раскрывал перед ним все известные ему секреты профессии, будто посвящал сына. И все видели, как «батя» старался. Он работал с таким азартом, какого давно уже не испытывал. Потом, когда фильм вышел на экраны, не было ни одного рецензента, который не отметил бы «мастерство ночных съемок оператора Козловского».

А съемки эти в самом деле были превосходны, хоть и давались они в холодные осенние ночи невероятно трудно.

Недаром фабричные острословы, как пример крайнего режиссерского падения, упоминали и о консультациях Довженко с костюмерами. Тут тоже завязалась трогательная дружба. Костюмер Меш, так же как и Козловский, был примерно вдвое старше Довженко. Он представлял классический тип одессита, не теряющегося ни при каких обстоятельствах. Чисто одесское чувство юмора чаще всего проявлялось у него в едком сарказме. Участвуя в двух войнах, он дважды оказывался в плену: в 1904 году — в японском, а в 1914 году — в германском. Добравшись до Одессы после Брестского мира, он увидел там греческих кавалеристов с голыми коленками из-под белых плиссированных юбок. Лошадей заменяли им ушастые серые ослики с грустными глазами. Меш сказал:

— И это театр военных действий?! Это любительская оперетка из города Голты. Даже сдаваться некому.

С незаряженным бельгийским браунингом он выходил на ночные дежурства по квартальной самообороне. А когда окончилась гражданская война, он вернулся в театральную костюмерную, к привычному запаху нафталина, к фижмам Марии Стюарт и зеленому фракку Несчастливцева.

Театр был его чистой и единственной страстью. Меш работал костюмером в антрепризе Синельникова и в украинском театре братьев Тобилевичей. Он одевал Орленева и Заньковецкую. Однажды кто-то рассказал о нем Нечесу, тот разыскал Меша и перетащил на кинофабрику.

— Тут есть масштаб, — сказал Меш, соглашаясь. — Одеть три тысячи человек — это таки интересно для костюмера.

Работая с Довженко, он — готовил салонные костюмы для международных шпионов, живописную рвань для сцен в портовых кабаках и переступал границы собственных задач, консультируя бутафора,

парикмахера и гримера. Для таких консультаций он привлекал опыт всей своей биографии.

— Я же таки побывал за границей, — говорил Меш на неповторимом одесском языке. — Я же знаю, что ихний путевой обходчик — это не стрелочник из-под Бирзулы. У него в комнате стоит комодик, так это комодик. И может быть, ему нечего жрать, но белый воротничок он таки да носит. И он бреется утром и вечером, два раза в сутки, хотя никто его не увидит, кроме родной жены...

Слушая его, Сашко вспоминал Меку из харьковской редакции.

Но только Меш не говорил ему, как Мека, что Сашко опять сделал в жизни неправильный выбор.

Напротив, старый костюмер безоговорочно признал талант его и сулил этому таланту победы в деле, которое для Меша было единственно святым — в том мире без святости, какой его старые глаза привыкли видеть вокруг.

— Он таки режиссер, — повторял Меш, говоря о Довженко.

И дарил его комплиментом, который в устах костюмера был наиболее лестным:

— Вы же почти одессит, Александр Петрович.

Обычно комплимент предварял собой наставление. Начиная с него, Меш принимался поучать Довженко нехитрым житейским премудростям:

— Вы почти одессит, так почему же вы разговариваете с дирекцией, будто вы из Херсона? Вам нужно три прожектора, вы просите три, вам дают один. Требуйте пять и не соглашайтесь меньше чем на четыре. Вы же режиссер, вы не жоржик, вам должны давать всё...

Довженко только смеялся. Взаимоотношения с дирекцией, борьба самолюбий, иерархия авторитетов, создающаяся в коридорах фабрики, — все это оставляло его равнодушным. Его занимало другое.

Уже проявлено было несколько сот метров отснятой пленки. Все свободное от съемок время он проводил в монтажной, порой вовсе не уходя домой, чтобы отдохнуть и поспать хоть немного.

Как-то, когда Яновский принес в монтажную несколько бутербродов и термос черного кофе, Сашко сказал ему:

— Мне кажется, что мы здесь печатаем прокламации.

Он погладил узкие целлулоидные полоски — пленку, разрезанную на отдельные планы, приготовленные для монтажа. Довженко десятками перебрасывал эти ленточки через шею, безошибочно выхватывал нужную, клеил к другой и протягивал на «моталке».

— Эти мертвые изображения — сколько в них силы! Пять метров этого движения, этих эмоций могут убить зрителя. А один метр может

оказаться шедевром. Но, может, тут нужен не метр, а полтора? Три четверти метра? Такая это важная вещь, размер монтажных кусков, что от лишней четверти метра рушится весь ритм эпизода! Я только за монтажным столом увидел, какая это важная вещь...

Он признался:

— Когда кто-нибудь из моих помощников наступает ногой на пленку, мне кажется, что он стоит на голом проводе с током высокого напряжения и что его сейчас со страшной силой бросит об землю... И я не могу удержаться. «Вон из монтажной, проклятый актер!» — кричу я... [\[16\]](#)

Ходовую, истертую в повседневном употреблении формулу «Кино — искусство миллионов» он всегда, с первых шагов на фабрике и до самого последнего своего часа, ощущал совершенно буквально, в ореоле нетронутой девственности слов. Да и вообще все высокие слова навсегда сохранили для него девственную чистоту. Он произносил их, словно брал их впервые, и оттого в его пафосе не бывало выпренности, а была покоряющая наивная чистота. То, что у другого непременно шокировало бы слушателя и могло показаться отталкивающим цинизмом, в живой речи Довженко звучало откровением, брало за душу и покоряло собеседника без остатка.

В монтажной, сдергивая и склеивая планы, переброшенные через шею, он добивался того, чтобы немое изображение зазвучало как слово впервые прочитанной революционной листовки. Он и впрямь «печатал прокламации».

Однажды съемки шли в машинном отделении «Федора Литке». Прожекторы были опущены вниз, солнца ждать не приходилось, все шло сравнительно гладко. Снимался короткий эпизод.

За кораблем торопится катер. Отставший шпион пытается догнать на этом катере уходящую вместе с кораблем сумку убитого русского дипкурьера. Работают кочегары. Работают машинисты. «Полный вперед!» Корабль уходит.

У тонок снимались настоящие кочегары.

— Вас на корабле как называют?! — кричал им режиссер. — Ведь вы же «духи»! Вот и должна получиться на экране настоящая преисподняя. У вас черные лица, пот размывает уголь!..

Довженко сбросил куртку, рубашку. Голый до пояса, он стал показывать кочегарам, как они должны вести себя, чтобы кинозрители поверили, что видят настоящих корабельных «духов», а не каких-нибудь сухопутных «жоржиков». Под загорелой кожей забегали длинные, соразмерно развитые мускулы; на перемазанном угольной пылью лице

сверкнули белые зубы. Довженко орудовал лопатой быстро и точно, будто простоял у корабельной топки всю свою жизнь.

Актер Сергей Минин сказал с искренним восхищением:

— Тут бы тебе самому и сняться.

Но «батя» Козловский уже и без того стрекотал аппаратом, снимая превосходную импровизацию режиссера.

Довженковский кочегар появился потом снова в двух или трех коротеньких эпизодах. Отмытый от угольной пыли, без всякого грима Сашко снялся на палубе корабля в той сцене, когда полицейские и агенты разведки, выстроив всю команду, селятся узнать, где же спрятана сумка. Кочегар оглядывает шпииков с сознанием своего превосходства. Его точеное лицо исполнено внутренней силы, и на нем не гаснут отсветы пляшущего в топке огня.

Эта стихийно возникшая эпизодическая роль была единственной, которую сыграл Довженко за всю свою жизнь. И она остается убедительным свидетельством того, какое значение — уже с самых первых шагов своих — придавал режиссер каждой подробности своей картины.

Спасительную формулу «Ладно, сойдет и так» он не смог бы произнести никогда и ни при каких обстоятельствах.

К зиме «Сумка дипкурьера» была закончена.

Картину приняли хорошо.

Рецензент украинского журнала «Кіно» повторил в небольшой заметке определение самого Довженко: «Политический детектив».

Дальше было отмечено:

«Режиссер Довженко использовал все, чтобы избежать дешевых штампов голого приключенчества. И ему это в значительной мере удалось».

Браня штампы, расхвачанные другими, рецензент даже и не замечал, что сам бренчит отштампованной критической разменной монетой.

Вслед за похвалой рецензент тут же и упрекал постановщика тем, что в фильме «слишком много внешнего действия — погони, драки, выстрелы, убийства». Но затем опять следовал комплимент, наиболее лестный для Довженко-дипломанта: сказано было об интересной режиссерской разработке сцен и о «композиционной яркости». Рецензент написал: «Чувствуется, что режиссер пришел в кино от рисунка и краски». И конечно же, добрым словом упомянул «ночные кадры оператора Козловского»^[17].

Это была первая печатная оценка своей работы, прочитанная Довженко. Как о художнике, о нем не писали ни разу. И первая встреча с

критикой его огорчила. Странно показалось увидеть свое имя в окружении чужих истертых слов, таких далеких от всего, чем он жил в месяцы своей работы, о чем думал, что старался найти.

Впрочем, люди тертые объяснили новичку, что докапываться до точного смысла слов тут не обязательно. Можно считать, что свою дипломную работу Александр Довженко выполнил весьма успешно.

Уже стали появляться в печати заметки о дальнейших творческих планах молодого режиссера. Печатались его портреты. Два паренька — один из газеты «Черноморская коммуна», другой из киевского журнала «Кіно» — взяли у него интервью — первая примета несомненного признания на новом поприще.

Одна из заметок заканчивалась патетически:

«Прочно связанный со всеми ветвями украинского революционного искусства, художник и литератор (член Вольной Академии Пролетарской Литературы), А. Довженко принадлежит к тому авангарду, который создаст культурную украинскую кинематографию. Кинематографию, рожденную Октябрем. Революционную кинематографию. Кинематографию, в которой бурлит и будет бурлить кровь молодости и отваги»^[18].

А в интервью, помещенном под рубрикой «Режиссеры рассказывают», тот самый паренек, который поймал Довженко в фабричной столовке над тарелкой азу по-татарски, опубликовал следующее: дескать, он, репортер, не преминул заметить в беседе, что и ему, так же как специалистам-критикам, понравилась в «Сумке дипкурьера» композиция кадра. В ответ Довженко, по словам репортера, засмеялся. Он сказал:

— Но ведь там композиции нет никакой — ни плохой, ни хорошей. — И добавил: — Я еще не работаю. Я учусь работать.

И была записана фраза, которую он и потом любил повторять. Он говаривал это и раньше, друзьям по харьковской коммуне, и будет говорить то же самое много лет спустя, беседуя со студентами в Государственном институте кинематографии:

— Учиться работать — не легкое уменье. И не каждый к тому способен^[19].

Актеры, работавшие вместе с Довженко в его первой картине, в один голос уважительно повторяли один и тот же эпитет:

— Он — буйный.

Неиссякающим буйством было присущее Довженко в течение всей его жизни стремление к поиску, которое сам он подразумевал под словами «учиться работать». А первую свою картину он и вовсе не любил

вспоминать. Он хорошо понимал, что мерить ее можно было лишь на чужой аршин («не хуже, чем у других»), собственная же его индивидуальность оставалась в ней нераскрытой. В «Автобиографии» он упоминает об этой картине всего одной фразой: «Окрыленный успехом этой незначительной вещи, я немедленно начал работать над второй постановкой».

«Успех незначительной вещи» — не правда ли, фраза звучит противоречиво? Но слово «успех» определяет в ней отношение критики, а также тот кассовый результат, которого ожидал и дождался директор Нечес. А «незначительная вещь» — это самооценка, к которой Довженко пришел не сразу, а лишь некоторое время спустя, испытав уже силу собственного голоса, так и не прозвучавшего в «Сумке дипкурьера».

Сейчас этот первый фильм Александра Довженко можно увидеть разве лишь в небольшом просмотровом зале киноархива или на учебном просмотре для студентов, которые готовятся — стать историками кино.

Со времени выпуска картины на экран прошло почти сорок лет. Как же смотрится она сейчас? Что сохранила она для зрителя, сформированного минувшими с той поры сложнейшими историческими процессами и прошедшего через искусства мастерства, накопленные кинематографом за столь долгое время?

Когда гаснет свет и на экране появляются первые кадры старого немого фильма, новый зритель часто испытывает чувство удивления. Несомненно, звуковое кино утратило — и до сих пор еще не сумело вполне возместить — некоторые драгоценные качества, приобретенные киноискусством в период его «немоты». Выразительность и экспрессия, которые позволяли полнометражной ленте обходиться на всем ее протяжении каким-нибудь десятком коротких пояснительных надписей, побуждали художника к дисциплине и самоограничению, без которых не обходится и не может развиваться ни один род искусства.

Мысль и слово переводились на язык действия, жеста, открытой страсти — язык, конечно, условный, но понятный для каждого.

Звучащее слово, слышимый диалог лишили кино этой всеобщей доступности и ослабили дисциплину формы. Озвучить можно любую немую картину. Но лишь редкий звуковой фильм может быть понят зрителями, если они будут смотреть его с выключенным звуком или просто не зная языка, на котором изъясняются между собою действующие лица. Выразительность действия утрачена.

В «Сумке дипкурьера» она еще присутствует в самой высокой степени.

И когда сменяются на экране самые первые кадры ночной борьбы — с

клеенкой плаща, поблескивающей под дождем, с частью лица, выхваченной из мрака лучом фонарика; с неожиданно резкими ракурсами съемок, — непременно слышится удивленный вопрос:

— Неужели тогда такое умели?

Старый фильм приносит неожиданный сюрприз *новизны*.

Потом придут и другие ощущения.

Наверно, архаичной покажется сейчас «синеглазая» наивность плакатной агитки. Но, быть может, именно в этой наивности больше всего и сказалась индивидуальность Довженко. Больше даже, чем в кадрах, где он присутствует как живописец, — где корабельные машины сняты, как на экспрессионистских полотнах, где предсмертный взгляд дипкурьера видит в мещанском узоре обоев фантазмагорию чужих, преследующих его глаз.

Поэтика плаката была для Довженко так же органична, как для Маяковского.

Ясность и убежденность веры легче всего выражают себя в плакате. Катехизис — это ведь тоже прямолинейный и однозначный плакат, извлеченный из всей изощренности библии.

Но наряду с сухой патетикой плаката мы обнаружим в «Сумке дипкурьера» (кстати сказать, снова в том же самом неразлучном соседстве, какое присутствует и в поэзии Маяковского), веселое озорство неистощимого жизнелюбца. Оно скажется в откровенной пародийности многих сцен, в изобретательности шаржа, к которому прибегает режиссер, показывая превращения шпики, напрасно пытающегося обмануть матросов. Озорство толкает режиссера и на резкие монтажные стыки, заставляющие инструменты джаза, играющего в кают-компании, соседствовать с деталями работающих корабельных машин и продолжать ритм салонного танца ритмами штормового моря.

Очень нелегко оценить «Сумку дипкурьера», увидев ее сегодняшними глазами. Нет, это произведение не принадлежит к числу тех созданий искусства, каким дано сохранить силу своего воздействия независимо от времени, с которым связаны они датой рождения.

То, что мы называем классикой, может быть сравнено с искусственными спутниками планеты: этим шедеврам таланта и мысли дано преодолеть зону притяжения времени и, выйдя на высокую орбиту, стать спутниками человечества, если не навечно, то, во всяком случае, до той поры, покада они не сгорят, соприкоснувшись снова с атмосферой уже чужих им страстей и идеалов, господствующих на земле. У Александра Довженко на такую высокую орбиту вышли «Земля» и «Щорс»; они остаются нашими спутниками и, вероятно, останутся спутниками для

наших детей и внуков.

Если сегодня смотреть «Сумку» лишь в ряду произведений самого Довженко, она покажется оторванной от всего сделанного им позже, ничем не предвещающей того особого поэтического склада, которым отмечены его последующие работы. Но если удастся посмотреть ее в ряду картин, которые в пору появления этого фильма составляли обычный текущий репертуар сотен кинематографов, мы увидим в старой картине, в этой, говоря словами самого автора, «незначительной вещи», несомненную печать индивидуальности и самобытного таланта.

Этот талант то и дело одаряет нас внезапными соприкосновениями с подлинным искусством. Он выходит из тесных берегов приключенческой схемы, пробивается сквозь неизбежную ученическую подражательность, сквозь трюки, заимствованные из тогдашних голливудских «вестернов», сквозь экспрессионистские страхи, взятые напрокат из «Доктора Калигари», сквозь традиционную салонность «светских» сцен, без каких редкий фильм обходился в то время.

Кстати, именно благодаря этим сценам старые фильмы всегда немного смешны для нового зрителя.

Первый смешок в зале неизбежно раздастся, стоит лишь появиться на экране молодой женщине, одетой по старой, забытой моде.

Неужели могли когда-нибудь быть не забавны, могли даже казаться привлекательными такие прически, такие странные мешковатые платья, такие кургузые шляпки — весь тот нарочито «роковой» и манерно-искусственный тип женской красоты, какой мы видим, когда на пароходе появляется коварная балерина-шпионка Эллен?

Впрочем, в этой неуместной улыбке, начисто снимающей для сегодняшнего зрителя драматичность эпизодов, волновавших кинозалы конца 20-х годов, не повинны ни актриса, ни режиссер.

Сейчас для нас важно другое. В «Сумке дипкурьера» сохранились отдельные эпизоды и немало кадров, которые и сегодня могут не без пользы посмотреть кинематографисты-профессионалы. А в свое время этот фильм дал проникательным рецензентам достаточный повод, чтобы отметить рождение мастера, которому суждено занять свое заметное место в молодом украинском — и не только украинском — киноискусстве.

И это оптимистическое предсказание не замедлило оправдаться. Для его исполнения не понадобилось и года.

«Звенигора» — первенец украинского киноискусства

В 1927 году Всеукраинское фотокиноуправление (ВУФКУ) имело в своем распоряжении две большие кинофабрики — в Одессе и Ялте. Около ста украинских и русских писателей готовили для этих фабрик новые сценарии. Около сорока режиссеров, старых и молодых, работали в павильонах, выезжали «на натуру», готовились к выпуску новых фильмов.

Третья, самая большая фабрика начинала строиться в Киеве.

Постройке этой фабрики предшествовала анекдотическая история.

Строительство в Киеве было задумано на широкую ногу.

До тех пор все фабрики, которыми располагала советская кинопромышленность, представляли собою старенькие полукустарные ателье, кое-как сварганенные дореволюционными частными предпринимателями. Новая фабрика в Киеве должна была стать крупным современным предприятием, не уступающим самым большим заграничным киногородкам.

Первое место в Европе занимала тогда немецкая кинематография. А самой мощной немецкой фирмой была «Уфа».

Группа инженеров и архитекторов, которым поручено было строительство будущей киевской фабрики, была послана в Германию. Они приехали в Бабельсберг — некогда живописная дачная местность под Берлином стала к тому времени столицей богатейшего киноконцерна, огромной «Фабрикой снов», как назвал этот городок один писатель.

Там работали самые знаменитые кинозвезды. Там снимались самые пышные и дорогие фильмы, в которых бывало занято до десятка тысяч статистов. Там стояли декорации, изображающие семь чудес света. Как не понять ощущения, испытанного молодыми киевскими гостями! Конечно, все увиденное показалось им наиболее совершенным и достойным тщательного подражания. Они скопировали большой съемочный павильон Бабельсберга и решили повторить его на территории, прилегающей к Брест-Литовскому шоссе и отведенной под строительство киевской кинофабрики.

Павильон оказался на редкость неудобным.

Он был непомерно высок. В нем никак не удавалось разместить

необходимые подсобные помещения, и в то же время без толку пропадала огромная площадь, которую никак нельзя было использовать.

Впоследствии выяснилось, что фирма «Уфа» никогда не строила своего павильона. Экономя средства, она попросту использовала старый ангар для цеппелинов, остававшийся в Бабельсберге со времен первой мировой войны, и этот-то старый ангар скопировали проектировщики для киевской кинофабрики.

И вот в Киеве уже строился павильон-ангар. Для новой фабрики формировались будущие штаты. Александру Петровичу Довженко было предложено войти в число режиссеров, которые станут работать в Киеве. Он тут же с радостью согласился.

А тем временем надо было приступать к съемкам нового фильма пока еще в той же Одессе.

«Сумка дипкурьера» еще не была закончена, когда Довженко уже поселился мысленно в кругу образов своей будущей недоставленной картины. Он знал их всех по именам, узнавал среди знакомых рыбаков на черноморском берегу, уплывал в лодке с Юрием Яновским и в открытом море придумывал и переживал приключения, которые могли бы войти в сценарий.

Об этой поглощенности художника Яновский рассказал романтически и приподнято в своем первом романе «Мастер корабля».

Сценарий для фильма писал один из авторов «Сумки дипкурьера», журналист Б. Щаранский.

Но Довженко сам, по-своему рассказывал ему весь сценарий, эпизод за эпизодом, менял придуманные мотивировки, не дожидаясь, пока рукопись будет готова. И уже высматривал будущих исполнителей.

Сюжет был такой:

Год, скажем, 1925-й. В Болгарии, на каменоломнях, недалеко от Варны, работают русские солдаты — из тех, кого запутанные коллизии гражданской войны привели шесть лет назад в Крым, к Врангелю, а оттуда угнали далеко на чужбину. Этих темных людей, загнанных долголетней муштрой, заставили поверить в то, что революция им враждебна. Но теперь почти все они мечтают о том, как бы поскорее вернуться на родину. Несколько офицеров сговариваются с предприимчивым авантюристом; тот фрахтует небольшой дряхлый пароходик; солдатам будет сказано, что их отправляют в Россию, а на самом деле их повезут в Алжир, сдадут в иностранный легион, а деньги, причитающиеся за вербовку, поделят между собою офицеры и авантюрист Сухиндол. На корабле подлый обман раскрывается, возникает бунт; офицеры поджигают суденышко.

«Сделка» — так намеревался назвать этот сценарий Щаранский.

— Нет, — возразил Довженко, — назовем его «Восстание мертвых». Ведь не о частном случае мы хотим рассказать. Тема тут — трагедия людей, которые поняли свою вину перед родиной и хотят во что бы то ни стало вернуть себе право возвратиться на землю отцов. «Восстание мертвых». Это будет верно.

Он придумал новый финал.

— У вас, — сказал Довженко Щаранскому, — солдаты загнаны в трюм и гибнут там, как кролики. А мы сделаем, чтоб солдаты победили и повернули корабль в Одессу. Но удравших с судна вербовщика и офицеров подбирает французский миноносец, он преследует бунтовщиков, настигает их у русских берегов, когда люди уже почти достигли цели. Вот это действительно будет восстание мертвых.

На фабрике сценарий утвердили. Яновский был назначен редактором фильма. Довженко начал формировать съемочную группу.

Вдруг пришла телеграмма из Харькова:

«Приостановить постановку. Репертком возражает». Довженко тут же отправился в Харьков.

Реперткомовцы изложили причину отказа:

— Нельзя вызывать жалость к белогвардейцам.

— Но это обманутые и преданные братья по классу.

— Все это так. Однако они враги и жалеть их нечего.

Ни красноречие, ни настойчивость не помогли. Довженко возвратился ни с чем. Он еще пытался писать письма. Щаранский не оставлял переговоров с реперткомом. Довженко передал сценарий в отдел агитации и пропаганды ЦК КП(б)У. Он не терял надежды и ободрял Щаранского. «Дорогой Боря! — писал он ему. — Шуб^[20] заявил мне на днях, что сценарий, безусловно, будет разрешен... Потерпите, Боря, не волнуйтесь». И заканчивал письмо словами: «Смелее думайте, углубляйте, заостряйте мысли».

Борьба затянулась на целый год, но в конце концов репертком настоял на своем. Сценарий так и не был разрешен к постановке.

Но к тому времени, когда на «Восстание мертвых» был наложен окончательный запрет, Довженко снимал уже свою новую картину.

Он делал ее по тому самому сценарию, о котором услышал еще год назад в коридорах редакции газеты «Вісті», когда работа в кино лишь начинала смущать его воображение.

Сценарий привез Майк Йогансен.

Довженко не видел его с самого отъезда из Харькова, и на него сразу

пахнуло забытым и милым воздухом коммуны.

Майк не переменялся.

Та же ковбойка, застиранная и выцветшая под солнцем, была на нем. И говорил он только о том, как хорошо бы поскорее покончить с делами, которые его сюда привели, сесть на какой-нибудь рыбачий дубок из тех, что заносит к одесским причалам из Очакова, и уйти на нем в херсонские плавни, чтобы поохотиться там на уток. У Майка в самой его человеческой природе заложено было много такого, что роднило его со средневековыми цеховыми мастерами. Беседуя о писательском труде, он любил повторять:

— Писатель, если он в самом деле писатель, должен уметь в своем деле все. Нужно написать стихотворение — он срифмует. Сработать пьесу для театра — сработает. Повесть — напишет. Сценария я до сих пор не нюхал. Это мой первый сценарий. Но ведь сделан-то он профессионально? Скажи, Сашко, профессионально сделан?

Со сценарием он пришел прямо к Довженко.

Умея работать, Майк совершенно не умел заниматься всеми теми делами, которые должны были решить дальнейшую судьбу сработанных им вещей. Ходить, как он говорил, «к заведующим» было для него величайшей мукой. Причитающиеся ему гонорары он тоже исчислял по-своему. Ему всегда нужна была десятка, большими категориями он просто не умел думать, добавляя порою к «десятке» разве лишь цену билета, если собирался уехать на охоту или на рыбалку куда-нибудь подальше. В быту он был вовсе не прихотлив, не пил, был начисто лишен инстинкта приобретательства, покупал только хлеб, колбасу, охотничьи патроны да свинец, из которого сам лил дробь.

— Как ты думаешь, даст Слисаренко тридцатку? — спрашивал он, закончив новый рассказ.

Слисаренко был главным редактором издательства, в котором Майк издавал свои книги.

А желанная сумма означала, что Майк собрался отправиться на охоту в такие места, куда билеты в оба конца должны были стоить двадцать рублей. Для себя ему нужна была все та же «десятка», не больше.

Сценарий, привезенный им в Одессу, назывался «Звенигора».

Первоначально автором его был Тютюнник.

В своем первом варианте он попытался изложить для кино ту самую мелодраматическую историю о двух братьях-врагах, которую рассказывал в «Вістях» Сашко и Майку.

Как и предсказывал тогда Майк, сценарий оказался весьма банальным, и редакторы ВУФКУ отвергли его, отметив, что в сценарии присутствует

все же кинематографическое начало и он может быть доработан.

Тютюнник вспомнил запальчивый спор с Иогансенем и тот каскад идей, который был выплеснут Майком в течение каких-нибудь десяти минут первого разговора. Он пригласил Майка в соавторы, тот согласился, и за два вечера, как сам он говорил, «перелопатил» сценарий, беспощадно вышибая из него мелодраматические шаблоны и стараясь расширить исторический фон.

Клад, спрятанный в недрах горы, приобрел теперь символическое значение.

Он позволил ввести в фильм картины украинской истории и построить интересные параллели.

— Только тебе это и ставить, — сказал Майк, передавая сценарий Довженко.

Вероятно, в этом утверждении преобладала надежда избавиться от необходимости ходить самому по инстанциям. Майн думал, что, согласившись ставить картину, Довженко займется всеми делами, а ему дадут «десятку» и отпустят в херсонские камыши бить уток.

Профессионализм был качеством, которое меньше всего интересовало Довженко в читаемых им сценариях.

Напротив, прочитав рукопись, подписанную Майком и Юр-тиком («Юртик» — так подписался Юрко Тютюнник, чтобы не напомнить лишний раз своего слишком печально известного имени), Сашко испытал знакомое чувство раздражения. Все было чересчур профессионально и гладко. Он бы писал иначе. Наверно, слишком тесно соседствовал в нем неосуществленный поэт рядом с начинающим режиссером. Потому и не мог он удовлетвориться чужим литературным замыслом.

И поэт начинал говорить в нем, опережая режиссера.

Да, он бы поставил «Звенигору». Но — другую.

Это должна быть поэма о том, как земля-полонянка становится для своих детей свободною матерью и дети добиваются этого собственными руками, собственным разумом и отвагой. При отцах и дедах была эта земля вековым перекрестком чужих дорог, по которым стремились завоеватели с севера на юг и с востока на запад. Сгорали, отстраивались и вновь обращались в пепелища города и села этой земли; в чужие руки текло выращенное на ней золотое зерно; под чужими знаменами умирали ее сыновья. Но людская беда не знает границ. Она одна — и там, куда приходят угнетатели, и на тех землях, откуда они начинают свои походы. Братья по беде только сообща могут добыть свое счастье. И только тогда станет им щедрой матерью родная земля. Общность усилий — это и есть

драгоценный клад, который должны они отыскать и взять.

Нехитрая мысль?

Но ведь верная.

Именно ее — еще не написанную — отыскал Довженко в прочитанном сценарии.

Поэтому он сперва начал думать не как режиссер («как бы это поставить»), а как поэт («как бы это сказать»).

О том и заговорил он с Майком.

Майк считал сценарий законченным.

Над стихами, над прозой он мог работать сколько угодно. Он мог несколько дней просидеть над одной фразой рассказа. Да он никогда и не позволил бы себе взять со стола и отнести в издательство рукопись, которую сам не считал отточенной до последнего предела. Но первый сценарий был для него игрой, чем-то вроде шарады или кроссворда — испытанием на «профессиональность», и только. Написав его, он хорошо понимал, что написанное можно поставить и получится картина «не хуже других». К тому же в Харькове, в главной редакции ВУФКУ, этот сценарий был уже утвержден и даже похвален. Требования Довженко показались ему ненужным капризом. Но Довженко только что прошел свое испытание. Совсем неинтересно было ему снова ставить то, что оказалось бы лишь «не хуже», чем могли поставить другие.

На этот раз он хотел поставить то, что мог сказать только он, и никто другой.

Они с Майком схватились.

Как бывает между друзьями, спор пошел не о главном. Разругались Довженко и Иогансен на второстепенных, непринципиальных вещах. Но разругались прочно, так уже и не восстановив никогда свою прежнюю дружбу. Майк сказал, что Довженко может делать со сценарием все, что ему будет угодно; он же, Майк, руки своей к этому не приложит. Гонорар за сценарий был обоим авторам уплачен, и Майк ушел на рыбачьем дубке на песчаные отмели Тендры. Там он пропал надолго, чуть ли не на все время, пока Довженко делал картину. Оттуда Майк привез небольшую, отлично написанную книгу о черноморских рыбаках. С Довженко они больше не встречались, намеренно избегая друг друга. Эта ссора, в которой правого не было, лишь частично объясняет несправедливые и раздраженные строки «Автобиографии», написанные десять лет спустя — после того, как Майка Иогансена уже не было среди живых.

«Звенигоре» в те годы стали приписывать националистические тенденции, которых в довженковском фильме не было и в помине.

Необходимо напомнить: сразу же после окончания картины Довженко испытал на себе яростные атаки украинских националистов. Такие атаки, правда, предпринимались не в печати — это было невозможно. Но в публичных обсуждениях фильма упреки в измене национальному духу и в русофильском сервилизме звучали откровенно и часто, раздражая художника, которому узкий национализм был так же чужд и враждебен, как и великорусский шовинизм. Ядовитыми репликами с трибун дело, впрочем, не ограничивалось. Происходили жестокие ссоры, появлялись подметные анонимные письма, приходилось рвать отношения с людьми, которых до того связывали с Довженко начало его биографии и немалое количество соли, съеденной вместе на первых шагах его сознательного жизненного пути. И после всего этого — внезапный поворот и столь же яростные атаки с противоположной стороны, на этот раз уже не только в устных спорах, но и печатные, полные опасных политических обвинений.

Казалось бы, несправедливость обвинений в национализме должна была стать особенно очевидной для всех, при ком на Довженко в течение ряда лет цепляли ярлычки «русификатора» и «москвофила». Дело, однако, обстояло далеко не так просто. Обвинение влекло за собою необходимость признания вины и покаянных выступлений. Александра Довженко эта чаша не миновала. Отголосок вынужденных признаний в несуществующих прегрешениях мы находим в «Автобиографии» 1939 года:

«Сценарий «Звенигоры» был написан писателем Иогансенем. В сценарии было много чертовщины и явно националистических тенденций. Поэтому я и переработал его процентов на девяносто, в результате чего автор демонстративно «снял свое имя». Это стало началом моего расхождения с харьковскими писателями»^[21].

Только ли ради проформы это написано? Такой вопрос не может быть обращен к Довженко. Он бывал противоречивым. Он мог порою опровергать то, что еще недавно сам утверждал. Но и в таких опровержениях непременно присутствовала страстная убежденность.

Но, может быть, многолетняя борьба, которая предшествовала приведенной оценке «Звенигоры», попросту утомила его?

Ссылка на душевную усталость может подсказать лишь часть ответа, притом далеко не самую существенную. Каково бы ни было душевное утомление, Довженко не надломился, не смирился, не потерял убежденности. В упреках, обращенных к его фильму националистами, все было ясно, никаких сомнений не возникало. Его пытались тащить во вчерашний день, попрекая «изменой» идеалам, которые были ему резко враждебны. На этот раз атака велась в плотной дымовой завесе

фразеологии, почерпнутой из арсенала идей, которые были его собственным духовным оружием. Лозунги атакующих были для Довженко священны. Они восславляли тот завтрашний день, победе которого он посвятил всю силу своего искусства. Потому-то и были эти атаки восприняты им столь болезненно: потому и пытался он с такою горячностью разглядеть в них справедливое зерно.

Тогда-то и должно было ему показаться, что первопричина лежит в первоначальном варианте сценария, точнее — в личности его авторов, как ни были оба автора разительно между собою несхожи. Общим у них было лишь одно: к тому времени, когда «Звенигора» стала подвергаться нападкам, уже были мертвыми оба сценариста картины. Юртик был арестован меньше чем через год после выпуска фильма. Биография его была достаточно запутанна, темна и кровава, чтобы справедливость репрессии не вызвала сомнений, даже и в том случае, если новые преступления не прибавились к тем, которые каждому были известны. В 1939 году имя его уже нигде не упоминалось, потому и в «Автобиографии» он вовсе не назван, а в качестве сценариста фигурирует лишь Майк Иогансен. Это зависело не от Довженко. По тексту той же «Автобиографии», перепечатанной с оригинала двадцать лет спустя в сборнике воспоминаний о Довженко (Киев, 1959), видно, что в рукописи он называл обоих сценаристов. Майк умер незадолго до того, как эта «Автобиография» писалась. В кругу его друзей распространился слух, будто бы в тот самый день, когда он умирал от воспаления легких, был уже подписан приказ о его освобождении, — быть может, это и было лишь слухом, рожденным неутолимой жаждой справедливости. Но для того, что с Майком случилось, должны же были существовать причины?!

Довженко не составлял исключения: в ту пору и он искал объяснений не там, где они обнаружались много лет спустя. В то, что он сказал о сценарии, он, безусловно, поверил, хоть в пору съемок думал о нем по-иному.

Юрий Яновский приезжал в старинное село Китаев на Киевщине, когда Сашко снимал там начало «Звенигоры». Яновский был редактором этого фильма.

Редактор увидел режиссера на съемке в спортивной майке-безрукавке и в дешевых штанах «за два сорок», мятых и зазелененных луговой травой. Снималась сцена появления у Звенигоры запорожцев. Окрестные деды, дядьки и парубки играли собственных предков. Довженко сам искал исполнителей средн сельских драчунов, среди инвалидов германской, японской и даже турецкой войн, и Яновского удивили «спокойная

жестокость» и «благородные черты лица каждого, испорченные саблями, ветром и грехами».

Когда солнце ушло, старики стали варить на берегу речки рыбацью юшку с пшеном и салом, а у Довженко и Яновского пошел свой разговор, и Довженко сказал:

— Авторы, наверно, боятся моей горячности. Но я знаю, чего они хотят. Легенду, конденсированную из всех украинских легенд, романтику, конденсированную из всех романтик, преломления всего этого в нашей эпохе, в нашем строительстве, в коммунистическом мировоззрении.

Так ощутил поначалу Александр Петрович суть принятого им к постановке сценария.

Но последующие события извратили в его собственном представлении действительную картину, заставили искать то, чего вовсе никогда не было, и верить оправданию, которое ничто оправдать не могло.

Что же касается написанной им фразы о «расхождении с харьковскими писателями», то за нею стоят совсем иные обиды и боли Александра Довженко. Все это образовалось позже, наслаивалось долго и сложно, и не в давней ссоре с Иогансеном следует искать начало этих обид. Довженко не мог забыть, что из этой среды были обращены к нему и первые обвинения в национализме и не менее злобные упреки в «русификаторстве». Ко всему этому придется обратиться в своем месте, а сейчас следует вернуться к тому времени, когда была закончена «Звенигора».

Те, кто присутствовал в маленьком просмотровом зале Одесской кинофабрики на первом просмотре только что смонтированного фильма, вспоминают, что после надписи «Конец» «в зале наступила такая тишина, будто все зрители в темноте внезапно исчезли»^[22]. Увиденное было так неожиданно и необычно, что все почувствовали себя оглушенными, и обсуждение после первого просмотра так и не состоялось.

Но ощущение события, из ряда вон выходящего, владело всеми участниками просмотра, оно требовало выхода. Ни прежде, ни потом не повторялось на Одесской кинофабрике то, что как бы само собою возникло в тот вечер. Посреди просторного двора появились столы. Сбежав под гору, кинематографисты принесли с берега добытую у рыбаков вяленую и копченую кефаль и султанку. В ближней деревне достали брынзы, купили молодого вина, и рождение нового фильма было отмечено пиром, в котором изливалась себя праздничная потребность души.

Выпуск этой картины, как писал вскоре один из критиков, стал «большим праздником не только украинской кинематографии, но и всей

украинской культуры»^[23].

Сам Довженко пишет об этом своем фильме:

«Звенигора» в моем сознании отложилась как одна из самых интересных работ. Я сделал ее как-то одним духом — за сто дней. Необыкновенно сложная по своему построению, формально, быть может, эклектическая, она дала счастливую возможность мне — производственнику-самоучке — испробовать оружие во всех жанрах. «Звенигора» — это был своеобразный преёскурант моих творческих возможностей»^[24].

Палитра «Звенигоры» в самом деле очень широка. Эпос народной думы соседствует в ней с цирковой клоунадой, и это соседство не кажется противозаконным.

Живет в крестьянской хате дед с двумя внуками.

Дед хранит старые предания родной земли, поэтически трансформирующие подлинную историю. Как бы перед его внутренним взглядом возникают замедленные, торжественные и странные картины. В них оживают не то строки летописей, не то звучные былинные строфы. Вместе с убитым скифским вождем хоронят жену его и коня, и высокий курган поднимается над ними в степном просторе... Приходят на берег тихой реки норманны в рогатых шлемах, хватают светлокосых полонянок в купальскую ночь... Восстают против шляхтичей гайдамаки, заманивают врагов в густой лес и там сбивают с деревьев меткими пулями, да так много, что тела убитых «гупают» об землю, как спелые груши. Так в самом деле объясняет народное предание причину того, что этот подлинный исторический эпизод XVIII века остался в летописях под названием «гупалівщинь»: «гупалівщина, — бо ляхи з дерев гупали, як груші...».

Холм, который называют Звенигорой, быть может, и был когда-то тем самым скифским курганом.

Дед верит, что Звенигора хранит не только кости предков, но и золотой клад, спрятанный здесь когда-то, в грозные годы прокатывавшихся по этой земле событий.

Вместе с другими легендами старых дней он рассказывает внукам и эту легенду.

Внуки его растут непохожими друг на друга.

Павло мечтателен и ленив. Он любит слушать дедовы сказки и пускать радужные мыльные пузыри. Другой, Тимош, растет работящим, мастеровитым хлопцем. Его с малых лет слушаются вещи; его рукам покорен топор и рубанок. Ему подчиняются необъезженные кони. Тимош с

детских лет противопоставлен Павлу, с той его безвольной мечтательностью, какой суждено в годы больших исторических испытаний обернуться наихудшими чертами: предательством и изменой родине.

Старый гоголевский конфликт — Остап и Андрей — выведен тут в современность, решен не только в моральном, но и в социальном плане.

С конца 30-х годов стал уже традиционным повторяющийся из статьи в статью, из книги в книгу упрек критики в том, что изображение в «Звенигоре» украинского крестьянства лишено классовых противоречий; что Довженко будто бы, изображая это крестьянство, показывает его неизменяемым и однородным.

При этом упрекающие совершенно не принимают в расчет жанровый прием, положенный в основу фильма. Как в старой думе, размежевание происходит в нем в пределах одной семьи, врагами становятся два родных брата. Но при этом каждый из них несет в себе непримиримые приметы классовой психологии. И если Павло по своему образу мыслей, по всем поступкам своим и по выбираемым им путям, несомненно, кулак, то Тимош — бедняк, и притом бедняк пролетаризирующийся.

За кем же пойдет дед?

И кого он представляет собою — этот маленький седей старин, нарочито и последовательно снимаемый в таких ракурсах, что он кажется еще меньше и слабее под сенью огромных могучих деревьев и на фоне необозримых просторов щедрой земли, заполняющих полотно экрана?

Он-то ведь в фильме один, и, конечно, не могли бы там появиться во множестве разные старики, каждый из которых наглядно воплотил бы в себе картины действительного расслоения украинской деревни.

Довженко выбрал самое существенное и наиболее общее.

Его дед должен был стать воплощением забитости и темной покорности. И еще в нем жила смутная память, исполненная поэтических видений, слепой веры и смутных надежд.

Сам он пришел к своей старости, намозолив руки в тщетном труде. И теперь радужные пузыри Павла увлекают его больше, чем упрямый и трезвый труд Тимоша. Дед не умеет разглядеть и понять это главное и новое, что отличает труд Тимоша от собственного его труда. Он не видит, что вместе с унаследованным трудом в Тимоше просыпается целеустремленная мысль, понимание взаимосвязи явлений, умение увидеть дальние перспективы событий.

Тимоша продолжает формировать война. В окопах первой мировой войны украинский крестьянин сближается с русскими рабочими. После войны мы видим Тимоша с большевиками-арсенальцами, а Павла — сперва

в синезупанной националистической банде, а затем в среде пражской жовто-блакитной эмиграции.

Здесь Довженко пользуется приемом гротеска, доведенного до путающей силы карикатур Георга Гросса.

Он показывает эмиграцию, собравшуюся в чайнии обещанного гиньоля; Павло намерен прочитать перед большой аудиторией последний доклад и потом застрелиться. Страшна эта обширная галерея уродливых и точных шаржей: раскормленные лица стариков и старух — сахарозаводчиков, помещиц, банкиров, биржевиков, — равнодушных к произносимым с кафедры словам и нетерпеливо ожидающих лишь обещанного им зрелища человеческой смерти. Жалок и карикатурен Павло, актерски кривляющийся на лекторской кафедре и не находящий в себе силы исполнить обещание и нажать пистолетную гашетку.

Потом Павло переходит границу и пробирается к подножью Звенигоры.

Он встречается с дедом, когда тот собрался искать свой легендарный заветный клад.

Только истлевшие черепа и кости находят они в разворошенной ими земле.

Павло пытается использовать дедову темноту. Он дает деду гранату и учит, как положить ее на железнодорожное полотно на пути приближающегося поезда.

Поезд появляется как традиционный символ тех лет, как образное воплощение песни, родившейся среди киевских комсомольцев и приписанной впоследствии Николаю Островскому:

Наш паровоз, вперед лети!

В Коммуне остановка...

Снова видим мы крохотную фигурку деда, копошащуюся на путях.

Видим, как машинист (это сам Тимош успел стать машинистом; здесь, несомненно, также заложен плакатно-прямой символ), заметив опасность, останавливает поезд.

Граната убрана. Комсомольцы, едущие в поезде, забирают деда с собою. Вместе пьют они чай. Мчится поезд. Прносятся пейзажи украинской земли. Новая дорога, дорога в будущее, пролегает через раскопанную большевиками Звенигору.

Путь в светлое будущее — это и есть истинный клад Звенигоры, к которому Тимош успеваает привести и своего старого деда.

Где-то там, на Звенигоре, остался труп Павла, покончившего расчеты с жизнью без театрального блеска, без зрителей, рядом с истлевшими

черепами навек ушедшего прошлого.

Картина получилась сложная, во многом эклектическая (Довженко прав в своей трезвой самооценке) и вместе с тем исполненная романтики даже там, где она становится откровенным плакатом.

Самое существенное в ней то, что ее подлинная и высокая романтичность рождена не истасканными атрибутами той псевдоромантики, которая в изобилии отмечала украинскую литературу и театр предреволюционной поры и буйным цветом цвела в первых вуфковских фильмах; нет, романтика «Звенигоры» рождена поэтическим отношением к живой украинской земле, умением поэтическими глазами увидеть (и зрителя заставить увидеть) величавое течение тихих рек, степные просторы, тень вековых дубрав, спокойную красоту сел и самое главное — вдохновенную силу созидательной человеческой мечты.

Устремление к философической глубине, свежесть взгляда, поэтическая сила сделали «Звенигору» совершенно новым явлением в украинской культуре того времени, позволили обозначить этот фильм как веху, отмечающую собою рождение новой украинской кинематографии и представляющую своеобразное явление всей советской кинематографии вообще.

Свою первую встречу со «Звенигорой» вспоминал в связи с двадцатипятилетием советского кино Сергей Эйзенштейн. Он написал статью об Александре Довженко. Она была напечатана в 1940 году в юбилейном номере журнала «Искусство кино» и озаглавлена «Рождение мастера».

В статье С. Эйзенштейн говорил о том, как «волнует присутствие при рождении нового художника, когда первые его самостоятельные шаги неразрывны с его первым появлением на свет как творческой личности».

Эйзенштейн вспоминает:

«Умоляю, приезжайте, — твердит мне в телефон представитель ВУФКУ в Москве, — умоляю, посмотрите, что нам прислали за фильм. Никто ничего понять не может, а называется «Звенигора».

«Зеркальный зал» театра «Эрмитаж», что в Каретном ряду, продолговатый ящик, отделанный по бокам зеркалами. Кроме основного экрана, на стенах отражаются еще два. На редкость неподходящее для кинотеатра помещение.

У входа маленький столик и стул. За столом — Зуев-Инсаров. За рубль на месте он сообщает графологический анализ почерка. За три рубля в запечатанном конверте анализ доставляется конфиденциально на дом. Немного поодаль, на клумбе — чугунный Пушкин. Каждое лето его

окрашивают в другой цвет. То он блестит, как черный лакированный кузов автомобиля, то принимает бело-серую матовую окраску садовой мебели.

Идем в «Зеркальный зал», где будет общественный просмотр этого непонятного фильма. «Хорошо это или нехорошо? Помогите разобраться», — просит представитель ВУФКУ.

Под хорошей крышей принимает боевое крещение молодой украинец.

Под исторической крышей. Здесь «Чайкой» начинался Художественный театр.

Здесь начинали мастера условного театра.

Я очень гордился тем, что и мою театральную биографию пришлось в 1920 году начинать именно здесь. Здесь шла моя первая работа «Мексиканец».

Садимся вместе с Пудовкиным. Мы только что вошли в моду. Но еще не стали маститыми. Меньше чем год тому назад вышли «Броненосец» и «Мать» и только-только успели пробежаться по земному шару.

В суতোлке знакомимся с режиссером. Называет он себя Александром Довженко.

И на трех экранах — одном настоящем и двух отраженных — запрыгала «Звенигора».

Мама родная! Что тут только не происходит!

Вот из каких-то двойных экспозиций выплывают острогрудые ладьи.

Вот кистью в белую краску вымазывают зад вороному жеребцу.

Вот какого-то страшного монаха с фонарем не то откапывают из земли, не то закапывают обратно.

Присутствующие любопытствуют. Перешептываются.

Мучительно думаешь, что вот сейчас закончится фильм и придется сказать что-нибудь умное о своих впечатлениях.

Для нашего брата «эксперта» это тоже экзамен... А на трех экранах, своей численностью еще увеличивающих фантастику, дальше и дальше скачет сам фильм.

И вот уже «дид», символ старины, подстрекаемый злым сыном, кладет на рельсы символу прогресса — поезду — динамит.

В поезде — добрый сын. Наш, советский. Пьет чай. В последнюю минуту катастрофы не происходит.

И вдруг «дид» — символ старины — сидит себе, как живой дедушка, в отделении вагона третьего класса и пьет с сыном чай из самого натурального чайника.

Я, может быть (и даже наверное), безбожно перевираю содержание сцен (да простит мне Сашко), но зато твердо помню свои впечатления, и в

них уже я, бесспорно, не ошибаюсь!

Однако картина все больше и больше начинает звучать неотразимой прелестью. Прелестью своеобразной манеры мыслить. Удивительным сплетением реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остросовременного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского.

Впрочем, завтра наутро под впечатлением картины я сяду за статью, которую за это сплетение планов реального и фантастического назову «Красный Гофман», и не допишу ее. От нее останутся только три узкие полоски бумаги, исписанные красными чернилами (в то время я принципиально писал только красными чернилами), полные восторга тем смелым смешением реального и образно-поэтического планов, которое чарует в этой первой пробе молодого мастера.

Но это будет завтра утром, а сейчас все три экрана заполнились черными прямоугольниками титра «Конец». Нехотя загорается электричество красноватого накала. И кругом — море глаз.

Просмотр кончился. Люди встали с мест. Замолчали. Но в воздухе стояло: между нами новый человек кино.

Мастер своего лица. Мастер Своего жанра. Мастер своей индивидуальности.

И вместе с тем мастер наш. Свой. Общий.

Кровно связанный с лучшими традициями наших советских работ. Мастер, не идущий побираться к западникам.

И когда дали сеет, мы все почувствовали, что перед нами одно из замечательных мгновений кинобиографии. Перед нами стоял человек, создавший новое в области кино.

Мы стояли рядом с Пудовкиным. Нам выпала замечательная задача: в ответ на устремленные на нас глаза аудитории сформулировать то, что, не решаясь высказать из-за необычности явления, — однако, чувствовали все. Высказать то, что перед нами замечательная картина и еще более замечательный человек. И первыми поздравить его.

И когда этот человек, какой-то особенно стройный, тростниковой стройности и выправки, хотя уже совсем не такой молодой по возрасту, подходит с полувиноватой улыбкой, мы с Пудовкиным от всей души пожимаем ему руки.

Так рукополагался в режиссеры Довженко. Сегодня на мгновение можно было притушить фонарь Диогена: перед нами стоял настоящий человек. Настоящий новый зрелый мастер кино. Настоящее самостоятельное направление внутри советской кинематографии»^[25].

Мы позволяли себе привести столь длинную выдержку из воспоминаний С. Эйзенштейна, так как в его словах заключено не только свидетельство триумфа, одержанного Довженко в среде товарищей то новой профессии, но и отлично передан дух времени — его нетерпеливая, бескорыстная и независтливая жадность к появлению новых талантов.

С успехом, которого еще не знали фильмы украинской кинематографии, прошли и просмотры «Звенигоры» за рубежом.

В журнале «Кіно» (№ 4 за 1928 г.) была напечатана заметка а демонстрации «Звенигоры» в Париже: «В парижском киноклубе председатель Трибуны Шарль Леже назвал фильм «чудесным». Уже первые кадры были встречены аплодисментами. После демонстрации выступил молодой рабочий — «француз массы», назвал он себя. Он сказал, что «американцы с их ковбоями, с их буржуазной жизнью и сладкими фильмами нам надоели и я с восторгом смотрел на кадры этого украинского фильма, такого близкого и понятного мне».

Для того же журнала (1928 г., № 2) написал статью, американский коммунистический деятель и литератор Д. Кларк, только что посетивший Украину и присутствовавший на просмотре фильма Довженко. Он говорил:

«Ваш «гайдамака», как символ старой романтики и рыцарства, не является чисто украинским явлением, он существовал во всех странах, а теперь его искусственно поддерживает и украшает современный капитализм, занимающий свою идеологию у прошлого. Так, для Америки подобными прототипами являются первые американские пионеры... В Англии, Франции, Германии и многих других буржуазных странах мы найдем тот же исторический романтизм, что воплощен в «Звенигоре» в фигуре деда.

Разве неразвитый Павло, вдохновленный сказками деда, не персонифицирует в себе самые отсталые и темные элементы, поддерживающие реакцию во всем мире? И не найдете ли вы в куклуксклановце или фашисте черты того же Павла?»

Он еще продолжает сравнения, чтобы закончить статью.

«И если вы покажете «Звенигору» за рубежом — с ее прекрасными, простыми, но впечатляющими формами, — она глубоко повлияет на трудящихся всего мира».

Восьмого мая 1928 года «Звенигора» была выпущена на всесоюзный экран. Со времени прихода Александра Довженко к работе в кино не прошло еще и двух лет, а он вошел уже в первую тройку лучших советских кинематографистов.

В одной из рецензий было сказано:

«Мы запишем в историю украинского киноискусства: «Первый украинский фильм назывался «Звенигора». Его сделал режиссер А. Довженко на Одесской кинофабрике к десятилетию Октября»^[26].

Кроме стремления выразить по-своему, по-новому взгляд художника-марксиста на процесс исторического развития своей Родины, Довженко стремился решить в «Звенигоре» и ряд формальных задач. Он говорил в одном из интервью во время своей работы над фильмом:

«Безусловное единство времени до сих пор господствует в кино так же, как веками господствовала в египетском искусстве двухмерная живопись. Светотень, давшая такую понятную и законную для нас трехмерность на полотне, завоевывала себе место столетиями, идя через протесты, обвинения в шутовстве и волшебстве. Стремление отдельных, покорных консервативной инерции режиссеров и сценаристов доходит в этом отношении буквально до виртуозности. Фильм с тремя-четырьмя актерами, фильм, где все события развиваются в одной комнате и почти в один день, — чуть ли не последний крик моды.

Что же мне скажет зритель, увидев, как я пропущу перед его глазами на двух тысячах метров пленки целое тысячелетие? Да еще и без «интриги», без любви...»

Довженко пришел в кино не за тем, чтобы оставаться в нем прилежным учеником, может быть, даже первым, получать пятерки по поведению и ставить фильмы «не хуже» тех, каким могли его научить наставники.

Он был реформатором по самой своей природе.

Вероятно, именно эта сторона его натуры не смогла проявиться во всем, что он делал раньше, в том числе и в живописи. Потому и влекло его на новые и новые поиски — до тех пор, покуда он не сделал «Звенигору» и не ощутил себя на правильной, нужной ему тропе.

Художник Василий Кричевский, увидев впервые, как работает Довженко, сказал:

— Этот человек глубоко пашет. Нужно, чтобы он время от времени поднимал чересло и чтобы лемех не так глубоко врезывался в землю. Сразу целину не поднимаешь. Пусть бережет силы еще на одну пропашку^[27].

Но умения работать с расчетом, беречь силы у Довженко не было никогда.

Он увлекал с собой всех, кто попадал в его орбиту, — так же, как становятся спутниками планет тела, попадающие в сферу их притяжения, если только им дано не сгореть, соприкоснувшись с атмосферой планеты.

Одним из бессменных сотрудников Довженко стал на долгое время актер Николай Надемский, снимавшийся еще в «Ягодке любви».

Ему, совсем еще молодому человеку, Довженко доверил в «Звенигоре» самую важную, на его взгляд, роль, к тому же роль, казалось бы совершенно неподходящую к актерским данным Надемского. Он сыграл роль деда.

Именно к деду обращался Довженко, стремясь сказать все главное о поставленном им фильме:

«Мой дорогой старый дед! Пора уже оставить свое наивное колдовство и бесполезное копанье в никчемных, эфемерных сокровищах прошлого. Взгляни, какими бесплотными тенями стоят они за спиной нашей техники, нашего неукротимого роста. Сегодня мы строим на днепровских скалах чудо. На тех самых скалах, где, повязавшись бантиком, интеллигентные сыны твои проливали мечтательные, вялые слезы, что текли по канцелярско-кооператорско-наставническим пьяненьким усам десятки лет — «было, было когда-то...». Да, дед! Мы тоже говорим, улыбаясь, это знаменитое «было, было когда-то...». И мы стоим лицом к тому, что есть и что еще будет когда-нибудь по нашей воле.

Ты уже не бросишь свою темную бомбу-талисман под наш поезд, потому что мы везем и тебя с собою.

Говорят, будто кое-кто из наших зрителей не понял мой фильм? Что ж поделаешь? Не виноват же я в том, что не могу перед каждым сеансом встать перед экраном и сказать:

— Зритель, если ты чего-нибудь не понимаешь, не думай, что перед тобой непонятная или плохая вещь. Поищи причину непонимания в самом себе. Может, ты просто не умеешь думать. А моя задача — заставить тебя думать, видя мой фильм.

Если же твоя соседка прошепчет тебе, что он «неинтересный» — вставай и сразу же, не теряя времени, иди с ней в другое кино. Мой фильм — большевистский»^[28].

Первой душевной потребностью его было заявить о *партийности* своего фильма, о своей органической партийности. Это было продолжением давнего разговора с товарищем из контрольной комиссии. Два с половиной года прошло после того разговора, но Довженко еще и позже не раз будет — после каждой своей новой картины — возвращаться к той же теме. Большевистская сущность была для него важнейшей особенностью того рода искусства, в котором он начинал свои поиски.

«Новое» не превращалось для него в абстрактное понятие. Крестьянин по рождению, он хорошо знал, как вырастает новь, как зависит она от

почвы, как важен тот перегиб, в который ложится зерно нового посева.

Довженко звал деда не оглядываться на прошлое, проститься с наивным «колдовством» и с «эфемерною» стариной. Но этот разговор с дедом он вел уже в том символическом поезде, который забирал деда к строителям будущего — с его темного перепутья.

И уже деду предложен был гостеприимный дорожный чай, еще один — быть может, самый наивный, но и трогательный — финальный символ «Звенигоры».

Не «безотцовщина» мчалась в будущее за летящим вперед паровозом.

Забрать с собой деда, как олицетворение всей прожитой народом истории, не оставить эту историю Павлу и всем тем, кто вместе с ним оказался по другую сторону баррикад революции, — это было для Довженко тезисом, исполненным самого глубокого значения.

Итак, роль деда, эта важная и дорогая ему роль, была поручена молодому Миколе Надемскому. И тридцатилетний актер сумел отлично исполнить ее. Он показал зрителю не патологическую дряхлость (это было бы куда проще), но детскую чистоту старческой мудрости, почти трагическую наивность, безнадежное бессилие натруженных рук, которые сделали все, что было им отпущено на долгую жизнь.

Микола Надемский сыграл в фильме еще одного старика — рамолизованного генерала, которого Тимош видит на позициях мировой войны и в котором как бы воплощается все существо царской власти в последние предреволюционные годы.

Если Надемский был спутником, уже втянутым в орбиту Довженко с самых первых его самостоятельных съемок, то в процессе работы над «Звенигорой» показалось на той же орбите еще несколько новых спутников, связавших себя с Александром Петровичем на долгие годы.

Одним из них был актер С. Свашенко, исполнивший роль Тимоша, а затем еще много снимавшийся в довженковских фильмах. Другим — ассистент Л. Бодик, навсегда сохранивший по отношению к своему учителю ту благодарную и трепетную преданность, какую можно назвать апостольской.

Бодик был опытным кинематографистом, проработавшим на кинофабрике куда больший срок, чем Довженко. В съемочную группу фильма «Звенигора» он пришел, когда работа шла уже, что называется, полным ходом. Довженко ускорил и без того невиданные прежде набранные им темпы. Ему не хватало людей.

Мгновенно согласившись на предложение дирекции пойти в группу, Бодик отыскал режиссера в монтажной.

Как он вспоминает^[29], Довженко, «поджав под себя левую ногу, сидел за монтажным столом. На шее — разной длины кинокадры». Из рулона, лежащего перед ним, Довженко вытаскивал новый кадр, внимательно его разглядывал, подрезал и аккуратно водворял на шею. «Еще, еще кадр идет на этот оригинальный монтажный стол. И вдруг — молниеносно — не переключивание кадров, а продуманный перемонтаж. Необычайно быстро — с шею кадры переключиваются на бобину».

Заметив присутствие Бодика, Довженко без долгих вступлений объяснил, что торопиться надо всюду:

— Кончать нужно за семь-десять дней! У Свашенко и Подорожного начинается в Харькове сезон. Если не успеем отснять, придется откладывать до будущего года.

И вот Бодик описывает ночную съемку, происходившую после первого же дня его появления в группе.

В железнодорожном тупике на Пересыпи снимали заключительный эпизод фильма. Дед, пытаясь остановить ход истории, бросается с гранатой под паровоз. Съемка была трюковая. Падение деда под поезд решили снимать обратным движением. Для этого с предельной точностью следовало рассчитать буквально каждый элемент жеста Надемского, снимать сцену так, как снимается мультипликационный фильм, где движение разложено на сотни рисунков.

С актерами Довженко работал весело. А если ставился какой-нибудь комедийный гротесковый эпизод, в нем просыпался прирожденный карикатурист, умеющий оценить талант товарища. Найденная актером удачная деталь грима или костюма, тонкая подробность в игре могли, как рассказывает Л. Бодик, приостановить съемку на несколько минут: пока режиссер не нахохочется вволю.

Так было, например, когда тот же Надемский прошелся перед Довженко, облаченный в генеральский мундир.

Бодик вспоминает:

«Уже в звуковом кино, когда смех мешал синхронной съемке, Довженко при любой актерской находке долго сдерживался. Он сжимал губы, он даже отворачивался от актера. Но ничего с собой поделывать не мог. Рассердившись на самого себя, Довженко грозно кричал: «Стоп!» — и опять смеялся».

В тот вечер, на Пересыпи, съемка не ладилась.

Довженко был в плохом настроении.

«То паровоз трогался с места слишком медленно, то слишком быстро. Да и Надемскому было нелегко повторять движения в обратном порядке.

Стоило выключить прожектора, и все тонуло в непроглядной тьме. На площадке не было даже контрольной лампы».

Но вот трудная репетиция пришла к концу.

Надемский с абсолютной, автоматической точностью повторил то, что должно было быть снято на пленку, чтобы затем прокручиваться в обратном порядке.

Можно было включать аппарат.

И тут Довженко исчез с площадки.

Бодик пишет, что отыскал его на рельсах, далеко от места съемок, в полном отчаянии.

— Все ждут. Что с вами?

— Да как же будем снимать?! Ведь на натуре, в лесу, дед прятал в торбу квадратную гранату. А здесь вынимает лимонку. К тому же вообще поезд лимонкой остановить невозможно».

Бодик успокоил его.

— Да ведь за час привезут с кинофабрики квадратную. Только и дела!

— Правда?»

Вот в чем не было еще у него уверенности. Он еще терялся перед техническими мелочами. Оказывался порою беспомощным там, где искусство переходило в производство.

Между тем все оказывалось не таким уж сложным. Чтобы устранить причину отчаяния, достаточно было послать мотоциклиста на Французский бульвар.

Довженко вернулся на площадку утешенный и, как продолжает рассказывать Бодик, «с очаровательной улыбкой попросил прощения у тихого реквизитора Габойса за то, что не предупредил, какая именно понадобится ему граната».

К часу ночи закончили съемку эпизода на Пересыпи, вернулись на фабрику и там сразу принялись за работу над другим эпизодом, где артист Подорожный, исполнявший роль Павла, должен был сниматься в павильонных декорациях.

К шести утра закончен был и этот эпизод.

Тут вся группа без отдыха стала готовиться к выезду на «натуру». А Довженко, пригласив с собою Бодика, отправился работать в монтажную.

Таким был первый день работы нового ассистента, пришедшего в группу «Звенигоры».

Таковыми же в большинстве своем были для каждого занятого в этом фильме все сто дней, в течение которых длилась работа над картиной.

Снимал фильм оператор Б. Завелев. Вероятно, количество снятых им

фильмов исчислялось к тому времени не одной сотней.

После революции он оказался одним из первых операторов, начавших работать в Одессе, когда ателье на Французском бульваре стало фабрикой ВУФКУ.

Уж что-что, а ремеслом он владел в совершенстве.

Но с Довженко работать «привычно» было невозможно.

Козловский понял это сразу. И он сумел также понять, чему может он научить Довженко, а чему — куда более важному — может он от Довженко научиться.

Завелев же был слишком подвержен самому распространенному из человеческих заблуждений. Он склонен был отождествлять утрату собственной молодости с непоправимой утратой, Которую якобы понесло с течением времени все человечество.

И если Козловский ясно представлял, что даже далеко не совершенная «Сумка дипкурьера» куда серьезнее и выше снятой им за десять лет перед тем «Обманутой Евы», то Завелев склонен был думать, будто «Инвалиды духа» или «Сестры-натурщицы», снятые им в 1915 году, были по сравнению со «Звенигорой» утраченными — и для «теперешних» недостижимыми — вершинами кинематографического профессионализма. Довженко требовал от Завелева того, чего ему прежде никогда не приходилось делать.

Этому режиссеру могла потребоваться сотня метров пленки с планами безлюдного леса, снятого с площадки, оборудованной на какой-нибудь двенадцатиметровой сосне.

— Ах, вы снимаете видовуху? — спрашивал старый оператор с нескрываемой подковыркой.

Но на сосну он все же забирался. Лес снимал. И притом снимал отлично, именно так, как хотелось того Довженко. Ведь пейзажи «Звенигоры» очаровательно поэтичны. Пожалуй, не будет никакого преувеличения, если сказать, что до «Звенигоры» художественная кинематография таких пейзажей еще не знала. Достаточно вспомнить тот жаркий, пронизанный солнцем лес, в котором мы видим крохотную фигурку деда или реку, по которой плывут венки с дрожащими огоньками купальских свечек.

Довженко хотел, чтобы в его фильме лес, реки, поле играли так же, как играют актеры, — чтобы снятый пейзаж активно воспринимался зрителем, как неотъемлемый элемент действия, как одна из движущих сил сюжета.

В ту пору кинематографисты много говорили о том, что все доступные художнику сюжеты могут быть сведены в исчерпывающе полный каталог.

Притом список окажется вовсе не таким уж объемистым. Точно так же могут быть занесены на карточки — под порядковыми номерами — все без исключения приемы воздействия на зрителя.

Рассказывали, что в Голливуде такой каталог уже имеется. В нем, мол, количество сюжетов исчерпывается цифрами в пределах первой сотни, а сумма приемов доходит не то до семи, не то до восьми тысяч, оставляя сценаристу лишь возможность самых небольших вариаций.

Поэтому предполагалось, что с течением времени сценарист сможет изъясняться при помощи цифрового кода. Допустим, вместо описания сцены, в которой муж перехватывает записку, адресованную его жене, можно будет обойтись только номером 1639, под которым такой прием будет обозначен в каталоге.

Если бы Довженко хоть на минуту поверил, что такая зашифрованная драматургия с ее каталогизированным набором готовых штампованных отливок является действительной перспективой кино, он бы немедля бежал с кинофабрики, чтобы искать какую-нибудь новую точку приложения сил.

Напротив, многие молодые кинематографисты, из числа тех, что служили прототипом для многочисленных шаржей, щеголяя в клетчатых чулках и в огромных очках в квадратной роговой оправе, полагали, будто именно такой конвейер мыслей и образов воплощает в себе индустриальную современность киноискусства. А другие — из того же поколения, что и Завелев, — находили в картотеке готовых рецептов просто лишнее подтверждение тому, что «все уже было под солнцем» и всякие поиски — бесполезный вздор, способный лишь отпугнуть зрителя. Их богом был «профессионализм» — спокойное ремесло.

Поэтому Завелев искренне был обеспокоен профессиональной неопытностью Довженко, искренне огорчился тем, что Сашко не слушает его советов.

Он не понимал, что ремесло не синоним искусства, а лишь инструмент художника. Необходимый, но только инструмент.

И он не замечал, как Довженко овладевает этим инструментом, пользуется им все с большей уверенностью.

Рождение художника первым способен заметить и оценить тоже художник.

Так оно и произошло, когда Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин, увидев «Звенигору» в зеркальном зале «Эрмитажа», впервые заявили с веселой радостью о том, что в искусство кино пришел новый мастер.

Открытие Яресек

В поисках мест для натуральных съемок «Звенигоры» Александр Довженко и художник фильма Василий Кричевский объездили и обошли собственными ногами множество самых глубинных уголков украинской земли.

Вспоминал Довженко о родной Черниговщине, но снимать там не стал — счел, что этот фильм нужно снять не на лесных окраинах, а в самом сердце Украины, среди той природы, которая стала уже традиционным олицетворением родины в стихах и песнях.

Начало картины снимали в Китаеве, невдалеке от Киева.

Китаев — место историческое. Там когда-то был один из многих монастырей, в которых созревало гайдамацкое движение против шляхты.

Вокруг Китаева простираются и те самые леса, в которых подстреленные шляхтичи, словно созревшие яблоки, «гупали» (то есть падали, звучно ударяясь о землю) с деревьев.

В этих местах Завелев снял гайдамаков торжественно проплывающими верхом на конях в облаках низко стелющегося над землей седого тумана. И среди окрестных селян, прошедших через окопы мировой войны и через фронты войны гражданской, Довженко отыскивал и подбирал своих гайдамаков — таких же, какими были их прадеды, у которых «благородные черты лица каждого испорчены саблями, бурями и грехами».

Очень много бродил Довженко по проселкам Полтавщины, по берегам Ворсклы, Сулы, Хорола и Пела. Это были места, воспетые Гоголем и Шевченко, поросшие запущенными дичающими садами, золотые от высоких подсолнухов и зреющей ржи.

Режиссер и художник прошли «чудный город Миргород», как называл его Гоголь. Прошли Сорочинцы, утонувшие в зелени. Прошли десятки больших и малых сел с белыми хатами и белоголовыми дедами, толкующими на лавочках у плетней, усаженных закопченными до черноты кухонными горшками и чугунками. Села эти лежали в речных излучинах и вдоль заросших кустами оврагов. Тут отдыхало сердце.

Близ Сорочинец и остановился Довженко.

Он мог воскликнуть как матрос на корабле, проблуждавшем долгие

дни в океане в поисках новых материков:

— Земля!

Этой обетованной землей показались ему Яреськи, старое волостное село на берегу реки Псел, некогда одна из «сотен» Миргородского казачьего полка, потом «местечко» с тысячью тихих дворов, с тремя тысячами жителей, которые в большинстве своем носили лишь три фамилии — Корсун, Чуб и Пивторадыдка, а различался один Чуб от другого при помощи уличных прозвищ, изобретательных и часто соленых.

Всякому, наверное, случилось попадать в такие места, которые покоряли пришельца сразу — так, что человек, раз взглянув на какой-нибудь тихий двор, на древний кривой переулок или на солнечную широту улицы с просторными прямоугольниками стекла в оконных рамах и зеленью скверов между домами, потом уже с грустью прощался с этим вчера еще ему незнакомым местом и думал, что тут бы ему и прожить весь остаток отпущенных дней. Именно такое чувство испытал Довженко, очутившись в Яреськах.

Быть может, что-то напомнило ему здесь околицы родных Сосниц. Быть может, хорошо думалось под раскидистым явором, нависшим с размытого берега над тихим течением Пела. Быть может, очень уж легко и сразу прижился он среди здешних Корсунов и Пивторадыдек, завязав со многими из них прочную дружбу на долгие годы. Но именно сюда, в Яреськи, вернулся Довженко снимать «Звенигору», и потом снимал здесь же натурные сцены других своих фильмов, и жил здесь подолгу, и привозил сюда множество своих друзей — из Киева, из Москвы и даже из-за границы.

Одной из первых сцен «Звенигоры», которые Довженко снимал в Яреськах, была сцена на сельской площади: крестьяне слушают царский манифест, объявляющий о вступлении России в войну против Германии и Австро-Венгрии. Это была массовка, на которую Довженко собрал чуть ли не половину населения Яресек — от древних дедов до молодых матерей с грудными младенцами на руках. Все остальные сбежали на сельский майдан в качестве зрителей.

Режиссер хотел добиться одного: чтобы те, кто может помнить, вспомнили и повторили все, как оно было четырнадцать лет тому назад, заражая своими эмоциями и всех тех, кто по младости лет этого помнить не может.

Но, для того чтобы такого добиться, одной памяти мало.

Старики могли бы вспомнить и рассказать.

— Ой, жинки ж заголосили, — наверно, рассказали б они.

Но, для того чтобы заголосить взаправду сегодня, для того чтобы, не будучи актерами, повторить все, как было тогда в действии, нужно снова испытать то же чувство внезапной беды. Нужно ощутить, что смерть вдруг замахнулась на кормильца в каждом дворе. Нужно снова ощутить, что вчерашняя хозяйка станет завтра беззащитной солдаткой, что младенец, которого держит на руках мать, может в любой день остаться сиротой. Что страшное несчастье вдруг вступает в каждую хату.

Довженко, конечно, понимал, что достигнуть этого не так просто.

И после нескольких неудачных попыток добиться желаемого он взобрался на какую-то подвернувшуюся площадку и обратился к ярьсковским жителям с речью. Он вспоминал то, что сам видел двадцатилетним парубком на родной Черниговщине.

Здесь, в толпе массовки, было уже немало знакомых ему лиц. Он прожил здесь перед съемкой несколько дней, жил в хате, знакомился и толковал с людьми, все вечера проводил в беседах с ярьсковскими стариками. И теперь он обращался прямо к этим своим новым знакомцам с простыми словами задушевной беседы.

Ассистент Л. Бодик записал эти слова.

«— Разве можете вы, дед Микита, — обратился Довженко к Миките Чубу, жившему рядом с той хатой, где поселился он сам, — разве можете вы забыть, как в поле сиротой стояла пшеница, забыть кровь и пот свой, забыть сына вашего Васыля, которого оторвали от вас, чтобы послать на эту звериную войну?! Ведь тяжело же было вам, дед Микита, когда убили Васыля, ох, как было тяжело...

Несколько женщин заплакали в голос еще раньше, чем слезы памяти потекли по лицу деда Микиты.

Огромный, могучий, стоял дед Микита перед самым объективом кинокамеры, опираясь на суковатую палку, и уже не увидел он ни аппарата, никого из земляков своих; перестал видеть и слышать стоящего рядом Довженко, а видел он только милого своего Васыля и плакал так, как за четырнадцать лет перед тем, а может быть, и еще горше.

И не только деду Миките вспомнился его Васыль.

Кто вспомнил отца, кто брата, кто сына. Плакали женщины. Обращались друг к другу дядьки в домотканых «чумарках» и в потертых смушковых шапках. Поднимались к небу руки с укором.

Это была уже не массовка, согнанная за плату на сельскую базарную площадь, но живая частица подлинной народной драмы — то самое, что и хотел вместить в кадры своего фильма Александр Довженко. Вновь ожила старая крестьянская боль.

Плакал оператор, который снимал эту сцену. Плакал присутствовавший на съемке Василий Григорьевич Кричевский, художник, много видевший за свою долгую жизнь».

«Разбередил Довженко человеческие чувства до самого дна, — продолжает Л. Бодик. — Съемка закончилась. Люди расходились неторопливо, а старики еще долго стояли в глубокой задумчивости. Наконец, к Довженко подошла сгорбленная от прожитых лет и тяжелого труда тетка Федора...»

Всему селу тетка Федора была первой советчицей и как бы общественной совестью.

Небольшая, тихая речка Псел, на которой стоят Яреськи, неузнаваема в весеннее половодье. И от щедрых июльских ливней она тоже разливается широко, становится сильной и даже грозной, вскипает водоворотами, и тогда мало кто из здешних рыбаков, привыкших к ее спокойному, небыстрому течению, решается переплыть через Псел на лодке. Но если не находится ни одного мужика, который решился бы отправиться на другой берег, за весла берется тетка Федора.

И вот именно она после съемки, на которой пришлось селу памятью сердца воскрешать трудную годину прощанья и разлуки с идущими на смерть, подошла к Александру Петровичу, чтобы произнести слова, которые в ее устах прозвучали самым высоким признанием:

— Ты достоин того, чтобы во время бури я тебя перевезла через Псел.

На эти слова никто не улыбнулся. А Довженко они доставили очень большую и искреннюю радость, и вспоминал он их много лет спустя с неизменным удовольствием.

Довженко буквально в течение нескольких дней свел прочную дружбу со множеством яреськовских жителей.

Они называли его «Сашко Петрович».

А он никогда не переставал восхищаться редкостной духовной тонкостью, врожденным пониманием истинной красоты, каким наделены были нераскрывшиеся сельские философы и поэты. В его представлении едва ли не каждый яреськовский дед говорил, словно вещий Боян, «старыми словесы трудных повестей».

Среди тамошних новых друзей Сашко был влюбленный в родное село Кость Корсун — тихий пожилой человек с седеющими запорожскими усами, прихрамывающий на одну ногу после раны, полученной в гражданской войне.

Как-то Довженко выбирал место для завтрашней съемки.

Мимо проходил дядько Кость.

Приметив точку, с которой так внимательно смотрел Сашко на сбегаящие к речке купы деревьев, дядько Кость тут же понял, чего тот ищет. Он остановился в сторонке, заметно обеспокоенный и смущенный. Наконец беспокойство взяло верх над смущением. И Кость Корсун, опираясь на посох, подошел к режиссеру.

— Вы меня простите, Петрович, если что не так скажу, — начал он. — А только из съемки этого вида, или, как вы говорите, пейзажа, ничего не выйдет, если вы сюда придете утром. Ведь это вечером тут каждое деревце на ладошке и так тихо кругом и славно, что аж замираешь от такой красоты. А утром придешь, солнце светит, все светом залито ровненько, и вся эта красота как пропала... Знаете, как душистый табак перед хатой — утром сворачивается и вянет, а вечером раскроется и запахнет. Так и тут...

Довженко осмотрелся еще раз и вдруг сразу понял, как прав дядько Кость. Конечно, утром тут и вполночь не будет так красиво, как было сейчас, когда эта опушка причарована его.

Довженко и Кость Корсун отправились на дальнейшие поиски вместе.

И когда наутро съемочная группа прибыла на выбранное ими место, там, как подтверждает тогдашний ассистент режиссера, открылся перед оператором «прекрасный пейзаж с мягкими солнечными пятнами, глубокими тенями, многоплановой панорамой далее».

Тот же Л. Бодик приводит слова Довженко: «Каждый, буквально любой кадр можно снимать с бесконечного количества точек, но всегда существует одна — самая выразительная; в том и состоит уменье художника, чтобы отыскать эту единственную точку».

Таким счастливым уменьем и обладал Кость Корсун, не умея фотографировать, не зная ни аза в законах света и тени, но имея от рождения талант и зрение истинного художника.

Вот эти врожденные богатства души и ценил более всего Довженко в новых своих знакомцах.

Он любил пересказывать одну беседу, которую завел с ним старый крестьянин в то время, когда Сашко, воспользовавшись перерывом между съемками, принялся торопливо набрасывать акварелью на куске картона понравившийся ему пейзаж.

Дед остановился поодаль, поздоровался по сельскому обычаю и попросил разрешения взглянуть на рисунок.

Поглядев, он сказал:

— Счастливым тот человек, кто умеет перенести природу на бумагу. Для души это великое дело.

А потом с деликатной мягкостью, чтобы не обидеть художника,

попросил:

— Вон то дерево, что в глубине, сделайте его, будьте ласковы, пораскидистее. Оно у нас только этим летом такое убогое. Дождей было мало.

Попрощался и неторопливо ушел.

— Вот у кого надо учиться глубокому пониманию природы и тому внутреннему благородству, что дарует человеку такую непринужденную деликатность, — сказал после его ухода Довженко.

Поначалу Александр Петрович искал в Ярьськах, так же как искал и находил он во многих других местах, лишь натуру для нескольких эпизодов «Звенигоры». Однако нашел он нечто неизмеримо большее. Ярьськи стали для него как бы второй (после Сосницы) родиной духа, и нигде не испытывал он с такой полнотой счастливое чувство творческой свободы, называемой вдохновением. Дело, конечно, не в каких-либо исключительных свойствах самих Ярьсек; причиной была искренность и теплота взаимоотношений, что завязались здесь у Довженко со множеством людей.

Так или иначе, всякий отъезд в Ярьськи на протяжении долгих лет становился для Довженко праздником: за порогом оставались многие докучные заботы; с приездом в Ярьськи Александр Петрович изменялся даже и внешне.

Он ходил здесь в крестьянской одежде — в полотняной рубахе, стянутой шнурком у ворота, в полотняных штанах, подпоясанных «очкурром».

Вечерами он любил уходить с ярьськовскими дедами на Псел, на рыбалку. Слушая бесконечные рассказы, извлекал для себя сюжеты и лепил характеры. По-детски радовался немудрящим подаркам новых друзей: гибкой удочке, вырезанной из орехового хлыста, или блесне-самоделке. Слушал песни и пел охотно сам.

Баба Христя — так звали в Ярьськах соседи вдову старого Костя Корсуна — вспоминала потом, что особенно Сашко любил петь:

*Тільки одна гора чорна,
Де сіяла бідна вдова...*

Но, может быть, именно эта песня запомнилась ей лишь по той причине, что и сама баба Христя, когда рассказывала про это, стала уже бедной вдовой и слишком ясно себе представляла, как сиротливо может

чернеть горький вдовый надел среди зеленых делянок...

Однажды Сашко спросил у квартирного своего хозяина Федора Корсуна:

— А бывают ли у вас на базарах кобзари?

Федор рассказал, что неподалеку от Яресек, в селе Велика Багачка живет слепой кобзарь, который не только поет, но и сам складывает песни. «У нас, — сказал Федор Корсун, — знают его и любят». А зовут кобзаря — Кушнерик, Федор Данилович. Видеть его можно в любой день, нет надобности дожидаться базара.

Наутро Довженко попросил у директора съемочной группы машину.

Пригласив с собою хозяина хаты, он поехал в Велику Багачку.

Кобзаря застали дома. Федор Данилович оказался крепким дедом, не слишком еще старым: ему было пятьдесят восемь лет. Черные очки прятали его слепые глаза.

Гостей кобзарь принял в саду, угостил медом, но петь сразу не стал, пообещал, что сам придет нынче вечером в Яреськи, к Корсуну, и уж тогда споет что сумеет.

Кобзари — это в истории Украины не просто поэтическая страница, каким бы исключительным ни было именно поэтическое ее содержание. В народной жизни были кобзари не только хранителями и распространителями старых преданий, и не только эстетической стороной исчерпывается их значение в истории становления и развития украинской общественной мысли. На протяжении по крайней мере четырех веков кобзари были как бы *чувствилищем* народа и его *будителями* — в самые глухие и трагические периоды жизни Украины и в дни самых высоких героических всплесков освободительной народной борьбы. Сколько молодых крестьянских ребят уходило на Сечь, и потом под хоругви Железняка и Гонты, и еще потом к Устиму Кармалюку, и — вплоть до 1905 года — в схватки множества местных крестьянских восстаний именно после того, как слушали они песни слепого кобзаря на многолюдных ярмарках, во внезапно образовавшейся напряженной и чистой тишине. И те, кто пришел в ряды Кирилло-Мефодиевского братства, недаром искали встреч с кобзарями, и записывали их песни, и подражали им, делая первые шаги в создании новой, уже не устной, а печатной национальной поэзии. А в те годы, когда царские запреты лишили украинцев своего печатного слова, своего театра, — каких-нибудь восемьдесят-семьдесят лет тому назад — думы Остапа Вересая, Ивана Крюковского, Федора Холодного вместе с нелегальным шевченковским «Кобзарем» несли родное живое слово, проникавшее к самому сердцу народа.

Федор Кушнерик из Великой Багачки был учеником славного кобзаря Михайла Кравченко, известного по всей Слобожанской Украине.

Ослеп Федор Кушнерик в шестилетнем возрасте, выучился играть на скрипке, играл все на тех же базарах, которые были в тогдашнем быту не только торжищем, но и клубом, и театром, и концертным залом. С Кравченко он повстречался, когда тому было за пятьдесят, да и самому Кушнерику исполнилось уже тридцать пять. Но, тридцатипятилетний, он пошел вдруг в ученики; стал ходить за учителем по селам — два мальчишки-поводыря водили двух слепцов, одного с бандурой, другого со скрипкой, по дорогам Полтавщины, Сумщины, Харьковщины.

Лет десять назад Кравченко умер; Федор успел многому от него научиться, но этого ему было мало. Иной становилась Слобожанщина, и Кушнерик, появляясь с бандурой на базарах, пел не только тревожные старые бывальщины, переданные ему учителем, но и настраивал инструмент на мажорный лад, чтобы исполнить им самим написанные думы о новой жизни. Его думу «Батько Ленин» хорошо знала вся округа.

В Ярьськах Кушнерик появился, как обещал, по вечерней прохладе.

Он шел не торопясь, без поводыря, мелко остукивая знакомую дорогу толстой суковатой палкой. Похожая на большой ковш бандура была закинута за спину. Кушнерик безошибочно остановился у тына, ограждавшего сад Корсуна, и шагнул за открытую ему навстречу калитку.

— Здравствуйте, добрые люди, — поздоровался он с поклоном.

Гостя проводили под вишню, усадили на лавку перед вкопанным в землю столом, и он привычным движением перебросил бандуру из-за спины на колени.

Это был двадцатитрехструнный — девять басов налево, четырнадцать приструнков направо — инструмент, такой же точно, как тот, что заказывал для себя когда-то, по опыту своему и разумению, Михайло Кравченко.

Все так же неторопливо, с естественно-непринужденной торжественностью Кушнерик достал из кармана и надел на пальцы правой руки наперстки с косточками, от них звук голосистее и сподручнее играть — не так скоро устанешь, а Кушнерик угадал в своем утреннем госте настоящего слушателя и играть собирался долго.

— Что же спеть вам? — спросил кобзарь, словно сам у своего сердца.

И сам себе не ответил.

Но запели подструнки, глухо зарокотали басы бандуры, и сам Кушнерик изменившимся вдруг, окрепшим и звучным голосом певуче заговорил про то, как бежали из басурманской неволи, из города Азова три брата: два ли то брата конных, а третий — пеш-пехотинец.

*За кінними братами уганяє,
За стремена хватає,
По білому камінню, по сирому корінню
Свої козацькі-молодецькі ноги збиває.
Кровью сліди заливає,
Піском рани засипає,
Міжду коні убігає,
За стремена хапає,
До братів словами рече-промовляє:
«Браття мої рідненькі,
Як соколи ясенькі,
Станьте ви, браття, подождіте
Свої козацькі-молодецькі коні припиніте
И мене, пішого піхотинця,
Міждо себе на коні возьміте...*

Пел потом кобзарь про Марусю-Богуславку.

Она пришла к пленным запорожцам в каменную темницу крымского города Кафы и пообещала выпустить узников из тюрьмы — дошли бы они только до славного города Богуслава и принесли привет от нее к отцу-матери. А саму Марусю освободят уже поздно —

*Бо вже я потурчилась,
Побусурманилась...*

Еще глуше звучали басы, еще выше поднимался голос Кушнерика. Трагический разговор затевал Днепр Славутич с тихим Дунаем:

*Питається Дніпро тихого Дунаю:
— Тихий Дунаю,
Що ж я своїх козаків на тобі не видаю?
Чи твоє дунайське гирло моїх козаків пожерло?
Чи твоя, Дунаю, вода моїх козаків забрала?*

Не раз слушал потом Довженко Кушнерика, не раз приезжал к нему в Велику Багачку, принимал у себя в Киеве, возил друзей — слушать «одного

из последних», и всегда эти торжественные звуки бандуры и этот трагически взволнованный голос слепца волновали его, как только и может взволновать встреча с подлинным высоким искусством.

Он много думал о том, как близок патетический строй думы пафосу его собственной поэзии.

Это в старых украинских думах плененные турками казаки взлетают не сломленной в неволе мыслью вместе с птичьей стаей в синее небо:

*То сокіл літає,
Та орла питає,
«Орле брате! чи не бачив ти мого соколяти,
Безродного бездольного дитяти?»»^[30]*

И этот «брат орлу», который ведет разговор в небесном просторе, имеет при том свое имя, известное по казачьим реестрам XVII века и по свидетельствам старых хроник. Его зовут Иван Богуславец. Дума рассказывает о его судьбе, не отступая от исторической правды.

Не только историческая правда, но даже и самые мелкие бытовые подробности сохранены в думе про Самойла Кошку.

Захватив турецкую галеру, рассказывает бандурист песенными словами, Кошка с товарищами приплывают к турецкому берегу, у которого поставил свой курень их земляк, дед Соленко.

*..Дід Соленко їх з честю приймає,
Хліба-соли поставляє
І до себе жити благає.*

Самойло Кошка отказывается наотрез:

*Хош буду я по смерть свою велике горе приймати,
А таки хочу у своїй Україні голову покладати.*

Пафос все нарастает. Но как раз в этом месте бандурист оставляет песенный слог и переходит на прозу, нарочито снижая слова, придавая своему повествованию совершенно бытовую окраску:

— Кішка Самійло Соленкові дідові свою галярю бросив, а взяв собі

судно; йому дід Соленко дав; так він козацьким судном і поїхав у свою Україну. Там він скільки літ прожив, та и умер. Забувсь, де його поховали. Над якоюсь рікою, от і в умі вертиться, та чорти його батька зна, не згадаю. Над якоюсь рікою помер. Його и могила десь єсть...

Но вдруг оказывается, что стариковское бормотанье и чертыханье, и этот внезапный переход к прозе, и неуместные ссылки на дурную стариковскую память — все это не что иное, как обдуманый прием художника, набирающего в свои легкие воздуха, чтобы приготовиться к высокому патетическому взлету.

А взлет понадобится кобзарю для того, чтобы снять со своего героя все отягчающие его земные грешки и после безвестной смерти — «чорт його батька зна де» — поместить его на ослепительную высоту, откуда на весь свет видно:

— Єсть могила, та така як хата висока, що и поки світ сонця не западе...

Пафос патетического образа меняет привычные пропорции и символом недостижимой высоты делает родную хату.

Вероятно, певец убежден, что воображение слушателей само утвердит эту хату вместе с могилой Самойла Кошки на самой высокой горе, откуда видно, «поки світ сонця не западе», то есть покуда не уйдет солнце за горизонт.

Такая же полифония образных средств — от высокой поэзии к грубоватой прозе, а затем к наивысшему патетическому подъему — известна и в песнях западных славян и в старофранцузском рыцарском эпосе. Эта полифония вошла из дум и в прозу Гоголя. Вспомним «Страшную месть». Разве не так же сменяются там интонации рассказа — от описания приезда запорожца Микитки («прямо с разгульной попойки с Перешляя-поля») и Данилы Барабаша к старому есаулу Горобцу, справляющему свадьбу своего сына, и до той минуты, когда свершилось «неслыханное чудо» и «вдруг стало видимо далеко во все концы света»?

А Яреськи тоже лежали в гоголевских местах. До Сорочинец отсюда рукой подать.

Кобзарь и его песни стали для Довженко как бы выражением сокровенной души Яресек, потому что для него все здесь было проникнуто поэзией.

Эта поэзия была эллинистической, близкой к Гесиоду, исполненной пантеистического обожествления силы земли, ее животворящих соков. Однако воплощением этой силы, духами и божествами здешних полей, вод и лесов были не силены, дриады или фавны, но всё те же Чубы, Корсуны и

Пивторадыдьки всех поколений.

Позже, после войны, Александр Петрович найдет такой же неисчерпаемый источник поэзии (уже, впрочем, несколько иного философического склада) в селах, окружающих будущее, а в ту пору лишь создаваемое человеческими руками, Каховское море. Записные книжки сохранили для нас размышления последних лет жизни Довженко, и в этих книжках мы видим, как осмыслял он сегодняшнее и, заглядывая в будущее, примерял и проверял все волнующие его в окружающей жизни явления и факты, — приглядываясь и прислушиваясь к монтажникам и крановщицам каховской стройки, к колхозникам, еще не ушедшим со дна неродившегося моря.

Но тогда, на переломе двадцатых и тридцатых годов нашего века, обетованной землею духа для него стали — и надолго оставались — Яреськи.

Своих тамошних друзей он часто называл: «Мои народные артисты».

В Яреськах снимались у него почти все. Снимались не только в массовках, но порой и в эпизодических ролях, оправдывая все надежды режиссера. Среди коренных яреськовских жителей отыскал Александр Петрович и такого актера, который снимался во многих его фильмах в главных ролях, а потом его нарасхват приглашали и другие режиссеры, и он приобрел заслуженную всесоюзную известность.

Этим актером стал Степан Шкурат, печник из Ромен.

До встречи с Довженко он играл в любительских спектаклях, заполняя всю маленькую клубную сцену крупным своим и нескладным телом, оглушая зрителей могучим басом, играя москаля-колдуна и задунайского казака Карася, пьяного анархиста из Мамонтовской «Республики на колесах» и Паука («аль-бо ж кулака») из одноименной пьесы Карпенко-Карого.

Шкурат привык к своему успеху у земляков и даже на областных смотрах в самой Полтаве. Он и поднажать мог, где требовалось, и хорошо узнал, на какую его гримасу и на какой «хвокус» непременно отзовется зал дружным смехом. И на «хвокусы» не жалел никаких усилий.

Разглядев Шкурата в массовке, среди гайдамаков «Звенигоры», Довженко ощутил скрытую в нем силу экспрессии, которая может выразить себя не только комически, но и трагедийно. Он много работал со Шкуратом, еще больше беседовал, беспощадно соскреб с него всю искусственность, напластованную «выкаблучиванием» на любительской сцене, освободил от «хвокусов» и повел от роли к роли, развивая в немолодом уже дебютанте ту его удивительную пластичность, как бы

спрятанную под медвежьим обликом, и ту его артистическую мощь, скрытую под внешней ленивой неторопливостью, которыми роменский печник поразил самых взыскательных кинозрителей уже не в областном, а во всесоюзном и даже мировом масштабе.

Но важно было в Ярьесках не только то, что давал там Довженко людям в непрерывном общении с ними, а и то, что брал он от них.

А это взаимообогащение происходило непрерывно и щедро.

Писатель Олесь Гончар вспоминает один из бесчисленных рассказов Александра Петровича о его друзьях из Яресек:

«Помню, снимал я в Ярьесках. Набираю крестьян для групповых сцен. Вот подходит Грицько Иваныця, сельский борец, гигант, по циркам уже выступал, а теперь живет дома. Усы подстрижены щеточкой, руки мускулистые, роскошные.

— Вот пришел к вам, Александр Петрович... Хочу, чтоб вы завтра сняли меня за работой.

— А что же вы собираетесь делать?

И слышу ответ — торжественный, гордый:

— Завтра я буду молотить хлеб для человечества».

Это, конечно, слова поэта. И поэтическое представление о собственном труде здесь совершенно такое же, какое всегда свойственно и самому Довженко. Оно должно было обрадовать его и укрепить на своем, и тем самым ему запомнилось.

Ведь он тоже знал, что молотит свой хлеб для человечества.

В своих ночных выходах на рыбалку с ярьесковскими дедами он больше слушал их бесконечные бивальщины и небылицы, чем следил за снастью. И он упивался самим строем их речи, словно звучанием стихотворной строфы, радуясь каждому свежему слову больше, чем окуню, вытащенному из воды.

Глубокой ночью, когда рыбаки, распрощавшись, расходились по хатам, Александр Петрович негромко напевал любимую свою старую чумацкую песню: «Ой, воли ж мої круторогі, та вивезіть мене із калюжі», — и это, по словам Л. Бодика, было вернейшим признаком того, что «время проведено с пользой и настроение хорошее». Тут же Л. Бодик вспоминает: «Спали мы обычно в клуне. Той ночью сон долго не приходил. И долго еще в темноте Довженко размышлял вслух о жизни и о связях художника с народом:

— Прекрасна душа народная! Настоящий художник не может не изучать людей, только в связях с ними его сила и правда. А талант без глубокого знания истории и жизни своего народа — пустоцвет».

Здесь, в Ярьесках, увидел он взглядом художника и те многие

великолепные зрительные образы, которые до сих пор поражают в его фильмах.

Отсюда пришли в «Звенигору» полнокровные, радостные, так просторно снятые панорамы сенокоса на лесной опушке. Тут увидел он крестьянский отдых в страдный день, наполненный зноем, и женщин, истово обедающих под снопами, и коров, неподвижно застывших в прохладной реке, и голого мальчишку, вошедшего в ту же речку и так по-фламандски, с целомудренным весельем застигнутого киноаппаратом в ту самую минуту, когда пускает он свою струйку в речную воду.

Из солнечных бликов на реке, из простодушной улыбки ребенка, из налитых колосьев и девичьей истомы на жнивье создавал Довженко украинское лето.

И там же, проходя ярьесковскими полями, он увидел снопы, протянувшиеся по самому горизонту под синим безоблачным небом, и так были повернуты его мысли в поисках образов войны, ранящей мужика в самое сердце, что страшное сравнение будто ударило его, и на другой же день он снимал одну из самых своих поразительных кинематографических метафор; те самые золотые снопы тяжелых колосьев превращаются вдруг в пирамиды солдатских винтовок — в бесплодное гибельное железо.

И там же, на невысоких холмах, в ярах и переярках полевой плодородной земли, нашел он ту свою неповторимо довженковскую точку зрения на героя, которая позволяла *его показывать как бы* поднятым в самое небо — снятым снизу вверх, в чистой и ослепительной солнечной синеве.

Тем, кто видел Александра Петровича в Ярьесках в тот, быть может, самый счастливый период его жизни — счастливый ощущением найденного, наконец, пути и первых побед на этом пути и первой славы, ничем еще не отравленной, — казался он философом и поэтом в облике сельского парубка.

В те же годы пришла к нему и любовь.

Еще во время работы над «Звенигорой» Довженко познакомился с Юлией Ипполитовной Солнцевой. Впрочем, она была еще так молода, что по отчеству ее тогда не называли. И так красива, что открытки с ее портретом мгновенно раскупались во всех газетных киосках Советского Союза и их можно было встретить потом даже в деревенской избе прищипленными у зеркала среди бумажных цветов — просто для того, чтобы от красивого лица делалось в хате веселее. Солнцева снялась уже в двух картинах, прошедших по всей стране с очень большим успехом. Она сыграла властительницу Марса Аэлиту и девушку с московского

перекрестка — папиросницу от Моссельпрома. В Одессу ее пригласил режиссер Г. Тасин. Он готовился снимать фильм по роману Эптона Синклера «Джимми Хиггинс». Сценарий написал И. Бабель. Герой фильма, молодой американский рабочий, попал в ловушку вербовщиков, и его обманом, в составе оккупационного десанта, привозили в Архангельск, чтобы воевать против Советской власти. Но встреча с революцией приносила Джимми прозрение, и он возвращался в Америку, чтобы воодушевить там товарищей русским примером. Роль Джимми играл Амвросий Бучма. У Юлии Солнцевой была в этом фильме эпизодическая роль — кроме заглавной, там все остальные роли были эпизодическими, — но она снова сверкнула и здесь все той же всех радующей красотой. Еще она сыграла в Одессе главную женскую роль в фильме режиссера П. Долины под названием «Буря». И познакомилась с Александром Довженко.

В Ярьески Юлия Ипполитовна Солнцева приехала уже как жена Довженко.

А в фильме «Земля» она не только сыграла роль Орыси, сестры первого сельского тракториста, комсомольца Васыля, но и работала вместе с Л. Бодиком как ассистент режиссера. И с тех пор до самого последнего дня жизни Александра Петровича она продолжала работать с ним рядом, а после смерти его самоотверженно посвятила все свои силы тому, чтобы осуществить довженковские замыслы, которые самому ему воплотить так и не удалось.

Сохранились фотографии тех давних первых лет, когда только начиналась их совместная жизнь. Сидит на стуле девочка в простеньком платье в крупный горох. Бант повязан под большим белым воротничком. Девочка решительно ничем не напоминает прославленную кинозвезду с открыток, расходившихся чуть не миллионными тиражами, — просто школьница с гладко зачесанными с высокого лба за открытые уши волосами, с чистым и ясным лицом и со взглядом, словно бы еще недоуменно и вопрошающе устремленным в будущее. Рядом — пустой стул. Довженко, снимаясь, встал за спиной жены и ухватился за спинку ее стула сильными, крепко сжатыми руками, и то же выражение предельно собранной силы, что и в стиснутых кулаках его, читается на открытом, красивом лице, будто приготовился он защищать эту девочку от всех опасностей целого света. И, несмотря на то, что он сфотографировался в самом нарядном своем костюме, в нарядном джемпере, подчеркивающим белизну крахмального воротничка и безукоризненность галстучного узла, Сашко и здесь похож на сельского парубка, готового к драке.

И драк ему предстояло немало.

Не следует полагать, что в Ярьськах жизнь Довженко была безмятежной и идиллической, как в счастливой Аркадии.

И беседы его с соседями и друзьями касались не только предметов возвышенных, уводящих в горные области философии и поэзии. Как раз в то время, когда Довженко обосновался в Ярьськах, началась всеобщая коллективизация.

В Ярьськах, точно так же как и во многих других селах — не только на Украине, но и в глубинной России, и на Дону, и в Сибири, — перемены совершались в нелегкой и напряженной борьбе; Довженко ощущал это остро, он вырос в деревне и жил ее жизнью. Ожидание лучшего, понимание того, как важен приход машины на крестьянское поле, как благотворны для будущего объединение усилий, распашка меж, разделяющих ничтожные нищенские делянки, создание крупного социалистического, научно поставленного хозяйства, соединялись с болью при виде крутых перегибов, причиняющих вред умному и нужному делу.

В ту пору и начал складываться у Довженко замысел «Земли», в котором память детства сплавилась со всем опытом, приобретенным за последние годы жизни, в Ярьськах.

Но это был еще 1929 год, самое начало года, и Довженко еще лишь заканчивал первый большой фильм, который он ставил по собственному сценарию, сам задумывал от начала и до конца, — «Арсенал».

Тимош Бессмертный

Между окончанием «Звенигоры» и началом работы над «Арсеналом» Довженко не дал себе буквально ни дня передышки. Даже шумный успех только что законченной ленты не смог отвлечь его от неодолимой потребности поскорее осуществить новый, от начала до конца созревший замысел.

Можно сказать с уверенностью, что сценарий «Арсенала» целиком сложился в представлении автора еще тогда, когда снималась «Звенигора»; он был придуман в ожесточенном споре с тем, что снимал Довженко, стремясь по-своему осуществить чужой замысел. Довженко хотел рассказать снова о том же, но на этот раз совершенно *по-своему*. Именно успех сделанной картины торопил его: еще не закончив «Звенигору», он уже твердо знал, что умеет больше и лучше.

О полемичности «Арсенала» по отношению к «Звенигоре» говорит даже имя главного героя: Тимош Стоян — назвал его Довженко, как бы переселяя из фильма в фильм все того же Тимоша, который проходил в «Звенигоре» свой путь, начав его сельским босоногим подростком, чтобы затем — через солдатчину и революцию — войти инженером-строителем в первую пятилетку. И самый выбор актера (С. Свашенко), исполнявшего роль Тимоша и в «Звенигоре» и в «Арсенале», напоминал зрителю о том, что перед ним на экране тот же герой, та же биография.

Но сценаристы «Звенигоры» лишь прочертили схему его жизни, а на этот раз Довженко намеревался извлечь из этой схемы поэтический образ героя богатырской былины.

Сравнивая потом оба фильма, Микола Бажан писал: «Звенигора» была, так сказать, фильмом горизонтального разреза, показывая историю украинского крестьянства на протяжении столетий. «Арсенал» же в разрезе вертикальном, через все слои и прослойки, показал одну эпоху, один год. Год, который был подготовлен годами и веками и который наложил свою печать на годы и века. Семнадцатый год двадцатого столетия».

К тому времени, когда Довженко принялся за постановку «Арсенала», еще и трех лет не прошло от начала его работы в кино. Сейчас в просмотрном зале киноархива можно увидеть весь этот путь стиснутым в пределах четырехчасового сеанса. И немногие кадры, сохранившиеся от

«Ягодки любви», и «Сумка дипкурьера», и «Звенигора», и, наконец, «Арсенал» успевают пройти на экране за это короткое время, а когда в маленьком зале снова вспыхнет свет, останется впечатление, будто вы только что видели короткий разбег, внезапный удар о трамплин и головокружительный взлет в высоту. В три года жизни и в четыре часа экранного времени укладывается весь путь Довженко от ученичества к зрелому мастерству, отмеченный двумя картинами, оставшимися в истории киноискусства.

После «Арсенала» Довженко уже никогда не вернется к работе по чужим сценариям. Создание фильма будет представляться ему (как и Чаплину) единым творческим процессом, где литературный замысел и режиссерское воплощение слиты постоянно. Но сколько упреков — именно за это — еще предстоит ему выслушать! Чаще за спиной у него, реже в глаза, напрямик, будет годами повторяться несправедливая фраза: мол, «беда режиссера Довженко в том и состоит, что он не хочет расстаться с Довженко-сценаристом».

Но сценарист и режиссер жили в нем неразделимо. Так у сиамских близнецов соединены и кровеносная и нервная системы. Попытка разъединить их путем хирургического вмешательства угрожала бы смертью обоим.

А не соединишь в нем писатель с художником, сценарист с режиссером, мы бы никогда не узнали ни «Землю», ни «Щорса».

В 1935 году Довженко говорил о своем двуединстве со счастливой и веселой уверенностью:

«Я сам пишу сценарии, я люблю писать сам сценарии, я люблю, когда во мне рождаются идеи, образы... Самое рождение и воплощение их в сценарии являются для меня наиболее творческим и радостным процессом. И я смотрю на свою режиссерскую работу всегда как на повторение творческого процесса, и весь свой труд я мыслю как единый комплекс выражения себя в нашей жизни»^[31].

А спустя четырнадцать лет, наслушавшись одних и тех же несправедливых упреков и отругиваясь от оппонентов с нервной запальчивостью, он снова писал о том же. Но только пропало ощущение творческой удовлетворенности, и о своем литературном труде он уже говорил как о вынужденной необходимости. На этот раз он утверждал: «Сценарии я писал вовсе не из принципа, а из нежелания и неспособности в силу малой культуры украинских писателей обеспечить меня удовлетворительными, политически благородными и образно богатыми сценариями. Сейчас это вошло в привычку. Таким образом, моя жизнь в

кинематографии была разорвана пополам. Одну половину у меня отняли писатели, обвиняющие меня ныне на своих пленумах в том, что я мало сделал для украинской кинематографии, за что я их не презираю, но отношусь к ним с горестным и скорбным недоумением. Я мог бы сделать больше картин и легче пройти этот двадцатитрехлетний путь».

В горьких словах звучит не только раздражение, но и усталость; не только обида, но и несправедливость — и к другим и к себе самому. А в ту пору, когда ставился «Арсенал», до усталости было еще далеко. И сценарии Довженко писал не потому, что не нравились чужие, а потому что не мог не писать сам.

Образы нового фильма возникали перед ним, как картины на загрунтованном полотне.

Замысел был основан на реальных событиях десятилетней давности.

26 января 1918 года рабочие киевского завода «Арсенал» подняли восстание против Центральной рады. К ним присоединились железнодорожники, потом рабочие других заводов и мастерских. Бои длились шесть дней. Петлюровцы жестоко подавили восстание. Сотни рабочих были расстреляны без суда и следствия. Но каратели торжествовали недолго. Еще доносились с окраин последние выстрелы повстанцев, когда 8 февраля в Киев вступили красногвардейские части и в городе была снова провозглашена Советская власть.

Старинные, петровской постройки, массивные стены Арсенала до сих пор испещрены следами снарядов и пуль. На небольшой площади перед крепостными воротами стоит памятник: на цоколь взнесена пушчонка, из которой арсенальцы сделали первый выстрел по войскам Центральной рады.

Александр Довженко, тогда еще киевский студент, был свидетелем этих событий.

С тех пор он много передумал. В названии «Арсенал» для него звучало не только собственное имя одного революционного рабочего коллектива; рабочий класс — неисчерпаемый арсенал революции, таким был главный замысел фильма.

На протяжении всей своей творческой жизни Довженко относился к «Арсеналу» как к любимому первенцу. Он часто возвращался к нему в своих выступлениях, находил в нем примеры, читая лекции перед студенческой аудиторией в Государственном институте кинематографии. Подробно говорил он об «Арсенале» и в докладе, с которым в январе 1935 года выступил на юбилейном заседании, посвященном пятидесятилетию советского кино.

«Сценарий я написал сам в течение двух недель, — сказал он, — поставил фильм в течение шести месяцев».

И заговорил о самом фильме:

«Сегодня в памяти критиков сохранилась от «Арсенала» только фигура Васыля, в которого стреляют и которого никак не могут убить. Больше ничего... Очевидно, у них слабая память. Между тем в моей творческой практике «Арсенал» занимает не случайное место: это и до сих пор не вполне верно или недостаточно понимают. «Арсенал» — фильм откровенно политический. Он имел для меня огромное значение. В «Арсенале» я, в условиях тогдашней обстановки на Украине, выступал в первую очередь как политический боец. Я поставил перед собой, делая этот фильм, две цели: громить украинский национализм и шовинизм и быть поэтом и певцом рабочего класса Украины, осуществившего социальную революций. Эти две задачи в тех условиях и в то время были для меня самыми важными. Вот почему, не выработав еще теоретического обоснования своих поисков в области формы, в области приемов, я сплошь и рядом действовал так, как действует боец в схватке, не думая о том, по правилам рубки рубает он врага или не по правилам. Если бы меня тогда спросили: как вы работаете и что вы думаете, я, вероятно, ответил бы так же, как французский художник Курбе отвечал одной даме, спросившей его, что он думает, когда пишет картину. Он сказал ей: «Мадам, я не думаю, я волнуюсь...»

Еще и до сих пор говорят о символике «Арсенала». Я заявляю, что никогда не думал о символах, и даже тогда, когда расстреливают и не могут расстрелять моего героя, я обладал той мерой творческого простодушия, которая позволяла верить в это, как в совершенно законный и реальный факт. Можно было убить Котовского из-за угла где-то там, в бытовой обстановке, но я глубоко уверен, что было время, когда Котовского пуля не брала, когда меч, вложенный в руки Котовского, разил мерзавцев направо и налево, когда появление Котовского было словно вспышкой новой звезды, звезды с гигантской энергией извержения атомов, в их новом кинетическом действии.

Тогда Котовский был неуязвим!»^[32]

М. Власов, автор специального исследования о связях творчества Довженко с украинским фольклором, подметил интересную параллель. Он сравнил сцену расстрела Тимоша Стояна с одной из записей старого сказа о крестьянском повстанческом вожаке Олексе Довбуше: «И тогда стреляло в него все войско, но пули от него отскакивали, словно от чугунной плиты. Стреляли ему в рот, а он выплюнет пулю, словно вишневую косточку, и

хоть бы что»^[33].

Но речь тут вовсе не о каком-либо формальном заимствовании. Фольклорная запись могла быть и вовсе не известной Довженко. И даже вероятнее всего, что она не была ему известна. Дело тут в одинаковом строе поэтического мышления. Убежденное представление о неуязвимости героя, будь то легендарный Довбуш, вымышленный Василь или реальный современник Григорий Котовский, так же органично и естественно для Довженко, как и для того безвестного крестьянина-поэта, который рассказывал про вражьи пули, отскакивающие от тела Довбуша. Палитра художественных средств в руках постановщика «Арсенала» необыкновенно богата: краски высокой трагедии сменяются красками острой сатиры с той естественной легкостью, которая заставляет вспомнить Шекспира. Но ведь в этом и Шекспир тоже продолжает традиции древнейшего эпоса, где горячая кровь и соленая шутка соседствуют нераздельно.

Пересказать вкратце содержание «Арсенала» невозможно. Сюжета в традиционном смысле этого слова здесь нет. События жизни Тимоша не исчерпывают собою сюжета. Напротив, они сами подчинены ходу истории и возникают как частность целого. В фильме воскрешается образ эпохи; он складывается из разноречивых, сложно переплетенных, стремительно меняющихся эпизодов, которые выдвигают на сцену — точнее, на полотно экрана — великое множество действующих лиц; этот образ неповторимого времени и является содержанием фильма Довженко.

В первых кадрах, возникающих на экранах, трагедия войны изображена как трагедия матери. Это еще одна эпическая традиция: в эпосе человечество всегда обобщено в образе Матери, как бы воплотившем в себе понятие «рода». Вместе с тем Мать Довженко не символ; она живописна, конкретна, реальна. Это образ старой крестьянки; повседневный тяжелый труд иссушил ее, но не от труда пришла к ней последняя опустошающая усталость, а от обрушенных на ее плечи войною прощаний с родными, от пустоты в хате, от безнадежного ожидания возвращений.

Рембрандтовский портрет сменяется пейзажем опустошенного поля. Земля опутана колючей проволокой, и низко движется над нею мутное облачко отравляющего вещества.

И женщина и поле увидены глазами художника. Но это и есть та самая «двинувшаяся» живопись, согретая живой кровью, о которой за несколько лет перед тем мечтал Довженко на «лужайке» харьковской коммуны.

В надписи Довженко нуждается очень редко. В надписи, объясняющей действие, — никогда. На полнометражный «Арсенал» приходится

немногим более десятка титров, причем каждый из них является самостоятельным средством эмоционального воздействия на зрителя; здесь слово не объясняет изображения — наряду со зрительным образом оно создает дополняющий его образ литературный. В немых фильмах Довженко изображение и слово существуют в такой же связи между собою, как связаны в оперном спектакле инструменты оркестра и человеческий голос.

Для того чтобы яснее вспомнить и понять эту — именно в «Арсенале» так органически найденную Александром Довженко — связь скупого слова с просторным зрительным образом, возвратимся к первым кадрам фильма.

Уже сказано было о живописном характере этих кадров.

И вот после портрета, в котором воплощено материнское горе, после образа поля, где та же тема материнства, повторяясь, усиливается (вспахав землю снарядами, опутав ее колючей проволокой, лишивши посева, война убила материнскую силу этой земли), изображение исчезает с экрана, и на темном полотне возникают слова как бы из пропетой кобзарем Думы:

ОЙ, БЫЛО У МАТЕРИ ТРИ СЫНА...

После титра на экране снова появляется изображение. Идет к фронту военный эшелон. Сиротливые поля мелькают мимо платформ, пока опять не появится перед нашими глазами фронтовое, убитое поле, раскroенное окопами и поросшее ржавой железной колючкой. На платформах и в вагонах («40 человек, 8 лошадей»), сморившись в дороге и предсмертной тоске, закутавшись в серые шинели, спят сыны многих матерей. И наверно, тут же три сына той матери, что осталась одна в пустой и печальной хате.

Небо в дыму войны.

И опять из всего этого возникают на темном экране и возвращают нас в былинку два слова:

БЫЛА ВОИНА...

А потом издали, с песков, протянувшихся за селом наметенными ветром гребнями, мы смотрим на обыкновенную бедную хату. Двери ее закрыты, окна захлопнуты. И мы уже знаем, что там затворилось материнское горе.

Еще три портрета осиротевших крестьянок.

Инвалид, оставивший ноги в окопах.

Скучающий стражник.

И третья надпись:

НЕТУ У МАТЕРИ ТРЕХ СЫНОВ...

А вслед за этим третьим титром, собравшим все начало в единую, стремительную и могучую фразу, показывается пожилая крестьянка на

нищенской полоске сиротливого поля, и именно этот зрительный образ окончательно завершает собою фразу художника.

Как ни горька весна, а сеять хлеб надо. Ничто не в силах вытравить из крестьянской души неистребимую, вековечную потребность оплодотворить весеннюю землю. Изможденная женщина, клонясь под тяжестью торбы, наполненной зерном, разбрасывает семена в борозду.

Украинской думе при всей обобщенности ее образов всегда свойственна историческая конкретность. Не преднамеренно, а по всему естеству своему той же чертой отмечена и поэтика Александра Довженко, складывающаяся в «Арсенале». Помещая свою думу о матери на реальном историческом фоне, режиссер пользуется средствами почти документальными. Его вторая фраза переносит зрителя в Петроград, в императорский дворец.

Царь пишет новую страничку своего дневника.

Этот дневник издан, известен читателям. В записи, появляющейся на экране, не изменено ни слова. Облик последнего самодержца, одетого в полковничью форму, бесцветный и будничный, ни чуточки не окарикатурен. Довженко стремится к тому, чтобы короткие планы приобрели хроникальную достоверность. В сценарии написано: «Не осеняет царское чело никакая высокая мысль. Скучен и сер последний из царей».

Из императорского кабинета киноаппарат возвращает зрителя к старой крестьянке на ее полосу, потом ведет к рабочему в стены заводского цеха; обессиленная Мать падает в борозду, рабочего одолевают трудные и грозные мысли. Образы народного горя и напряженных поисков выхода помещены, таким образом, в реальную историческую эпоху, датированы записью царского дневника.

А в этом дневнике Николай II записывает красивым почерком прилежного гимназиста:

«Убил ворону. Погода хорошая».

И подписывается: «Ники».

Здесь авторская надпись заменена цитатой. Цитата включена в зрительный образ: подлинная страничка царского дневника снята крупным планом — так, чтобы она могла быть прочитана зрителем. Почерк Николая дорисовывает портрет царя, становится органическим элементом изображения, а вместе с тем слова, записанные в дневнике, с огромной выразительностью показывают пропасть между народом и монархической властью.

Третья фраза вступления несет в себе метафору, с необыкновенным

лаконизмом и точностью определяющую идейное содержание событий, которые развернутся в фильме. В этой метафоре самобытный кинематографический стиль Александра Довженко проявился в полную силу.

Вспомним это место по тексту сценария, потому что любой пересказ окажется многословнее:

«Поле. Чахлая рожь. Худой однорукий инвалид ведет понурого тощего коня.

Остановились, посмотрели друг на друга, опустили головы.

Торчат иссохшие колоски. Мизерный урожай.

А дома, у ног матери, голодные дети кричат, плачут, требуют.

Поле. Стоит солдат-инвалид. Как жить?

Отупела мать от детских слез.

Наклоняется однорукий солдат, срывает тощий, жалкий колосок. Посмотрел. Поворачивается к коню и вдруг, прихватив повод зубами, в тупом отчаянии начинает бить — ну, хотя бы коня. Надо же кого-нибудь ударить человеку — сердце разрывается от гнева, отчаяния, чего хотите. Беда заедает.

Вот так и мать. Не выдержала и начинает колотить детей своих. Не смотрите на нее, отвернитесь.

Бьет озверелый солдат коня.

Бьет мать двоих детей.

Бьет коня однорукий. Повод в оскаленных зубах.

Не выдержал, вырвался конь. Падает однорукий хозяин на землю, выпустив повод.

Плачет у печки ребенок.

Конь остановился, озирается и видит: еле-еле поднимается опустошенный хозяин-солдат. И коня берет жалость.

Говорит конь солдату, кивнув головой:

— НЕ ТУДА БЬЕШЬ, ИВАН.

Во всяком случае, что-то в этом роде показалось однорукому. Он молча взял повод и повел четвероногого товарища. Стал, оглянулся, о чем-то подумал и исчез за холмом. Так дальше продолжаться не может. Напряжение дошло до предела. Приближается гроза».

С наивной чистотой народной сказки выражена здесь политическая суть фильма, воскрешающего историю революционного восстания.

С такими метафорами мы повстречаемся в «Арсенале» еще не однажды. Довженко прибегает к ним охотно, и его метафоры всегда естественны, изобретательны и точны. Некоторым критикам, писавшим об

«Арсенале», они дали повод для того, чтобы упрекнуть Александра Довженко в тяготении к символизму. Однако символика и метафоричность — вещи совершенно различные, так же как и сами понятия символа и метафоры. Дело тут не в вульгарном противопоставлении обоих понятий с целью доказать, что одно из них хорошо, а другое плохо, и «оправдать» Довженко, утверждая, будто он пользовался «хорошим», а не «плохим». Искусство прибегает и к метафорам и к символам со времен глубокой древности. И сами по себе поэтические символы не могут быть опорочены символистскими теориями декадентов. В «Слове о полку Игореве» символических образов куда больше, чем можно их отыскать в том же количестве любых бальмонтских строк. И все же, если допустить возможность сравнения символа и метафоры как двух различных родов образного оружия художника, я бы сказал, что метафора конкретнее, телеснее, чем абстрагированный, бесплотный символ. А именно телесность и является главным свойством довженковского художественного мышления, и потому он был прав, в течение всей своей жизни яростно срывая с себя силком наклеенный критикой ярлычок «символиста».

Многое в раннем творчестве Александра Довженко, в том числе и в «Арсенале», не являлось свойственными ему одними отличительными чертами. Стремление к обобщенному образу, к поискам «человека-массы» взамен индивидуализированных характеров было присуще не всему советскому искусству двадцатых годов, то, во всяком случае, тем художникам, которые составляли передовые отряды всех его видов и жанров.

В прозе катился серафимовичевский «Железный поток», в котором личные судьбы растворялись, но зато возникал образ поднявшейся на борьбу массы, с ее чаяниями, с ее только-только осознаваемой несокрушимой мощью. Бурлила «Роосия, кровью умытая» Артема Веселого. И даже самый распространенный роман тех лет — при всем свойственном ему преувеличении роли стихийных, «кондовых» сил в русской революции — «Голый год» Бориса Пильняка — тоже был книгой, в которой динамика движения стирала индивидуальные черты, сливала множество вовлеченных в события персонажей в обобщенные образы комиссаров в кожаных куртках, солдат, мужиков, людей рушащегося старого мира, скифских каменных баб, оживших в облике вокзальных мешочниц.

В поэзии только что появилась написанная Владимиром Маяковским к десятилетию Советской власти поэма «Хорошо!». В ней исторические картины революции перемежались лирическими главами-воспоминаниями.

Но даже и эти главы служили все той же цели: обобщению частных судеб, слитых с жизнью и судьбой всего народа.

В кино Всеволод Пудовкин — в то же время, когда Довженко задумывал свой «Арсенал», — ставил по сценарию Натана Зархи «Конец Санкт-Петербурга». Два главных персонажа этого фильма не были названы по имени. Чтобы не оставить у зрителя никаких сомнений в том, что ему показаны не индивидуальности, а предельно обобщенные типы, как бы наугад выхваченные из массы, сценарист и режиссер называли их совершенно условно: Парень и Земляк.

Парень был молодым крестьянином, только что пришедшим в Питер из деревни. Он и появляется на экране, возникая из общего плана толпы отходников. Кстати, в фильме Пудовкина это сделано было блестяще. Тусклый рассвет освещал нищие, голодные русские села; показывались придавленные непосильным трудом и горем фигуры крестьян, тянулись люди в город, на отхожие заработки, и среди них шел в Петербург Парень.

Найденный им в Петербурге Земляк точно так же пришел когда-то в столицу. Годы превратили крестьянского сына в кадрового рабочего. Земляк-рабочий и становится для деревенского Парня наставником и будителем.

Обе центральные фигуры были откровенно лобовым воплощением рабоче-крестьянского союза в русской социалистической революции.

Вот эта лобовая прямота, как способ открыто и громко заявить свое «верую», отличала в те годы все советское революционное искусство.

«Верую», — провозглашал Сергей Эйзенштейн своим «Октябрем».

И потребность ясно и напрямик выразить свое творческое кредо повела Александра Довженко от усложненных аллегорий «Звенигоры» к той чистоте «Арсенала», какая свойственна народной песне и притче.

Язык первых фильмов Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко совершенно различен. Но в «Октябре», «Конце Санкт-Петербурга» и «Арсенале» говорят все трое об одном и том же.

Тот новый зритель, который впервые увидит «Октябрь» в наши дни, наверно, удивится тому, как Эйзенштейн — задолго до рождения кибернетики — предугадал математический, шифрованный язык перфокарт, закладываемых в электронные машины. Он выражал события посредством образных формул; выражал людей через вещи. В «Октябре» искусство приобретало такую рациональность, что начинало смыкаться с наукой. Эйзенштейн и являл собою редкостное, быть может, даже единственное сочетание, при котором гармония не только поверяется алгеброй, но и подчиняется ее формулам.

Пудовкин же, будучи по склонности таланта мастером подробности, исследователем человеческой души, склонным к лиризму, уходил сам от себя, подавлял себя, настойчиво ставил перед собою задачи, которые казались ему более соответствующими времени. Он стремился в своем искусстве быть социологом и, отказываясь от частного, искал общего. Изображая человека, он хотел показать движение масс, а в движении масс пытался раскрывать скрытые, но прочные связи исторических явлений.

Ни рациональность мышления, ни аскетическое самоподавление не были свойственны Александру Довженко. В «Арсенале» он вплотную подошел, наконец, к исполнению той мечты, которая увела его в кино от живописи, — мечты о том, чтобы увидеть на полотне «сюжетно связанные эмоции и живых, теплых людей».

Из этих поисков живописца родились в «Арсенале» такие неумирающие находки, как образ войны, завершающий первую часть картины.

Киноаппарат возвращается здесь на то же изрытое окопами поле, что было снято в самом начале фильма. От немецких окопов к русским ползло тогда над полем мутное облако ядовитого газа. Оно и теперь продолжает двигаться в кадре — низко над землею, подгоняемое ветром. Совсем немного осталось ему до русских траншей.

Отравляющие газы, разрывы тяжелых снарядов прокладывают путь атакующим немцам.

И вот солдаты кайзера пошли цепью.

О том, что будет показано на экране дальше, прочитаем по сценарию.

«Черное небо светлеет.

Меняется ветер. Средь дыма, повернувшего в обратную сторону, останавливается немецкий солдат.

Двигутся солдаты в зеленовато-серых шинелях, в железных касках.

Один не выдержал. Останавливается, судорожно срывает противогаз, оглядывается, обезумев, по сторонам и начинает смеяться.

Надпись:

ЕСТЬ ГАЗЫ, ВЕСЕЛЯЩИЕ ДУШУ ЧЕЛОВЕКА.

Нанюхавшись веселого газа, корчится от смеха солдат. Падает железная каска с головы. Жалок и страшен. Нет уже сил перестать смеяться.

Стелется по земле газовое облако, вползает в опустевшие окопы.

Идут колоннами, шатаясь как пьяные, немецкие отряды.

Успокоился, наконец, смеющийся. В последний раз оглядывается.

...Из разрытого снарядом песка торчит мертвая рука.

...Немного дальше на песке голова немецкого солдата.

Глаза закрыты. Только страшная улыбка, обращенная в пустоту неба, перекосила солдатское лицо».

На весь этот эпизод уделено, наверно, метров пятьдесят пленки, быть может немного больше. Но в памяти тех, кто увидел фильм тридцать пять лет тому назад, короткий эпизод этот остался на всю жизнь.

Недаром великий украинский актер Амвросий Бучма согласился сыграть крохотную эпизодическую роль отравленного газами немецкого солдата и потом всегда вспоминал о ней как об одном из лучших своих кинопроизведений. Бучма пережил Довженко всего лишь на два месяца; тяжело больной, успел он написать короткие воспоминания о человеке, с которым не так уж много пришлось ему встречаться непосредственно на съемочной площадке, но который был ему безмерно близок по духу. Вклад обоих в развитие украинского советского искусства огромен; тем значительнее восхищенные слова, сказанные Бучмой о мастерстве Довженко и о масштабности его «образнофилософских обобщений». На этих же немногих страничках Бучма говорит о том, что в коротком эпизоде «Арсенала» несколько десятков метров пленки потребовали от обоих мастеров огромной и напряженной работы. Художник повел артиста к тем формам сатиры, какие нашли свое выражение в рисунках Гойи, — в его (тоже по замыслу сатирических) кошмарах войны. Эти дни совместной работы принесли Бучме, как свидетельствует он в самые последние дни своей жизни— тридцать лет спустя после съемок «Арсенала», — истинное творческое наслаждение. «Родился эпизод, который стал живым, потрясающей силы антимилитаристским плакатом»^[34].

Но этот плакат представляет собой лишь часть фразы о войне, заключающей первую главу, открывающую «Арсенал». Это лишь самое начало еще одной метафоры, наполненной большим политическим смыслом и перебрасывающей мостик к дальнейшему.

Газ, которым солдаты кайзера хотели выкурить из окопов солдат царя и который отравил их самих, был, оказывается, пущен на покинутые позиции. Вся атака была бессмысленной. Окопы пусты.

Появляется последний титр первой части:

— ГДЕ ВРАГ?

Над оставленным окопом немецкий унтер выронил от удивления свою винтовку.

Нашему взгляду доступно то, чего немецкий унтер видеть не может: вместо эшелонов, идущих к фронту, мы видим поезда, от ступенек до крыш облепленные солдатами, спешащими вернуться домой. Это первое

солдатское волеизъявление: раз свобода — значит, конец войне!

И снова, показывая немца над пустым окопом, Довженко-сценарист до конца раскрывает смысл притчи о повернувшем вспять газовом облачке:

«...может быть, впервые за четыре страшных года задумался немецкий солдат, почувствовал себя человеком, развел руками. Где же враг? Что происходит? Кто я? Кого и во имя чего убивал? Зачем все это? Какая темная сила превратила меня в палача? Задумался глубоко. Новые чувства и мысли охватили его с такой силой, что, когда подбежал к нему сзади офицер и с грубой бранью начал угрожать ему парабеллумом, он так и не услышал брани. Убитый в затылок офицерской пулей, он тихо упал.

Сгущаются тучи, низко повисают над землей.

Чернеет силуэт: распластался солдат на окровавленной земле, как темный барельеф».

Так заканчивается первая часть «Арсенала», несущая в себе образ войны и назревающего революционного бунта. Эта часть, афористическая по своему строю, экономно точная по отбору необходимого материала, отразила события, обозначающие крушение всей Российской империи. Вторая и третья части локализуют действие на Украине. Естественно, что здесь главной темой становится разоблачение националистической пропаганды, опьянившей поначалу очень широкие массы, ибо она затрагивала одну из самых болезненных ран народа, чье национальное самосознание подавлялось веками.

Здесь та же афористическая краткость, та же прямота притчи. Фильм строится сложно, но при этой сложности ему все время присуща выразительная ясность плаката, о какой, вспоминая свой эпизод, говорил Амвросий Бучма.

Поезда с дезертирами забили пути небольшой украинской железнодорожной станции.

Эшелон окружили гайдамаки — солдаты только что возникшего воинства Украинской центральной рады. Такие же вчерашние фронтовики, как и те, кто переполняет вагоны и платформы остановленного поезда, они пришили к старым шапкам новенькие суконные «шлыки» и вдруг ощутили свое родство с запорожскими сечевыми прадедами. Из суеты, снятой немым аппаратом, как бы вырываются крики-надписи:

— ОТДАЙ, ВРАЖЕ, НАШУ УКРАИНСКУЮ ШИНЕЛЬ!

И с солдата-русака стягивают шинель.

— И НАШИ УКРАИНСКИЕ ЧОБОТЫ ОТДАЙ!

И сапоги стягивают с другого солдата.

У вагона два солдата, похожие, как братья («молодые и круглолицые»),

— сказано в сценарии). Только у одного шлык на шапке да шинель поновее, а другой без шлыка и оборван. И тот, что со шлыком, кричит оборванному:

— ТРИСТА ЛЕТ МЕНЯ МУЧИЛ, КАЦАП ПРОКЛЯТЫЙ!

Оборванный вопрошает недоуменно:

— ЭТО Я-ТО?

Бессмыслица национальной розни, идиотизм науськивания человека одной нации на всех людей, принадлежащих к другой нации, выражена в коротком эпизоде необыкновенно наглядно и опять-таки с плакатной прямоотой.

Жорж Садуль в своей «Истории киноискусства» отметил, что в «Арсенале», на его взгляд, «три характерных эпизода возвещали новый стиль киноискусства: железнодорожная катастрофа, начало стачки, подавление восстания».

Первый из этих эпизодов — железнодорожная катастрофа — начинается вслед за стычкой гайдамаков с дезертирами.

В основу эпизода лег реальный случай.

Незадолго до январского восстания арсенальцев под Киевом, у поста Волынского, действительно произошло крушение поезда с окопниками, покинувшими линию фронта. Было много жертв. Студенты помогали потерпевшим, извлекали из-под обломков трупы. Среди студентов был и Довженко, и эта встреча с человеческими страданиями и бессмысленной смертью запомнилась ему навсегда.

Однако и на этот раз, обратившись в работе над сценарием к собственному неотвязному воспоминанию, Александр Петрович вовсе не намеревался воскрешать в своем фильме просто эпизод из хроники происшествий, каким бы из ряда вон выходящим ни был этот эпизод, как бы живо ни запечатлелся он в его памяти. Чтобы стать материалом для фильма, реальный исторический случай должен был в воображении Довженко обрести «второй план», превратиться в метафору. Ведь, в сущности, то же произошло даже и с главным событием, определившим собою всю тему картины. Разве «Арсенал» может быть назван экранизированной историей январского восстания? Менее всего это исторический фильм в собственном смысле слова.

Кстати, исторический фильм о январском восстании был поставлен за три года перед тем, как над этой темой начал работать Довженко. «Арсенальцы», выпущенные в 1925 году в числе самых первых фильмов только, что народившейся украинской кинематографии, восстанавливали течение событий со всей доступной точностью. Сценарий написал Г. Тасин — тогда начинающий кинематографист, впоследствии хороший,

профессиональный режиссер украинского немого кино. Поставлен был фильм талантливейшим театральным режиссером Л. Курбасом, создателем и руководителем театра «Березиль». Это была его первая и, насколько мне известно, единственная работа в кино. Курбас повторил ошибку, которую до него уже не раз совершали многие театральные деятели, приходившие в кино, как варяги, намеренные привнести дух подлинного искусства в развлечения бульварной толпы. Нечто подобное произошло за десять лет перед тем и с создателями Московского Художественного театра. Как и они, Курбас считал, что между хорошим спектаклем и хорошим фильмом не может существовать принципиальных различий. Кино казалось ему таким же отпочкованием театра, как, скажем, варьете. Природа подобных ошибок хорошо известна переводчикам, которые на собственном опыте убедились, что близость языков не облегчает работу, а, напротив, создает дополнительные, порой непреодолимые трудности и что с английского на русский переводить легче, чем с польского или украинского, ибо в близких языках есть неуловимые оттенки форм (как пристрастие к уменьшительным, свойственное украинскому), приобретающие даже в самом родственном языковом строе совершенно иную окраску. Поэтому театральные деятели, входившие в кино со щитом, неизменно оказывались на щите, и художнику найти себя в новом искусстве было легче, чем театральному режиссеру. В 1928 году «Арсенальцы» были уже забытым, давно сошедшим с экрана фильмом.

Для Довженко тема Арсенала стала истоком думы обо всей Украине в огне революции. И все размышления первого послереволюционного десятилетия преломились во взгляде художника на прошлое.

Так строится фильм в целом, так построены и все составляющие его эпизоды.

Поезд, слетающий под откос, становится олицетворением всего авантюризма Центральной рады. Мы начинаем понимать это уже с тех кадров фильма, где машиниста заставляют гнать поезд под уклон, несмотря на то, что у него лопнули тормоза.

Здесь появляется Тимош Стоян.

Длиннополая солдатская шинель подчеркивает стройность его высокой фигуры. Давно не бритая черная борода оттеняет одухотворенность юношеского лица. В темных глазах — лукавство и решительность. Улыбка и грусть с удивительной легкостью сменяют друг друга. В сценарии немого фильма — перед появлением титра со словами, произносимыми Тимошем, Довженко пишет: «Послышался приятный голос». И мы в самом деле слышим этот «приятный голос», видя, как на

немом экране Тимош пытается урезонить шумливых друзей-окопников, пугающих машиниста наганом.

— СПОКОЙНО, ХЛОПЦЫ, ИСПРАВИМ ТОРМОЗА САМИ.

Может, и сумели бы исправить, если б не появился у поезда гайдамацкий отряд, чтобы разоружить фронтовиков «именем Украинской народной республики».

Тимош задает гайдамацкому старшине свой вопрос:

— ИМЕНЕМ УКРАИНСКОГО НАРОДА? КТО СКАЗАЛ?

Ему, Тимошу, сыну крестьянской Украины и воспитаннику молодого украинского рабочего класса, очень важно сейчас выяснить: кто же это может — и по какому может он праву — разговаривать от имени украинского народа? Ио гайдамацкий старшина не умеет ему ответить.

По знаку Тимоша раздвигаются двери теплушек...

С этого момента эпизод становится все динамичнее. В сценарных записях еще не ощущается стремительного нарастания темпа. Динамика, очевидно, рождалась в монтажной. Это там, привычно перебросив через шею десятки полосок остро пахнувшей грушевой эссенцией пленки, Довженко выхватывал эти полоски одну за другой, свирепо сокращая отснятые планы: дверь, пулемет, еще дверь, пулемет; пулемет за шестой откатившейся дверью; тронувшийся без машиниста поезд; бегущий вслед машинист (короче! еще короче! еще быстрее вращенье колес! еще резче внезапный возглас с немого экрана: «КРУТИ, ГАВРИЛА!»); крупно и коротко — на один миг — захлебывающаяся гармошка в руках солдата; тоже на миг — бешеные глаза гармониста; быстрее, еще быстрее мельканье пристанционных садов и огородов; изнемогающий машинист отстает от поезда; на миг — появление Тимоша на платформе, у орудия, прихваченного дезертирами с фронта; карты; гармошка; поезд влетает на мост...

В сценарии записаны слова, которые горланят солдаты, окружившие гармониста в теплушке. На экране мы видим только широко раскрытые рты. Ветер чудовищной скорости забивает дурной песенный ор. И сразу — драка в паровозной будке, свалка растерявшихся, смертельно испуганных людей: куда поворачивать ручку? Никто не знает.

Кажется, увеличить темп движущегося изображения, летящих наперегонки кадров уже немислимо. Сейчас все сольется в неразличимый вихрь световых пятен. И все же динамика продолжает нарастать. Мелькают перекошенные от ужаса лица станционных служащих. Неуправляемый, с лопнувшими тормозами, поезд влетает на занятый путь.

Довженко не стал натуралистически показывать ужасы катастрофы.

Глубина трагедии передана наступающей тишиной, резким замедлением, внезапно сменившим вихревое движение.

Переход от динамики к статике достигнут при помощи той же гармошки. Только что она подчеркивала бурную смену монтажных кусков, то и дело возникая между планами; теперь мы видим только эту гармошку, одну ее, без хозяина. Видим долго.

Все движения замедленны, как при рапидной съемке.

Здесь фильм точно следует сценарию.

На экране — крыша какой-то служебной станционной постройки.

«Но вот откуда-то с неба падает на крышу знакомая нам гармошка. Упала, вздохнула и медленно поползла вниз... Упала на другую крышу, пониже, а оттуда упала на землю, как-то выгнулась вверх, словно живая, и вдруг быстро опустилась на землю».

Весь этот отчаянный бег навстречу катастрофе и трагичность самой катастрофы переданы в фильме с огромным мастерством и необыкновенной силой. Недаром писал Садуль о значении, какое имел эпизод «Арсенала» для всего мирового киноискусства. Можно предположить, что и Джузеппе де Сантис, тридцать с лишним лет спустя создавая свой знаменитый фильм «Рим в 11 часов», хорошо помнил довженковское крушение поезда — конечно, не для того, чтобы напрямую подражать ему, но обращаясь к монтажным принципам, впервые найденным когда-то молодым украинским режиссером.

Этот эпизод фильма, так же как и все предшествующие, Довженко заканчивал политической точкой, лобовой и ясной, как «мораль», завершающая басню.

Тимош Стоян поднимается из-под обломков. Вокруг — обугленные солдатские тела. Паровоз превращен в груды железного лома.

Обрывая картину трагедии, появляется на чистом экране титр — убежденные, спокойные слова Тимоша:

— СДЕЛАЮСЬ МАШИНИСТОМ.

И мы понимаем: он говорит не о железнодорожном локомотиве, не о перемене профессии. Он дает ответ на собственный вопрос, обращенный к гайдамацкому старшине. Своей рукой Тимош собирается поведи *паровоз истории* — образ, чрезвычайно распространенный в то время и только что использованный самим Александром Довженко в финале «Звенигоры».

Титр отвечает исчерпывающе: вот кто — и никто больше — имеет право говорить от лица украинского народа и «вести паровоз». Такие, как Тимош, и только они. Так в «Арсенале» продолжает развиваться и проясняться тема «Звенигоры».

Год назад в «Звенигоре» Довженко показывал украинских националистов эмигрантами, покинувшими отчую землю. Там являлись зрителю вурдалаки, поднявшиеся из могил и затеявшие сумрачные и кровавые игры в политику.

В «Арсенале» в те же игры играют еще полные сил, отъевшиеся на родимом сале помещики и заводчики, кооператоры и «просвитяне», пожилые попы и юные семинаристы, дамы «из общества» и старшекласницы-гимназистки. Они предстают в упоении властью, добытой посредством путча и захваченной ими, как сами они полагают, на вечные времена. В посвященных им эпизодах в кинорежиссуре Довженко просыпается карикатурист Сашко. Он рисует весенний шабаш всевластного мещанства, самоупоенного и оттого еще более жестокого и тупого.

Именно так снимает он нескончаемые празднества вокруг памятника Богдану, у древних стен Софии Киевской, где ряженые в полученных напрокат театральных костюмах воскрешают «живые картины» из украинской истории, а упитанные спекулянты не устают изъясняться с импровизированных трибун о том, как они истомились, пребывая «триста лет под цацапским игом».

В этой сатирической части фильма вершиной является эпизод, который происходит в комнате траченного молью старичка чиновника. Старичок вешает в красный уголок портрет Тараса Шевченко, убирает рамку вышитыми рушниками и, как перед иконой, зажигает лампадку. Гнев искажает черты портрета, и Тарас яростно плюет на тлеющий перед ним огонек, как бы наотрез отказываясь идти в петлюровские святыне.

Это чисто довженковский ход полемической мысли, одна из самых характерных и острых его метафор. И надо сказать, что даже в ту пору, когда фильм был выпущен на экран, среди зрителей было еще немало таких, которые воспринимали этот эпизод как святотатство, как посягательство на подлинную святыню нации. Хотя именно так Довженко более чем кто бы то ни было утверждал подлинное бессмертие великого Тараса и его непреходящую, живую активность в жизни народа.

Довженко показывает съезд, созванный Центральной радой. После новоявленных министров, сытых торгашей и восторженных периферийных юнцов на трибуну поднимается Тимош. Он получил слово как представитель большевиков. И он говорит, что рабочие тоже за Украину. «Слышите!» — настаивает он и тут же, ударяя кулаком о трибуну, поясняет: «Но мы требуем заводов, земли, Советской власти». На трибуну поднимается крестьянин. Не бедняк — бедняков на этом съезде не могло

быть. Обыкновенный середняк-крестьянин из волынского или черниговского села, жилистый, степенный, одетый в рыжую, домотканого сукна «чумарку».

— Ну, хорошо, — соображает он вслух. — Власть, говорите, украинская. А земля чья?

Художник не воссоздает здесь подлинную картину событий, но стремится обнажить их исторический смысл. Ради этого он завершает эпизод вопросом Симона Петлюры, поставившего на голосование резолюцию, внесенную им от имени Центральной рады.

— Кто против? — спрашивает Петлюра.

И тут Довженко выходит со съемочным аппаратом за стены съезда и показывает голосующий украинский народ.

Поднимает руку матрос на коне. На его бескозырке название черноморского дредноута «Императрица Мария».

Поднимают кверху винтовки донецкие шахтеры.

Голосует против лавина вооруженных всадников, движущихся под красными знаменами, — богунцы и таращанцы.

Наступает ночь восстания арсенальцев.

Это и есть тот второй эпизод, который — вслед за крушением поезда — французский историк кино назвал возвещением нового стиля в киноискусстве.

В отличие от бешеной динамики сцен на железной дороге предчувствие наступающих грозных событий нагнетается замедленным чередованием спокойных, почти статических эпизодов. Представляя в своем воображении картины прошлого, Довженко-сценарист не всматривается в бытовые подробности; оборачиваясь назад, к Арсенальской площади января 1918 года, он тут же устремляет взгляд в грядущие десятилетия и века и силится увидеть дела минувших лет глазами будущих поколений.

«Наступает ночь восстания, — так начинает он пятую часть сценария. — Выкатили рабочие на арсенальский вал единственное свое орудие, разложили снаряды, смотрят в сторону древнего своего города. Добрую минуту стоят они в молчании, вглядываясь широко раскрытыми глазами в городскую тьму, в далекое прошлое свое и своих отцов и, быть может, уносятся мыслями в будущие времена.

Сейчас грянет выстрел по старому миру. Далеко разнесется его гул, разбудит спящих по городам, селам, по степным хуторам Украины. Долгие годы не смолкнет его грозное эхо. Пронесется волнующий рокот по многим братским странам. Родится новый мир. Думы и песни сложат об этом

времени, напишут поэмы и книги. Орудие поставят на пьедестал как памятник великой эпохи, гордых своих дел и будут взирать на него с улыбкой, удивляясь скромным его размерам: все орудия прошлого кажутся скромными».

Небольшой постамент из дикого камня, на который поднята старая арсенальская пушка, достигает здесь высокого ясного неба, и становится видимо от этой пушки «далеко во все концы света».

Из ощущения широты горизонта и просторно открытого времени рождается раздумчивая, величаво-торжественная замедленность всего происходящего на экране.

Между секундой, когда в ствол скромной пушечки послан снаряд, и следующей секундой, когда грянет первый выстрел восстания, киноаппарат показывает нам жизнь города, как бы остановленную врасплох. Так в старом романе по мановению руки хромого беса Асмодея исчезают все крыши Мадрида, и сокровенная жизнь его обитателей внезапно открывается удивленному взгляду дона Клеофаса.

«Заглянем в дома богатых и бедных, — приглашает Довженко. — Все ждуют, каждый по-своему».

И он ведет зрителя в кабинет министра, в обывательскую квартиру, в семью рабочего. Кормилец этой семьи сейчас поднят заводским краном над Арсеналом, над Днепровскими холмами, над всем городом. Он сжимает в руках винтовку. И медленно, очень медленно движется кран.

Так же как в сцене катастрофы нарастало движение, тут нарастает замедленность.

В жалкой лачуге крадется к темному окну еврей-сапожник: не обернется ли новым погромом грозная тишина?

Министр в кабинете слышит тревожные перебои своего склеротического сердца.

Рабочий у оружия принимается скручивать сигарку. Он делает это неторопливо и истово — для последней затяжки перед боем.

Кран, на котором поднят рабочий с винтовкой, совсем останавливается. Двигается только винтовочный ствол — в поисках цели. И другой рабочий — у пушки — поднимает руку: сейчас наступит назначенная секунда, и он подаст знак открывать огонь.

— Давай!

Вслед за пушкой откликаются пулеметы. Заметались по темным улицам гайдамаки. Снова прошел киноаппарат по домам, в которых мы уже побывали. Отпрянул от окна старый сапожник, и мы читаем на экране его слова, обращенные к испуганным домочадцам:

— КАЖЕТСЯ, ОНИ УЖЕ СТРЕЛЯЮТ...

Если вспомнить все лучшие фильмы того времени, то «Арсенал», пожалуй, окажется тем из них, где близкое рождение звука, неизбежность появления звучащего слова, конец эры младенческой немоты ощущаются с наибольшей силой. Здесь слово почти выговаривается. И прочитанная надпись кажется услышанной.

Между началом восстания и его финалом, трагедийным в действительной жизни, патетическим и исполненным оптимизма — в фильме проходит на экране какая-нибудь сотня метров.

Ожидание исхода ожесточенной битвы Довженко показывает, не обращая непосредственно к коллизиям схватки; только отголосок боя слышится на окраине, где у водоразборной колонки стоит обычная утренняя очередь с ведрами и кувшинами. В очереди видны лица тех же людей, что толпились вчера у памятника Богдану и рукоплескали ряженым запорожцам в ярких свитках. Праздник окончился. Из-за пестрых фигур карнавала показались серые солдатские шинели. Вместо фейерверочных хлопучек загремела ружейная и пушечная пальба. Над окраинными перекрестками свистят пули, и у колонки, роняя ведро, падает мертвым старый чиновник — не тот ли, который вчера зажигал лампадку перед портретом Тараса Шевченко, как перед святой иконой национального мира и возрождения?

Лежат убитые у колонки.

Падает на пути к Арсеналу женщина. Она несла, как всякий день носила, обед своему мужу.

В арсенальском госпитале сестра милосердия пишет письмо под диктовку раненого молодого повстанца.

— И ЕЩЕ КЛАНЯЮСЬ ВСЕМ ДО СЫРОЙ ЗЕМЛИ...

Мы уже дважды встречались в фильме с этим пареньком в солдатской шинели. Он и к Тимошу обращался со своим неотвязным вопросом: «Спрашиваю вас я, можно ли убивать буржуев на улице, если вооруженные мне попадутся?» И теперь он опять, сам получив гайдамацкую пулю, диктует сестричке все тот же вопрос, словно испрашивая в письме родительского благословения.

Убивать — ведь на это надо решиться. Для этого надо преступить врожденное моральное начало, присущее нормальному человеку. Но паренек видит, что без крови к победе не прийти.

Он умирает на носилках, не успев закончить письмо и сказать адрес.

Сестра сквозь слезы читает письмо всем. Всему человечеству. Она повторяет вопрос, не оставляющий погибшего за революцию паренька.

И, отвечая погибшему, бросаются арсенальцы в последнюю атаку.
— МОЖНО!

Точность политического прицела доведена в «Арсенале» до снайперской виртуозности. Свой ответ юноше, отдавшему жизнь во имя торжества справедливости, Довженко не ограничивает коротким утвердительным титром. Он и на этот раз обращается к зрителям с умной и горячо рассказанной притчей:

Пойман врагами арсеналец, который бросил гранату под петлюровский броневик. Сейчас арсенальца расстреляют. Приговор взялся исполнить один из ораторов, выступавших вчера у памятника Хмельницкому.

«— ТЫ ОПРОКИНУЛ НАШУ «ВИЛЬНУ УКРАИНУ», — говорит он, подымая наган. В глазах его за стеклами пенсне борются гнев и страх: — СТАНЬ ЛИЦОМ К СТЕНКЕ, ЧТОБЫ Я МОГ УБИТЬ ТЕБЯ В СПИНУ».

За ничтожеством, устремившимся к власти, нет правоты. Поэтому он и не может взглянуть в глаза своему врагу. Арсеналец понимает его. Он отбирает револьвер у петлюровца.

Титр:

— А ПОЧЕМУ ЖЕ Я МОГУ?

Два противника стоят лицом к лицу. Выстрел. Палач упал. Солнечный луч, пробираясь через худую крышу сарая, высвечивает фигуру рабочего, победившего в поединке кривды и правды.

Реальность притчи, проверенная судом истории в свете всех последующих событий, берет здесь верх над правдоподобием подробностей частного эпизода.

И наконец, знаменитый финал — ослепительный, как удар молнии, отчаянный, как последний аккорд бандуры.

Все защитники Арсенала мертвы. Тимош у пулемета. Кончились патроны. Тимош бросает камень в наступающих врагов.

Дальнейшая запись сценария заставляет вспомнить о Гоголе:

«— Стой! — кричат гайдамаки, опешив. — Кто у пулемета?

— Украинский рабочий. Стреляй! — Тимош выпрямился, разорвал на груди сорочку и стал как железный. Страшной ненавистью и гневом сверкают глаза.

Три залпа дали по нему гайдамаки и, видя тщетность убогих выстрелов своих, закричали в смятении:

— Падай! Падай!..

И исчезли.

Стоит Тимош — украинский рабочий».

Поздней осенью 1928 года монтаж фильма был закончен. В просмотровом зале студии Довженко устроил первый просмотр, пригласив небольшую группу самых близких друзей. Почти вся харьковская коммуна присутствовала здесь. Даже Степа Мельник, никогда не покидавший редакцию больше чем на ночь (однажды товарищи силой вытолкали его в отпуск, сами взяли билет в Крым, а на следующий день Степина синяя косоворотка в обычное время появилась в редакционном коридоре), — даже Степа приехал из Харькова в Киев на этот просмотр.

Стрекотание аппарата то и дело заглушалось восторженными голосами.

И такой же бессвязно-восторженный разговор возник после просмотра.

Бажан первым собрал свои мысли, и уже неделю спустя его статья появилась в журнале «Кіно». Он писал:

«Мы не привыкли еще, чтобы кинематографический целлулоид пылал таким подъемом, таким бешеным пламенем эмоциональности». И дальше: «Кинообъектив Александра Довженко надо бы переименовать в киносубъектив. Однако субъективность его фильма — это субъективность в лучшем смысле слова. Субъективность «Арсенала» опирается на огромный социально-национальный опыт. Социальные идеи, в боях проверенные классовые истины вылились в формы, еще невиданные, в формы высокого творчества индивидуума, в субъективный стиль мастера»^[35].

На обложке этого номера журнала были напечатаны кадры из фильма, а внутри — на всю журнальную страницу — помещена репродукция гравированного портрета Сашко. Объявление извещало:

«Скоро на экранах Украины боевик сезона «Арсенал». Постановка известного режиссера А. Довженко».

Незадолго до окончания «Арсенала» Александру Петровичу исполнилось тридцать пять лет. В наше время его, наверно, причислили бы к лику «молодых дарований» — среди них долгие годы ходят люди и постарше возрастом. Но в ту пору такой категории просто не существовало. Человек либо занимал свое место в искусстве, либо у него, как говорится, «не выходило». Тут ничего не попишешь. А молодость — это пора таланта, а не повод для скидок. Три большие работы, сделанные за три года, вывели Довженко в «знаменитые» — эпитет рекламного объявления был простым признанием совершившегося факта и причитался ему по праву. Если говорить обо всем тогдашнем искусстве Украины — о литературе и живописи, о театре и кино, то на всем этом оживленном, обильном и ярком фоне «Арсенал» займет исключительное, совершенно особое место.

Чистота революционных идей, владеющих художником, страстность их воплощения, определенность классово-политической позиции создали в фильме экстракт необычайной крепости и силы. Бессмертный Тимош из «Арсенала» на два года опередил появление «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского, а ведь обе эти вещи были плодами боевого поиска на одном и том же направлении развития советского искусства.

Не так давно был озвучен и получил вторую жизнь на экране «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна. Как жаль, что это до сих пор не произошло и с «Арсеналом» Довженко!

Окончание работы над фильмом принесло Довженко самую-светлую, ничем не замутненную полосу жизни.

Все было отлично. Здоровье. Настроение. Отношения с друзьями. Почти детская беззаботность полной веры в то, что так и будет продолжаться всегда. И неутомимая жажда новой работы вместе с ясным представлением о том, *что и как* надо ему сейчас делать.

Шутки Довженко даже появились тогда в печати.

Десяток шуточных изречений был напечатан в том же журнале «Кіно» на «Веселой страничке». Они были подписаны «Сашко». Там можно узнать и фразу, произнесенную когда-то «на лужайке» харьковской коммуны:

«Мы хотим работать до ста лет. Просим не мешать».

И был афоризм, рожденный новым опытом:

«Сценарист! Знай, чего не нужно писать. Режиссер! Знай, чего не нужно снимать».

Весной 1929 года Довженко показал «Арсенал» в Москве.

В бывший лианозовский особняк в Малом Гнездиновском, 7, где с первых лет революции разместился Комитет по делам кинематографии, пришли на просмотр Сергей Эйзенштейн и Всеволод Пудовкин. Они уже видели «Звенигору», и тем любопытнее было им, по свидетельству С. М. Эйзенштейна, год спустя посмотреть, «чем дышит новоявленный киевлянин».

Эйзенштейн вспоминает, что у него был тогда в разгаре монтажный период «Старого и нового». Но даже от монтажного стола оторвался он в самую горячую пору, чтобы посмотреть новый фильм режиссера, о котором год назад мог сказать: «Мастер своей индивидуальности... Мастер наш. Свой. Общий... Человек, создавший новое в области кино...»

«Арсенал» утверждал права Александра Довженко на эти высокие оценки с новой и несомненной силой.

Эйзенштейн и Пудовкин приглядывались к нему с откровенным любопытством.

«Он тоже приглядывался настороженно, — вспоминает Эйзенштейн. — Но очень скоро всякая официальность встречи и попытки говорить «в высоком плане» летят к черту. Мы все еще в том возрасте, когда слова нужны всего лишь для того, чтобы дать волю распирающему обилию чувств.

Да и обстановка этого «пикника» под крышами Совкино слишком «студенческая» для официальности.

Между монтажной комнатой и просмотровой будкой сооружено подобие стола. Минеральные воды и какие-то бутерброды. Горячие, но короткие реплики друг другу по волнующим проблемам кино. Ощущение молодости и творческой насыщенности нового Ренессанса. Необъятность творческих перспектив нового искусства впереди...

Большой пустой учрежденческий дом кругом... Великие мастера культуры позади... И как сейчас на карнавалах надевают маски, опьяненные удивительным искусством, в котором они работают, три молодых режиссера разыгрывают между собой личины великанов прошлого. Мне выпадает Леонардо. Довженко — Микеланджело. И, яростно размахивая руками, Пудовкин претендует на Рафаэля...»^[36]

Всего лишь десять лет прошло с того времени до дня, когда создатель «Потемкина» вспоминает об этой игре с такою не-спрятанной грустью. Пройдет еще восемь лет, и Сергея Эйзенштейна не станет. Ему дано будет прожить всего пятьдесят лет. Недолгое время спустя уйдут из жизни остальные участники игры: Всеволод Пудовкин и Александр Довженко. Три смерти, но одна и та же причина: надорвалось в работе перегруженное сердце.

Но тогда смерти для них не существовало.

И все великие тени прошлого продолжали жить рядом с ними, освобожденные от прижизненных забот веселой радостью бессмертного искусства.

Они жили рядом с ними и внутри них!

Аналитик Леонардо, чудо в живописи и провидец в науке, который изучал полет птиц и законы света, баллистику и анатомию.

Вдохновенный Рафаэль Урбинский, чьи картины, по словам современников, могли насмерть поражать своим совершенством. (Рассказывает же Вазари о булонском художнике Франче Райболини, обманутом «безумным своим самомнением», — только увидев творения Рафаэля, «понял он свое заблуждение — и конец был его искусству, а потом и жизни».)

И не знавший устали Микеланджело Буонарроти, живописец, ваятель

и поэт, сжигавший себя неукротимой творческой страстью. Слова его сонета могли бы все трое взять своим девизом в искусстве:

— *I'me la morte, in te la vita mia.* (Я — смерть себе, и жизнь моя — в тебе лишь.)

Конечно, игра в опустевшем особняке была озорством от избытка молодых сил. Так она, по рассказу Эйзенштейна, и кончилась: «...уже опрокинуты подобие стола, стулья и табуреты, и Леонардо, Микель и Рафаэль стараются поразить друг друга остатками акробатической тренировки и физкультурного тренажа. Каскадом летит через стулья Пудовкин. И сцена оканчивается почти как чеховский «Винт»: удивленный полотер Совкино с ведром и щеткой в руках с выражением полной растерянности на физиономии показывается из-за двери...»

А все же выбор «личин» не был простой случайностью.

Характер и пристрастия нашли в этом выборе свое отражение.

Взявшись за строительство собора Святого Петра, Микеланджело сам отправился в каменоломни за мрамором. Ему так не терпелось поскорее приняться за работу, что он ломал камень вместе с рабочими и, большой лихорадкой, в жестоком жару, грузил глыбы на барки. Так время проходило скорее. На обратном пути груженные барки не прошли — река пересохла. В ознобе и бреду ожидал он дождей, не оставляя свой груз, означающий для него единственную возможность осуществить самую желанную радость: опять приняться за дело.

Это постоянное нетерпение было Александру Довженко понятно и близко.

Понятной и близкой была ему и та пронзительная, вдохновенная зоркость бешеного флорентийца, что позволяла сразу увидеть в каменной глыбе еще не изваянные им статуи. Рассказывают, что однажды, проезжая верхом в окрестностях Каррары, Микеланджело увидел скалу над морем и тотчас представил, как смог бы он превратить ее в колоссальную фигуру, видимую издали мореходам. Он бы тут же и взялся за кирку, если б время не торопило к другому, если б не ожидала его в Риме уже начатая работа. Так же внезапно увидел он в невиданно-исполинской глыбе мрамора, к которой привел его гонфалоньер Флоренции, будущего своего Давида.

О Микеланджело сказано: «Ему уже мало было глыбы мрамора, ему требовались утесы. Задумав работу, он мог годы проводить в каменоломнях, отбивая мрамор и строя дороги для перевозки; он хотел быть всем зараз — инженером, черноработчим, каменотесом; он хотел делать все сам — воздвигать дворцы, церкви — один, собственноручно. Он трудился как каторжный...»^[37]

Так же привык работать и Довженко. И если б фильм можно было делать одному, он бы не только сценарии писал для себя, но и за камеру взялся, все роли сыграл бы, все бы сам сделал — от ночей, проведенных за столом над сценарием, до последних часов в монтажной.

Собственные силы еще казались ему неисчерпаемыми. Ему еще только предстояло постигнуть мудрость сонета, обращенного Буонарроти к самому себе:

*Ни время уж теперь к тебе, ни доля
Не смеют приступить, что нас учили
Лишь зыбкой радости и твердой боли.*

И он уже видел перед собой ту глыбу, из которой надо высечь своего Давида.

Показав фильм в Москве, Довженко лишь на несколько дней заглянул в Киев и сразу отправился в Ярески — заканчивать сценарий и начинать съемки нового фильма.

Ему необходима была весна, и он боялся упустить ее.

Грибной дождь

Весна на Полтавщине.

Солнце разом сняло лед с озер, прудов и речек. Стылая вода высока и тиха. На северных склонах невысоких холмов, которые называются здесь горбками, еще лежат пятна снега, но и они уже потемнели и, губчато-ноздреватые, вот-вот исчезнут.

Дороги развезло. Сани уже залетовали под поветями; колеса вязнут по самые оси. А в полях чернеет распаханная земля. Пора сеять.

Но в 1929 году поля Полтавщины встретили весну иными, чем в прошлые годы.

Кое-где межи исчезли и полосы слились в сплошной массив. Упряжи с плугами шли там рядом — лемех к лемеху, — распахивая поле во всю непривычную ширь. И кое-где вился над полем голубоватый дымок, просвеченный солнцем, и слышался стрекочущий скрежет: там трактор «фордзон» тащил тяжелый плуг, невиданный прежде на здешних нивах, и его лемехи кроили весеннюю землю, как черное масло, и уже грачи привыкали к оглушительному тарахтенью. Они прыгали по развороченным глыбам и суетливо выклевывали червей, будто не было никакой разницы между старым плугом и тракторным, будто и тут по-прежнему проплелась тощая мужицкая кляча.

Но и клячи еще делали свою привычную работу, и межи еще оставались рядом с массивами, обозначая узкие полосы земли, по которым шли за своими плугами «хозяева», роняя соленый пот в борозду и думая неотвязную думу: идти ли в артель (или в «коммунию»), перепахивать ли межу, сводить ли коня и корову на артельный двор — и что же сулит все это самим мужикам, и женам их, и детям?

Перепаханная межа разрубала надвое жизнь, и неизвестно было «хозяевам», что ждет их на той, еще невидимой — завтрашней — стороне.

Наивная, почти языческая мысль о том, что земля, как существо живое, как мать-родительница, может умереть под тяжелыми гусеницами машины, часто звучала в словах дедов, впервые увидевших трактор и вдохнувших его бензинный дымок.

— Трактор, он землю душит...

Это в отчаянии прошептал тщедушный старик в крестьянской толпе,

которая той весной впервые смотрела на работу «фордзона».

Даже шум машины уязвлял от прадедов унаследованную веру, как святотатство.

Старик по фамилии Недайборщ ужасался той же весной в селе Капитоновке, близ городка с древним именем Златополь — Златое поле:

— Чего делают... чего делают... Тишина нужна... Колос, он в тишине прорастает...

Но было и другое. «Хозяева» в средних летах, не сразу решаясь, ступали в след тракторного плуга. Уподобившись Фоме Неверующему, они погружали пальцы в свежую борозду, меряли глубину вспашки и перетирали в ладонях комки жирной земли. К вечеру они окидывали взглядом вспаханное одним трактором поле. И только тянули задумчиво:

— Это да-а...

И уже появились кое-где, возвратившись с областных курсов, первые «свои» трактористы. Среди них было немало девчат. Все они — и парни и особенно девушки, в еще новых синих мужских комбинезонах, — возбуждали у земляков сложные чувства. Будто не из области вернулись в село, а из другого, неведомого мира, прикоснувшись там к тайне, до сих пор никому из односельчан не ведомой.

Тридцать лет спустя так же будут удивляться скафандру первого космонавта. И так же мило будет увидеть, что и сам он такой ладный и такое у него лицо — открытое, славное и молодое.

Весна была сложная, как, впрочем, всегда сложна в своем движении жизнь: чем движение стремительнее, тем и сложностей больше.

Помнится с той весны сообщение, напечатанное в одной окружной газете. Там говорилось, что жители села Захлюпанки не хотят больше, чтобы их село носило такое нехорошее и даже обидное имя; просьбу их решено удовлетворить и село переименовать отныне в Чапаевку. А прошел недлинный срок, и опять сообщение: неудачливое село запятнало себя прорывом, а потому недостойно нового имени; вот и переименовывается оно снова в Захлюпанку...

В газетах того времени можно найти сообщения о селах, где в «лишенцах» сгоряча оказывалось девяносто процентов населения. А когда начинали разбираться по справедливости, выяснялось, что в соответствии с законом следовало там лишить избирательных прав не больше пяти процентов.

Все чаще можно было прочитать объявления о том, что такой-то или такая-то отказываются от своих родителей; это означало выход из чуждого класса.

А чуждые классы действовали, это было правдой; кулаки прятали и даже уничтожали хлеб, в стране становилось голоднее; карточек еще не завели, но уже организовались закрытые рабочие кооперативы, продукты в них можно было покупать только по книжкам, и продажа была нормированной. А на полках остальных магазинов оставались только повидло, кофе «Здоровье», кульки с синькой и батареи винных бутылок.

Сообщалось, что те, кто уезжает на работу в деревню, могут купить по одной простыне.

В деревнях поднимались с мест целые семьи, заколачивали избы, ставили крест на всем, к чему привыкли с дедов-прадедов, подавались на стройки, тянулись на Урал, на Волгу, в приднепровскую степь — уже не на сезон, как бывало, не «до снега», а навсегда — в новую, еще неизвестно какую жизнь. Уходили тоже от неведения: как еще обернется назавтра деревенское житишко, не всякий умел себе представить. Что бы то ни было, а привычное рушилось, и от этого люди решались на полную перемену жизни.

Поезда снова пошли набитые людьми, как в гражданскую войну. По станциям мыкались матери и орали младенцы. Казалось, вся страна струнулась с места. Людей закружило по дорогам, будто мешал кто-то в огромном котле огромной ложкой.

Первый пятилетний план еще обсуждался, еще приходилось доказывать, почему нужна пятилетка, а не двухлетка, но карта страны уже испещрена была точками заложенных новостроек, и завтрашний день промышленности рисовался куда яснее, чем завтрашний день деревни.

Биржи труда доживали свои последние дни: безработица сменялась острой и повсеместной нуждой в рабочей силе. Прошла по биржам труда последняя проверка; оказалось, больше половины остающихся на учете записывались только ради бумажки — занимаются всячиной, снимают с нэпа последние пенки, а если спросят: «Ты кто?» — пожалуйста: «Безработный». Так можно и проскочить. Прошло по газетам сообщение, что даже и бывший курский губернатор обнаружился среди безработных в этой проверке.

Много спорили, какой должна быть новая жизнь. Тут закипали вдруг пылкие дискуссии о том, следует ли новому человеку носить галстук. И о том, достойно ли его такое первобытное чувство, как любовь. И нужно ли в новом жилье сохранять кухню. Передовые архитекторы писали статьи, доказывая, что в новых домах нужно сохранить для личного пользования одни только спальни. А всеми остальными помещениями надо пользоваться коллективно, чтобы человек «освободился от быта». Один

архитектор написал, что лучше строить круглые дома вместо кубических; в них, мол, комнаты станут чище, потому что нельзя будет приставлять мебель к стенкам.

Рядом можно было прочесть, что Путиловский завод в Ленинграде выпустил пятитысячный отечественный трактор из серии, которая называлась «фордзон-путиловец». А сводка со строительства первых тракторных заводов в Харькове и на Волге ежедневно печаталась на первых страницах всех центральных газет.

Летом 1929 года один из украинских руководителей сказал в докладе, что в жизни села классовая борьба усиливается с каждым днем и это показывает, что Украина выдержала экзамен на выполнение планов перестройки деревни.

В это самое время Александр Довженко начинал работу над новым своим фильмом «Земля», обратившись на этот раз не к истории, пусть даже близкой, но к самой живой современности, застигнутой в только что начавшемся вихревом движении.

Фильм возникал в его представлении как поэма.

И снова, как старая казацкая дума, этот фильм должен был быть обращен через головы окружавших кобзаря современников к потомкам, для которых живое свидетельство поэта станет эпосом невиданных ими времен.

Поэтому и здесь, как в предыдущих своих фильмах — в «Звенигоре» и «Арсенале», — Довженко отказывался от бытовых подробностей; он оставлял в сценарии лишь те черты, которые, на его взгляд, останутся неприкосновенными под воздействием времени. И именно эти черты он стремился укрупнить, очищая их от всего, что считал наносным и преходящим. Его сюжеты мифологичны. Но такая же мифология лежит и в основе древнегреческой трагедии. Показывая то, что обозначило в те дни лишь самое начало событий, Довженко пытался заглядывать в будущее, чтобы угадать дальнейшее развитие событий, понять в них самое важное и увидеть, как прорастает зерно.

Непреходяще важным виделось ему отношение крестьянина к земле. Это отношение сложилось веками. Суть его коренится в сознании того, что земля оплодотворяется крестьянским потом. Чем самозабвеннее труд, чем обильнее пот, пролитый на землю, тем щедрее плоды, которые отдает земля человеку, чтобы прокормить его, то есть дать ему жизнь.

Именно это донесло до двадцатого века мифологическое — и ставшее уже бессознательным — представление о Земле-жене, о Земле-матери. Люди этой наивной и чистой веры окружали Довженко с детства; они были

костяком украинского села, станovým хребтом его. И Довженко не сомневался, что такими же останутся — должны оставаться — они и в колхозах. Они всегда говорили о земле, как о живой:

— Нужно к земле так приходить, чтобы она от нас не отказалась.

Это представление навсегда вошло в плоть и кровь художника.

И он торопился напомнить об этом, потому что видел в тех же Ярьсках, как часто оказывается не понятым самое существо сельской жизни, как часто удары, нацеленные по захребетникам, неисправимо больно бьют и по самому хребту.

Именно это отношение к земле несут в фильме Александра Довженко образы деда Семена и сына его Опанаса. И весь поэтический образ щедрой, животворящей Земли-родительницы, возникающий на протяжении всей картины, как музыкальный лейтмотив, подчинен той же мысли.

Вторая главная мысль сценария и фильма «Земля» убежденно спорит с отсталыми представлениями самой деревни — с машиноборством, агитацией против трактора, распаивающего старые межи и как бы наиболее зримо воплощающего в себе новое начало дружной коллективной работы на раскрепощенной земле.

Раздражение из-за мазутных пятен на пахотной земле, из-за керосинного духа над весенним полем, из-за оглушительного грохота двигающихся машин возникало той весной у многих крестьян. Машина казалась «неблагочестивой», противостоящей истовости земледельческого труда.

Хлебороб привык к тому, что его весенний выход в поле становился глубоко личным актом общения с землею, один на один.

Стараясь перенести всю тяжесть собственного тела на рукоятку плуга, он чувствовал, как лемех входит в землю, и первые шаги делал с истовостью почти обрядной. Только за межой, на другом поле, он видит соседа. Лошадь неслышно ступает по мягкой земле. Нерушимая тишина над полем...

Незадолго до революции писатель Василий Розанов даже такую безобидную и слабосильную машину, как конная жнейка, изображал угрозой всему деревенскому жизненному укладу:

«Раз видел я новое жнитво: не мужик, а рабочий сидел в чем-то; ни телега, ни другое что, ее тянула пара лошадей; колымага колыхалась, и мужик в ней колыхался. А справа и слева от колымаги, как клешни, вскидывались кверху не то косы, не то грабли. И делали дело, не спорю, за двенадцать девушек. Только девушки-то эти теперь сидели с молодцами за леском и финтили. И сколько им ни наработает рабочий с клешнями, они

все и профинтят.

Выйдут замуж и профинтят мужнее.

Муж, видя, что жена финтит, завел себе на стороне «азнобушку».

И повалилось хозяйство.

И повалилась деревня.

А когда деревня повалилась — зачернел и город.

Потому что не стало головы, разума и рассудка»^[38].

Читая этот отрывок, легко заметить, что забота о сохранении патриархальных устоев скрывает иную тревогу: как бы не «зафинтил» мужичок, да уж не в своей избе, а так, что и пугачевщина покажется младенческой забавой. Не в «азнобушке» тут дело, а в том, что машина потребует от мужиков грамотности, а грамотность — это ведь не только умение читать, но и потребность в размышлении. А размышления над собственной жизнью непременно приведут мужика к сознанию несправедливого ее устройства — надоумят потянуться к помещичьей земле, прибавят силы и разума, чтобы окоротить кулака. Вот что позволяла разглядеть обыкновенная жнейка на крестьянском поле. И именно эта революционная перспектива обозначала для Розанова и «повалившуюся деревню» и «зачерневший» вместе с нею город.

И агитация против трактора, распространяемая врагами коллективизации, была уже испытанным средством самозащиты: она обращалась к крестьянину, призывая его оборонить от физического угнетения ту землю, к которой он испытывал язычески-религиозное сыновнее чувство.

Сын украинского села, Александр Довженко с детских лет привык относиться к земле с такой же сыновней благодарностью и любовью. Но он был уже и горожанином. И, воспитанный городом, он органически впитал в себя новое чувство века: уважение к машине, несущей раскрепощение от черной работы. Недаром столько машин, почти фантастических, появлялось на его первых живописных полотнах.

Поэтому в новом сценарии Довженко именно образ молодого тракториста стал воплощением сил, что пробуждают село для новой, социалистической жизни.

Молодой тракторист Василь вместе с новым — поэтическим — отношением к машине и к расширенным ею горизонтам земледельческого труда сохраняет исконное (и тоже поэтическое) отношение к земле, унаследованное им от отца своего Опанаса Трубенко, и от деда Семена, и от многих поколений предков, исчезнувших в вековом тумане истории.

В то время, когда Александр Довженко начинал съемки «Земли»,

Сергей Эйзенштейн и Григорий Александров заканчивали длившуюся на протяжении трех лет (1926–1929) параллельно со съемками «Октября» работу над фильмом, посвященным той же теме революционного обновления деревенской жизни. Назывался этот фильм «Генеральная линия».

Подход к решению одной и той же задачи позволяет яснее увидеть не только стиливые различия в творческой манере Эйзенштейна и Довженко, но и присущее каждому из этих художников своеобразие мышления и поэтики, особую природу рождения образа: у Эйзенштейна — обусловленную логическими умозаключениями; у Довженко — эмоциональную, чувственную, при которой поэтический образ опережает и определяет собою логические построения.

Работая над «Генеральной линией», Эйзенштейн как бы расчленил взятую им тему на ряд отдельных тезисов.

В кинематографию, таким образом, вводится принцип, по которому Маяковский делал серии «Окон РОСТА».

Условный, очень простой сюжет позволяет решать монтажные куски фильма как агитационные плакаты, объединенные присутствием одних и тех же персонажей. Эти персонажи — вдова бедняка Марфа Лапкина, толстый кулак, хитрый поп — столь же плакатно-условны, как «Фома и Ерема» в агит-стихах Маяковского.

Фильм был сделан с необыкновенно щедрой изобретательностью. В нем поражали внезапная резкость монтажных сопоставлений, неожиданность ракурсов, плакатный гротеск портретных характеристик, живописный лиризм превосходно снятых деревенских пейзажей.

В фильме есть сцена, до сих пор непревзойденная по своей выразительности.

По просторному лугу, под яркой и тревожной чернотой грозовых туч рассыпалось огромное стадо коров. Пользуясь двойной экспозицией, Эйзенштейн показывает в тучах гигантскую призрачную фигуру могучего белого быка, ринувшегося на стадо и ослепленного страстью. Вслед за этим в черно-белом фильме — в ту пору, когда цветного кино еще не было и в помине, — Эйзенштейн монтирует очень короткие куски — по два-три кадра пленки, окрашенной в разные цвета. Никакого изображения на этих кусках нет. Световые вспышки, возникающие на экране, действуют ошеломляюще. Перемежающийся спектр внезапно застилает весь мир цветным туманом, как перед взглядом быка.

Изобретений в фильме было много.

Необыкновенно впечатляюще сняты были эпизоды, призванные

показать жизнь старой деревни, с ее устрашающей косностью и темнотой. Но и противопоставляя старине вытесняющую ее деревенскую новь, режиссеры не теряли выразительность киноязыка, искали и находили неповторимые по красоте пейзажи, стремились к плакатно-броской убедительности лаконического образа.

Так же как и в «Потемкине», как в «Октябре», большинство ролей в этом фильме исполняли не профессиональные актеры: исполнители подбирались, как говорилось тогда, по «типажному принципу», то есть по внешнему соответствию образу, который успел заранее сложиться в представлении режиссера.

Даже и главную, точнее, единственную роль, проходившую через весь фильм, играла крестьянка Марфа Лапкина. На экране она не только сохраняла свои настоящие имя и фамилию, но и как бы повторяла перед зрителем подлинные эпизоды собственной жизни.

Фильм агитировал за артельную работу, за машину. Он доказывал крестьянину, что только артелью можно сбросить со своей шеи кулацкое ярмо.

Марфа Лапкина начинала в этом фильме свою деятельность, как это было и в подлинной жизни, с организации молочной артели. Пользуясь государственной льготой, артель покупала сепаратор. Постепенно, окрепнув экономически и накопив опыт, артель переходила к совместной обработке земли и приобретала черты крупного обобществленного хозяйства.

Видно было, что, обдумывая свой фильм, авторы очень внимательно прочитали ленинские работы о кооперировании крестьянства как о самом прямом и широком пути к торжеству социализма в деревне. «При условии полного кооперирования мы бы уже стояли обеими ногами на социалистической почве», — писал Ленин в 1922 году^[39]. Что же требовалось, по мнению Ленина, для того, чтобы выйти на этот путь и достигнуть конечной цели? «Собственно говоря, нам осталось *«только»* одно: сделать наше население *«цивилизованным»*, чтобы оно поняло все выгоды от поголовного участия в кооперации и наладило это участие. *«Только»* это. Никакие другие премудрости нам не нужны теперь для того, чтобы перейти к социализму»^[40].

О материальной базе, необходимой для достижения цели В социалистической перестройке деревни — о тракторах и источниках электроэнергии, — Владимир Ильич неоднократно говорил и писал задолго до появления статьи «О кооперации». В этой статье он подчеркивал иной

аспект проблемы.

«Теперь мы вправе сказать, — писал он, — что простой рост кооперации для нас тождественен... с ростом социализма, и вместе с этим мы вынуждены признать коренную перемену всей точки зрения нашей на социализм. Эта коренная перемена состоит в том, что раньше мы центр тяжести клали и должны были класть на политическую борьбу, революцию, завоевание власти и т. д. Теперь же центр тяжести меняется до того, что переносится на мирную организационную «культурную» работу. Я готов сказать, что центр тяжести для нас переносится на культурничество, если бы не международные отношения, не обязанность бороться за нашу позицию в международном масштабе. Но если оставить это в стороне и ограничиться внутренними экономическими отношениями, то у нас действительно теперь центр тяжести работы сводится к культурничеству»^[41].

Это была программа, основанная на глубоком понимании народной жизни, выведенная из статистического анализа и точных экономических выкладок, основанная на принципе терпеливого убеждения, в результате которого крестьянин должен был сам убедиться в бесспорной выгоде предложенной ему перспективы.

Статья «О кооперации» была одной из последних работ, написанных Лениным. Собранный уже после смерти Владимира Ильича XIII съезд РКП(б) в резолюции «О работе в деревне» отметил следующее: «Основная линия партии в этом вопросе намечена в последней статье Ленина «О кооперации». Ленин развернул в этой статье программу развития кооперирования сельского населения, как основного способа движения к социализму в крестьянской стране...»^[42]

Именно «культурническим», в самом точном соответствии со смыслом, который вложил в это слово В. И. Ленин, был задуман фильм «Генеральная линия». Все изощренное режиссерское и операторское мастерство подчинялось здесь одному стремлению: как можно доходчивее и убедительнее показать преимущества и выгоды кооперированного производства сельскохозяйственных продуктов.

Но фильм делался три года, и когда он был закончен, к нему предъявили много новых непредвиденных авторами требований. Задача поголовного вовлечения крестьянских хозяйств в артели уже решалась тогда стремительно и круто — совсем иными путями, чем тот, по которому шла Марфа Лапкина.

Картину было предложено доработать и дать ей другое, не столь

обязывающее название.

Эйзенштейн и Александров отправились в Сальские степи, в только что организованный совхоз «Гигант». Предполагалось, что несколько подобных совхозов должны будут к концу пятилетки давать стране по миллиону пудов товарного хлеба ежегодно. Площадь совхоза не уступала территории такого государства, как Люксембург. И еще не всем было ясно, что управлять хозяйством на такой территории неудобно, трудно, да и не нужно. Но огромные масштабы и многочисленные цифры оглушали своей непривычностью и казались обещанием небывалых перспектив.

Эйзенштейн и Александров провели в «Гиганте» месяц.

Потом они побывали на стройках тракторных заводов.

К осени их картина была дополнена, перемонтирована и закончена. Под названием «Старое и новое» она вышла на экран.

В одной из первых рецензий говорилось:

«Лицо современной деревни, с ее новой техникой, с пробивающимися уже зачатками новой культуры, с ожесточеннейшей классово-идеологической борьбой, совершенно не выявлено»^[43].

Другой рецензент писал:

«Необъятность материала, развертываемого перед глазами художника жизнью и историей, захлестывает Эйзенштейна. Причем живописная стихия побеждает зачастую стихию социальную. Деталь, оформленная со всем мастерством зрелого художника, выпирает на первый план, подавляя своей живописной полнокровностью узловатые идейные пункты развернутой темы социалистического строительства на селе...»^[44].

Эти рецензии появились, когда Довженко уже закончил съемки и сел за монтажный стол.

Статьи о «Старом и новом» Довженко прочитал раньше, чем экземпляр фильма появился в Киеве.

Кинематографисты недоумевали. Неужели после триумфальных побед «Потемкина», после «Октября», столь щедро наполненного режиссерскими находками, Эйзенштейна в самом деле постигла такая полная и разительная неудача?

В прокате фильм был очень недолгое время. По два-три дня на второстепенных экранах — вот и весь срок, отмеренный ему на встречи со зрителем. Не успели разгореться начавшиеся было споры, а фильм уже сошел с экрана. Довженко смотрел его на кинофабрике.

Когда в просмотрном зале зажегся свет, кто-то безапелляционно сказал:

— Формализм.

И еще чей-то ясный и громкий голос поддержал:

— Штучки. Только одна забота: как бы снять почуднее.

Оба голоса были Александру Петровичу хорошо знакомы. Он не сдержался.

— Но, товарищи! Неужели вы не увидели, как это талантливо? Ведь это редкая радость! И разве не об этом хочется прежде всего говорить?!

— Нельзя требовать от художественного произведения, чтобы оно было энциклопедическим, исчерпывающим, — говорил в тот день Довженко. — Фильм не каталог, в котором названы подряд все без исключения приметы жизни.

Его огорчали предубежденность взгляда и готовые, вычитанные формулы вместо собственных оценок и мыслей.

— Но ты ведь тоже делаешь картину о деревне, — сказал один из участников просмотра. — Чем защищать Эйзенштейна, лучше учти повнимательнее его ошибки.

Выйдя из проходной кинофабрики, Довженко дошел до почтового отделения на Брест-Литовском шоссе и послал Эйзенштейну поздравительную телеграмму.

Радуюсь творческой победе товарища — а он считал его фильм победой, — Александр Петрович уже ясно видел и то, что идут они разными путями. «Старое и новое» от начала до конца — *эйзенштейновский* фильм. А свою «Землю» он делает *по-довженковски*, и это в молодом искусстве кино два пути, не схожие между собою.

Да, всего за два года он успел заявить о себе как о художнике со своим лицом, которое можно отличить, не читая вступительных титров на экране. «Старое и новое» понравилось ему, но он знал, что сам делает на ту же тему совершенно иной фильм. Он знал, каким хочет его сделать, работал уверенно и не испытывал зависти.

Новое он ощущал, как грибной дождь, проливающийся на землю, готовую принять в себя семя и взрастить плоды чрева своего.

Всю весну и лето Александр Довженко и оператор Данило Демуцкий жадно ловили на полях под Яреськами и в киевских садах все дожди, которые проливались на землю. Он был как бы душою фильма — дождь, просвеченный солнцем и согретый его животворящим теплом. Солнце отражалось в дрожащей поверхности капель — на ветках деревьев и стеблях травы, на пшеничных колосьях и созревших плодах. Демуцкий снимал крупные планы, на которых яблоки, омытые августовским ведром, круглились во весь экран, он снимал, как дождь стекает по крестьянским

лицам; ему все казалось мало, и когда в Яреськах лег первый снег, съемки продолжали в Сухуми, поливая цветы и ветви из пожарных шлангов.

Александр Довженко приезжал в село не для того, чтобы «изучать» его. В жизнь хлебороба он и без того врос всеми своими корнями; она была его собственной жизнью, и все ее боли и радости были его болями и радостями, только в стократ усиленными.

Начиная работу над новым фильмом, Довженко застал село не таким, каким знал прежде, — увидел трудную весну и трудное лето.

В том, что его окружало, он взглядом художника прочитал древний сюжет, повторяющий эллинский миф об Икаре: за стремление к новому, опережая свое время, человек расплачивается ценою жизни.

В сценарии об украинской деревне 1929 года судьба Икара, сына Дедала, воплотилась в судьбе такого же юного тракториста Васыля, сына Опанаса. Все остальные сложности и противоречия, как бы драматически они ни складывались, показались Довженко менее важными и преходящими. Но и они тоже не оставались за картиной вне поля зрения художника. Разве не спорил каждый кадр «Земли» против неверного отношения к середняку-хлеборобу, внушая уважение к его нравственной силе, показывая его как исконный оплот деревни, утверждая гордость и благородство кормильца людей?

Сквозь грибной дождь, оплодотворяющий бессмертную, вечную землю, Довженко видел крылья Икара над хатами, плетнями и подсолнухами родного села.

— До первого грома земля не замерзает, — слышал он в детстве.

— Гром гремит — хлеб будет родить, — говорил ему дед Семен.

— Коли в мае дождь, будет и рожь.

Он встречал грозу с незыблемой крестьянской верой в ее благодатность.

Крылья Икара

Сюжет «Земли» можно пересказать очень коротко.

Собираются несколько крестьянских парней, решают, что пришло время жить по-новому. Они хотят купить трактор, организовать артель. Сами учатся управлять машиной. Оказывается, однако, что легче стать трактористом и получить для артели трактор, чем преодолеть привычку к старому у своих же односельчан. Даже вожаку молодежи Васылю Трубенко долго не удастся убедить собственного отца в выгоде артельного хозяйства.

Но вот трактор приходит в село; колхоз организован.

Сопrotивляясь новому, местные кулаки решают убить Васыля.

Лунной ночью, притаившись за плетнем, в него стреляет из обреза кулацкий сын Хома.

Смерть Васыля открывает глаза тем, кто до тех пор колебался.

Трактор распахивает старые межи между наделами, которые разъединяли не только поля, но и людей.

Этим, в сущности, исчерпывается весь сюжет, и, однако, все сказанное не создает решительно никакого представления о фильме. Главное в нем не внешнее изложение событий. «Земля» не принадлежит к тому роду художественных произведений, которые овладевают зрителем, ввергая его в стремительный круговорот захватывающих сюжетных перипетий или в сложный психологический мир героев. Художник и философ, Довженко вовлекает своего зрителя в атмосферу картины, добиваясь того, чтобы зритель стал соучастником *размышлений*, владеющих автором. Эта атмосфера возникает по тем же неуловимым законам, по каким овладевает своим читателем высокий строй поэтической лирики, рождаясь из живых подробностей мира, из тщательно продуманных живописных деталей — в неторопливом раздумчивом ритме.

Вот начало литературного сценария «Земли»:

«То ли это было, то ли мне снилось, то ли сны переплелись с воспоминаниями и воспоминаниями воспоминаний — уж не припомню. Помню только, что дед был очень стар, и еще помню, что был он похож на образ одного из богов, охранявших и украшавших нашу старую хату».

А фильм начинается великолепными кадрами августовских щедрот природы, достигшей апогея зрелости в ежегодном круговороте.

Здесь-то и появлялись впервые те кадры омытых теплым дождем полей и садов, за которыми так охотился Данило Демуцкий со своим допотопным съемочным аппаратом. Налитые колосья пшеницы, ожидающие жатвы, и ветви яблонь, отягощенные плодами, на которых радуги играют в каждой дождевой Капле. И в зарослях сада белая домотканая дедова рубаха и белая его борода возникали как «воспоминание воспоминаний».

Возле деда сидел старый друг его и ровесник, и между ними происходил разговор:

— Умираешь, Семен?

— Умираю, Грицько.

Еще не понимая смысла произнесенных слов, из травы смотрел на двух древних друзей ребенок — «одно наше дитя», говорит о нем Довженко в сценарии. «Раскрыв рот, оно всячески старалось вкусить яблоко двумя своими первыми зубками, но яблоко было большое, и на него у дитяти не хватало еще рта».

— Умирай, Семен, — сказал Григорий, — да там уж, как умрешь, подай мне с того света знак, где ты там будешь — в раю, чи в пекле и как тебе там.

Подошли к деду Семену сын его Опанас и внуки Васыль и Орися, принесли миску груш.

Весь род собрался в саду, у расстеленного под яблоней рядна, на котором умирал дед — не от внезапного случая, не от болезни, а просто потому, что вышло все без остатка время его жизни, точно так же, как кончается лето и снова скрывается земля под снежным покровом.

«— Может, съесть бы чего? — подумал вслух дед, оглядывая свой род, и, когда Орися поднесла ему миску груш, он взял одну грушку, вытер ее слегка рукавом белой сорочки и начал есть. Это была его любимая краснобокая дуля, да, видно, съел он уже свои грушки все до единой. Уже пожевал он ее только слегка, по привычке, но тут у него начало останавливаться сердце, и он это понял: отложил грушку, поправил бороду и сорочку, посмотрел еще раз на всех, сложил руки на груди и, сказавши с улыбкой:

— Ну, прощайте, умираю, — тихонько лег и умер».

Дед уходил из жизни спокойно, с достойным сознанием того, что трудолюбиво исполнил все ему положенное, и вот — «из земли вышел и в землю отходит». И вся эта сцена, с ребенком, играющим у одра смерти, с жизненной полнотою и щедрым плодородием вошедшего в свой зенит земного лета, являлась как бы философским эпиграфом к фильму

Довженко.

Природа не имеет ни конца, ни начала, говорил этот эпитаф. Один человек умирает, другой начинает свою жизнь. Но вечно жива Земля, не устающая рожать, и в пределах одной своей недолгой жизни человек многое может сделать для того, чтобы Земля стала еще щедрее и чтобы новые поколения людей жили счастливее и добрее, чем прожил он сам. Пожалуй, такое определение главной темы картины Довженко и будет наиболее точным.

В своем труде по истории советского кино Н. А. Лебедев писал, что сила «Земли» в ее философской насыщенности, ее изобразительной мощи и глубоком ритме. Он отметил также, что дыхание земли и биологическое ощущение вечно живой природы передано в этом фильме так, «как до того не было передано ни в одном произведении киноискусства»^[45].

Теперь, через тридцать пять лет после появления «Земли» и почти двадцать лет спустя после выхода книги Н. А. Лебедева, к этому можно лишь добавить, что «Земля» не только не имела равных по силе предшественников, но и до сих пор остается непревзойденной по богатству и выразительности кинематографического языка. «Земля» — последний из немых фильмов, снятых Довженко, — явилась и одной из самых высоких вершин, которых сумел достигнуть за тридцать пять лет своей жизни Великий Немой.

Снятые снизу, возникающие на фоне просторного неба с бегущими барашками облаков, как бы на вершине горы, появлялись перед зрителем довженковские герои. Словно погружаясь в рассветную туманную дымку, уходил из жизни дед Семен. Сады и бахчи, с их налитыми яблоками и огромными подсолнухами, ночное село, залитое лунным светом, сняты были так, что черно-белая пленка, еще лишенная звуковой дорожки, создавала у зрителя ощущение видимого цвета и слышимой песни. Все это достигалось чисто кинематографическими средствами и вместе с тем представляло собою совершенно новый язык искусства — необыкновенно эмоциональный и впечатляющий.

Немое кино не знало столь длинных планов. Слово «кинематографичность» — для характеристики тех жизненных событий, что развиваются стремительно и как бы состоят из быстро сменяющихся коротких эпизодов, — вошло в обиход в пору немого кино с его установившимися монтажными принципами.

В последний год жизни немого кино Довженко нарушил эти принципы.

Неторопливый ритм «Земли» предвосхитил еще не родившиеся

монтажные ритмы, к которым звуковое кино придет лишь годы спустя, разрешая своему герою длинные экранные монологи. В «Земле» проход Васыля по селу — между свиданием с любимой и вражеским выстрелом, который разлучит его с жизнью, — длится почти на протяжении целой части. Около трехсот метров пленки показывают нам, как идет по ночной деревенской улице двадцатилетний тракторист, счастливый и переполненный своей могучей жизненной силой. Это был самый первый монолог-песня, которую зритель услышал с экрана, когда кино еще не обладало звучащим словом.

Васыль идет. Потом начинает танцевать. Танец ускоряется, доходит до экстаза. Так, в танце и застигает Васыля смерть.

Васыля играл С. Свашенко. После Тимоша из «Звенигоры» и Тимоша-арсенальца это была третья его роль в фильмах Довженко.

Порою Александра Довженко упрекали в том, что его герои чересчур абстрактны, бесплотны. Но трудно назвать другого режиссера, для которого образ сценария сливался бы так неразделимо с представлением о конкретном живом актере со всеми подробностями его реального человеческого облика.

Вообще, начиная работать с каким-либо новым для него человеком, Александр Петрович уже через очень короткое время после первого знакомства мог точно себе ответить, заладится у них общая работа или не заладится.

Ответ зависел прежде всего от испытания, так сказать, на прочность. Презирая пустословов, Довженко более всего ценил в людях умение работать. Умение и любовь к работе были для него непременным условием сотрудничества. Следующие испытания касались внутреннего мира. Духовная нищета была в глазах Довженко таким же страшным пороком, как неумение работать. Он любил притязательность, стремление к полету, к решению трудных творческих задач. Еще любил он ненавязчивую легкость, застенчивость, душевную чистоту, врожденный такт. Если какие-либо из этих свойств обнаруживались в новом знакомце, то и дело непременно шло и Александр Петрович начинал испытывать по отношению к этому человеку чувство, близкое к нежности. А в следующем фильме дело для него непременно находилось снова, и притом именно для него заготовленное заранее, точно подогнанное, как сшитый впору костюм.

Особенно это относилось к актерам. С. Свашенко, С. Шкурят, Н. Надемский, С. Шагайда шли вместе с Довженко от картины к картине. Но, приступая вместе с ними к новой работе, Александр Петрович меньше всего хотел, чтобы в ней они снова повторили сделанное в предыдущей,

«играли самих себя» — такими же, какими их успел узнать зритель. Нет, потому и продолжал Довженко работать с ними, что верил в их многогранность, и всякий раз добивался, чтобы они раскрывались по-новому.

Он хотел, чтобы и им самим открывалось то, чего они про себя не знали, и чтобы во время работы над фильмом они жили жизнью своего героя не только перед объективом киноаппарата.

П. Масоха вспоминает дни, когда в «Земле» снимался эпизод похорон тракториста Васыля. Все, кто видел этот фильм хоть раз, навсегда запомнили, наверно, этот долгий, почти такой же долгий, как и пляска Васыля, эпизод, в котором гроб с телом убитого, высоко поднятый руками товарищей, проплывает под орошенными дождем ветками деревьев и налитые плоды задевают застывшее лицо Васыля, словно говоря о неистребимости жизни и бессмертии подвига. Для всех своих односельчан Васыль, даже и мертвый, — воплощение всей человеческой чистоты, отваги и душевного благородства. Александр Петрович очень заботился о том, чтобы С. Свашенко, играющий Васыля, все время находился, как пишет Масоха, «в атмосфере благородных помыслов». Довженко потребовал от актера, чтобы каждое утро, с зарею, он ходил на Псел, умывался ледяной речной водой и только после этого, свежий, причесанный, праздничный, Свашенко получал право явиться на торжественную съемку^[46]. Игра? Может быть, и элементы игры присутствовали в этом. Но главным образом было самое высокое, гражданственное отношение к творческому процессу.

Недаром перед съемкой одной из массовых сцен, по свидетельству того же Масохи, Александр Петрович обратился к жителям Яресек с такой пропагандистской речью, что один из молодых селян воскликнул:

— Ото ж чоловік! Вот бы нам такого голову в новую артель!..

Люди сами решали в эти дни непростые для них вопросы. Борьба за коллективизацию шла тут же, вокруг съемочной площадки, и после речи режиссера люди сходились на сельский майдан, чтобы сниматься в эпизоде, затягивая хором шевченковский «Заповіт», «Смело, товарищи, в ногу» и старую песню «Ой, літа орел». Их подлинное внутреннее состояние было именно таким, как у участников сельской сходки, описываемой в сценарии картины. Того и добивался Довженко.

Сам П. Масоха, отличный театральный актер, воспитанный Лесем Курбасом на сцене театра «Березиль», играл в «Земле» кулацкого сына Хому Белокопя, который убивает Васыля выстрелом из обреза.

Они были внешне в чем-то похожи — Масоха и Свашенко. Оба

сильные, очень молодые. Довженко не хотел изображать врага карикатурно, снимая тем самым реальную остроту и напряженность борьбы. Об этом интересно написал в своих воспоминаниях о Довженко Виктор Шкловский:

«У нас часто показывают в картинах ничтожного врага. Но если враг слаб, то с кем борются, кого побеждают?»

В шекспировской драматургии убийца Гамлета Лаэрт — хороший сын, любящий брат, храбрый человек, сумевший поднять восстание. Но он враг великого Гамлета, потому что он не достигает высоты его мировоззрения. Он сын пошляка Полония.

Лаэрт — прекрасная посредственность.

П. Масыа красив, широкоплеч, широкогруд, молод.

Васыль его не крупнее, но лучше: он всему селу в масть. Главное — его человечность, широко развернутая; зритель его любит не на экране актером, а в его жизненности»^[47].

В то время, когда несут убитого Васыля Трубенко по селу в сияющем ореоле бессмертия и всеобщей любви к нему, Хома Белоконь корчится на своем клочке поля в смертной истоме. Довженко по-своему трактует старую метафору народных сказок: о живой и мертвой воде. Любовь и признание людей отбирают убитого Васыля у смерти и сохраняют ему вечную жизнь в благородной памяти земляков; убийственная сила ненависти и презрения заживо превращает Хому в мертвеца. Это не Васыль, а он, Хома, мертв. И потому так отчаянно силится он исчезнуть, сгинуть, уйти в не принимающую его землю; потому он судорожными движениями червяка извивается на своем поле, тычась головой в черноземную глыбу, чтобы она поскорей поглотила его и скрыла в испепеляющей ненависти.

Как оборотень из сказки, Хома разом теряет не только красоту и силу, но даже и молодость. Теперь он ничтожен, уродлив и лишен возраста. В этом эпизоде с экрана немного кино явственно слышится предсмертный нечеловеческий крик.

Когда-то в «Концах и началах» Герцен писал, что искусство не брезгливо, оно может изобразить все, «поднимая в уровень мадонн и полубогов всякую случайность бытия, всякий звук и всякую форму — сонную лужу под деревом, вспорхнувшую птицу, лошадь на водопое, нищего мальчика, обожженного солнцем. От дикой, грозной фантазии ада и страшного суда до фламандской таверны с своим отвернувшемся мужиком, от Фауста до Фобласа, от «Requiem'a» до «Камаринской» — все подлежит искусству...»^[48].

В «Земле» Довженко вновь подтвердил это, ни разу не переступив границы, отделяющей истинную поэзию от натуралистической зарисовки.

Так же как фламандцы, не остановился он и перед «отвернувшимся мужиком», поднимая и эту сцену до высот драматической поэзии.

В фильме есть эпизод.

Василь и его друзья ведут к своему селу первый трактор, только что полученный ими. Вдруг трактор останавливается. Оказывается, в радиаторе не осталось воды. И вдруг Васыля осеняет:

— Хлопцы! Пиво пили?!

Довженко в этом эпизоде и улыбается зрительному залу и вместе с тем искренне восхищается своими героями, их победительной готовностью, их панибратским отношением к машине. Ведь машина только сегодня ими впервые узнана, но она не стала для них недоступным и таинственным божеством, и когда она попадает в беду, они подходят к ней с грубой добротой деревенского костоправа. Довженко крупно показывает лица парубков, обступивших «фордзон». Отлично понимая, чем заняты эти ребята, зритель ничем не шокирован. Происходящее не имеет никакого отношения к физиологии; это даже не «технический эксперимент», быть может, с этой точки зрения тут все неверно, такие протестующие голоса слышались после выхода картины, и, вероятно, возражения были обоснованны. Но для Довженко важно было совсем другое: трактор должен прийти до села во что бы то ни стало, и прийти вовремя. Ребята шли на последнюю изворотливость, только бы восторжествовала идея. Поэтому весь эпизод, когда трактор останавливается, а затем, наконец, трогается с места, был целомудренным и драматическим.

Похожая сцена была и у Эйзенштейна в «Старом и новом».

Там тоже останавливается трактор, и тракторист вместе с Марфой Лапкиной чинят его при помощи какого-то тряпья. На самом деле таких поломок в тракторе не бывает, и в реальной беде тряпьем делу не поможешь. Но обоим художникам очень нужны были самые простые решения; грубость должна была быть наглядной, и в самом решении темы Довженко оказался категоричнее и смелее.

Ни настоящего знания машины, ни необходимых технических инструментов и материалов в деревне тогда действительно не было. Машина только что пришла в деревянную страну, где до тех пор вертели лишь деревянное колесо телеги да крылья ветряных мельниц.

Но трактористы Довженко, своевременно вспомнившие о том, что они пили пиво, и Марфа Лапкина, пришедшая к испорченному трактору со своим тряпьем, доказывали, что нет надобности подползать к новой

технике с помощью автотелеги. Потребность в технике живет в народе, как извечное стремление к чудодейственной силе, как мечта о реализации древних богатырских сказок, и поэтому она так неодолима и победительна.

В «Земле» была еще одна сцена, приводившая в негодование ханжей-моралистов, которым казалась неуместной в общественном месте даже и нагота микеланджеловских статуй или рембрандтовской Данаи.

Когда убит Васыль, художник показывает отчаяние его невесты.

Вспомним их разговор накануне, во время последнего свидания, лунной ночью, когда у белых хат «залитые неизъяснимым лунным светом и очарованием, застыв во власти трепетных ночных прикосновений, сплетая нежно борющиеся пальцы у запретных сфер, сидели чистые дивчата о парубками, избравшие друг друга, и, раскинув руки, спали чоловики в клунях, санях, на возах. Спящих матерей душили домовые, и матери глухо стонали во сне, с трудом ворочаясь среди розовых своих детей».

Наталка спрашивает:

— Як дивно все, правда?

Васыль откликается:

— Да.

— А чего ты, Васыль, отворачиваешься от меня в день? — несмело спросила Наталка.

— Ах, и ты отворачиваешься. Ты ж правда отворачиваешься?

— Так я соромязлива. Мне почему-то днем бывает соромно тебя...

И эти целомудренно-стыдливые отношения чистой Наталки и такого же чистого и страстного Васыля готовят сцену, где с особой силой прорывается отчаяние девушки, овдовевшей, так и не успев стать женою.

«В страстных рыданиях металась она в маленькой своей летней хатке, биясь грудью о стены и разрывая на себе одежды. Все протестовало в ней, все утопало в страданиях. А когда проносили милого близко и стены начали содрогаться от пения, она упала на постель в полутемном углу почти без памяти.

— Ой, устань же, сивий орле.

Вернися до дому!

— Не вернуса, моя мила,

Горенько з тобою...»

Так снова приводит Довженко в тексте сценария слова песни, которая на немом экране возникнуть не сможет, но она ему служит здесь ключом, и

он верит, что зритель тоже услышит эту песню памятью своей, видя нагую девушку, охваченную таким отчаянием от внезапного одиночества, от смерти любимого, от того, что орел ее никогда уже не вернется до дому.

Теперь, тридцать пять лет спустя, крупнейшие философически мыслящие художники современного западного кино — Антониони, Бергман, Феллини — всем своим творчеством говорят своему зрителю о полной безысходности одиночества, на какое, по их убеждению, обречен всякий человек в нынешнем разобщенном мире. Особенно страшна в этих фильмах любовь — она всегда оборачивается жестокой враждою совершенно чужих друг другу людей, и физическая близость лишь трагически усугубляет духовное отчуждение. И трудно назвать фильм, который с большею силой, чем «Земля», вступал бы и сегодня в яростный спор, утверждая общность как естественное состояние человека, противопоставляя жестокой любви-насилию такую любовь, когда разлука становится разделением единого существа и смерть одного из любящих наносит страшную рану и другому.

Одиночество Наталки в «Земле» страшнее одиночества героев Бергмана или Антониони именно потому, что она не может ему покориться, оно противоестественно для нее, и оттого так исступленно и безысходно отчаяние, владеющее всем ее существом, оттого так страшны конвульсии ее нагой осиротевшей плоти.

Фильм Довженко философичен. Действие его происходит все время как бы в двух планах. Первый — самый земной. Это внешний фон действия, где так поэтически показано плодородие земли, щедро отвечающей людям на их любовную заботу. Вещи, физические ощущения имеют здесь активную психологическую функцию. Второй план — внутренний, духовный мир человека. Необыкновенно наполнен этот второй план фильма; до предела напряжена в нем борьба идей. Новое чувство коллективизма, вступающее в спор с миром собственности. Бессильная борьба старого, пытающегося противостоять молодым силам. Крушение религии, обожествляющей покорность человека судьбе и признающей неравенство, нищету и голод неизбежным порождением внешних сил.

Биологизм Довженко социален. Он вырос из ощущения духовного здоровья нового общественного человека.

И трагедия Васыля заключалась не только в том, что против него ополчились кулаки и в борьбе с ними он пал от предательской пули, выпущенной из-за угла. Нет, его трагедию поднимало до высот Прометеева мифа еще и то, что даже отец Васыля вместе со многими другими оказался не в силах понять, что несет ему огонь, зажженный Васылем и его

друзьями, и только смерть собственного сына смогла открыть ему истину.

Приход Опанаса Трубенко к старому сельскому попику отцу Герасиму — одна из самых сильных сцен в фильме.

Мука рождающегося, но еще не родившегося экранного слова и здесь владеет Довженко.

«Как жаль, что в кино да нельзя говорить! — восклицает он, перебивая жалобой течение сценария. — Немые мы, как малые дети. Куда-то тянемся руками, хватаем предметы, нужные и ненужные, падаем, плачем, бежим — жалкая природа. А время настало — так много пора рассказать. Когда-то же народы потребуют ответа: кто и за что убил Васыля-комсомольца?»

Поставим надпись вместо крика. Пусть читают люди. Только перед надписью заколдуем артиста-отца. Пусть отрешится он от всех житейских мелочей и думает всю ночь, как будто бы его родных детей постигла гибель. Пусть выйдет в поле, потрясенный, и станет на кургане, откуда разбегаются дороги на все стороны света. И когда в глубокой гражданской скорби возвысится артист над немотой своей, громче всяких слов зазвучит тогда надпись из раскрытых уст сразу на всех языках:

ГЕЙ, ИВАНЫ, СТЕПАНЫ, ГРЫЦЬКИ!

ВЫ МОЕГО ВАСЫЛЯ УБИЛИ???»

Вот в каком состоянии актер С. Шкурат, исполнявший роль Опанаса Трубенко, должен был бы, по мысли Довженко, прийти к дому отца Герасима. Ему надлежало подняться до высоты трагедии, и Шкурат это сделал.

Чернобородый, грузно тяжелый, наполненный отцовским горем и мрачной страстью, переступает он порог ветхого дома, в котором пахнет, как сказано в сценарии, «старостью и одиночеством». Не участливой жалостью, не призывом примириться с волей всевышнего встречает Опанаса седенький попик. Он почувствовал, какое внезапное прозрение привело к нему нежданного гостя, и «немой испуг промелькнул в глазах Герасима».

— Нету бога, батюшка... — говорит Опанас со всей силой отчаяния. — Нет то есть абсолютно.

Он рассказывает, что оставил мертвого сына на столе в своей хате с улыбкой на смертных устах.

— О чем же то хорошем перед смертью думал. Что можете мне сказать, слугитель убогости человеческой?

Напуганный этой отцовской тоской, которая, возносясь все выше, обрушила небо и обнаружила там зияющую черную пустоту, отец Герасим молчал.

«Молча поднял он в смятении свои трясущиеся руки в небесную пустоту, куда тысячи лет тщетно уносились духовные силы народа в виде молитв, чаяний и вздыханий.

— Обстоятельства жизни и смерти повелели мне объявить и вас несуществующим реально, — тихо прогремел последние слова Опанас, вслед за чем после недолгой тишины жалобно закрипела дверь. Отец Герасим оглянулся — пусто».

Совсем небольшой эпизод. Но исполнили его С. Шкурат (Опанас) и В. Михайлов (отец Герасим) с потрясающей силой. И оператор Д. Демуцкий сумел снять так, что маленькая фигурка попаика, в отчаянии воздевшего руки «в небесную пустоту», должна была навсегда запомниться каждому, кто видел картину.

Изображая подавленного горем отца, Шкурат представал на экране будто сгорбленным под обрушившейся на него тяжестью. Душа его искала ответов; они приходили не сразу, и в напряжении поисков все движения его как бы тормозились. И только, внезапно постигнув, что все искомые ответы были уже даны ему покойным сыном и что правда заключается в том, что нужно продолжать путь, который Василь не успел пройти до конца, Опанас обретает уверенность тела и ясность взгляда. Тут артисту удалось в полной мере достигнуть мечты своего режиссера и «возвыситься над немотой своей».

И вместе с Опанасом в великолепной сцене похорон, где всеобщая печаль становится грозной и от ощущения всепобеждающей жизни даже почти и радостной, преображаются все односельчане. «Словно пробужденные от сна необыкновенностью происшедшего, люди приобрели вдруг как бы новое видение мира, — рассказывает Довженко в сценарии, — и весь смысл их бытия — все трудности, невзгоды, и героические волнения прошлого, и все страсти настоящего, и предвидения и предчувствия своей исторической судьбы — все представало перед ними в величавом небудничном единстве».

Атмосфера торжества нарастает в финале.

Образы жизненного круговорота становятся метафорой, выражающей веру в бессмертие добра.

В то самое время, когда процессия движется мимо сельских садов, для матери Васыля приходит время рожать. Младший сын появляется на свет, когда старший сходит в могилу.

И снова дождь, крупный и теплый, проливается на пыльную знойную землю.

Прозрачными каплями на спелых плодах заканчивалась картина

Александра Довженко.

Впоследствии, печатая свой сценарий в книге, он добавил к тексту, записанному по картине, прозаический эпилог, который читается, как концовки старинных романов: «От человеческой жизни и даже от жизни целых людских поколений остается на земле только прекрасное. Весь род Белоконей исчез без следа. Зато и по сей день еще шумит народная молва про Васыля Трубенка. Утихли лишь печаль о нем и сожаления, уступив место благодарности.

Вспоминают его легкую походку, улыбку, любовь к людям и все, что он умел весело и быстро делать. Песню о нем сложили. Только постаревший колхозный бригадир Опанас нет-нет да и зарыдает ночью в клуне по своему любимому сыну, закрывая шапкой рыдание, чтоб не испугать на вишне соловья.

Щебечут соловьи в молодых садах. Слышатся далекие девичьи хоры. Колхозная земля цветет, как никогда. Дед Григорий удостоился тишины рядом с побратимом.

А Наталка нашла счастье с другим и с ним утешается в трудах и детях».

Дописывая эту картину двадцать лет спустя после того, как вышла на экран «Земля», художник оглянулся на свое создание сквозь даль времени — из «сего дня», который в пору работы над фильмом был лишь смутно угадываемым и очень еще далеким «завтра». Как пытались тогда, работая над новым сюжетом, разглядеть лицо этого ненаступившего дня и сам художник и его герои! Между выходом «Земли» на экраны мира и работой над книгой сценариев легло много такого, чего никто из них реально не мог вообразить заранее. Прошла четырехлетняя война. Прошла по земле и по сердцу. Не миновала Пресек, обожгла пожарами, оккупацией и смертями. Довженко пережил прощание с родной Украиной, потом счастье возвращения и горечь неизгладимых потерь. Потом была у него слава и были годы, прожитые без любимой и такой необходимой ему работы. К тому времени, когда он готовил книгу сценариев — вместе с наново написанной по своему старому фильму «Землей», — минуло уже четыре года, в течение которых он не поставил ни одной новой картины. Он испытывал необходимость утвердиться в правоте своей творческой молодости. Потому и написал он концовку, где будущее становилось таким безоблачным настоящим: на нем не видны были ни раны войны, ни следы собственных ушибов, и на спелых плодах нового лета словно бы так и не просохли живительные капли пролившегося над «Землею» солнечного грибного дождя.

Первые копии только что смонтированной «Земли» были отпечатаны в марте 1930 года.

А один из самых первых просмотров картины был организован в Харькове, в Доме писателей имени Василя Блакитного.

Этот просмотр Довженко как бы посвятил памяти друга.

Дом писателей был открыт уже после отъезда Довженко из Харькова в Одессу и находился на Каплуновской, за углом Пушкинской, почти рядом с домом прекратившей свое существование коммуны.

Дом имени Блакитного был перестроен из старого безлико-провинциального особняка и в перестройке приобрел мягкие и плавные черты украинского барокко. Тут было по-домашнему уютно. Была заботливо собранная библиотека. В комнатах и на лестницах художники устраивали свои выставки. В подвале, рядом со столовой, стоял бильярд, на котором во всякий свой приезд играл Маяковский, заставляя проигрывающих пролезать под столом. В последний раз он был здесь незадолго до просмотра, устроенного Довженко; играл необычно вяло, под столом пролез сам, но был, как всегда, высок, силен, красив, и никто не мог думать, что жизни ему оставалось всего три месяца.

В этом доме сходились теперь все, для кого на памяти Довженко единственным клубом были редакционные каморки «Вістей».

А из старых друзей в «Вістях», кроме Завады, никого уже не оставалось.

Большинство писателей поселилось в большом новом доме на новой улице, которую помнил Довженко еще пустырем за зданиями университетских клиник. Новая улица так и была названа — «Улица красных писателей». Коммунальные власти не любили мудрить, а слово «красный» казалось им необходимой добавкой — ведь и артель «Красная синька» не выдумка остролова-анекдотиста, а реально существовавшая вывеска той же поры. На этой улице новоселы зажили своими квартирами, общаясь между собой куда меньше, чем в молодое время коммуны.

Но на просмотре «Земли» вновь сошлись все.

С Пушкинской, из бывшей коммуны, пришел последний ее обитатель — Степа Мельник, все в такой же синей косоворотке, по-прежнему холостой, по-прежнему мгновенно краснеющий, стеснительно запинаящийся и — от стеснительности же — многоречивый.

Небольшой, человек на двести, зал был переполнен. Стулья загородили все проходы, а в дверях и под стенками теснились те, кому не досталось места.

Погас свет.

Голубой луч прорезал зал над головами людей.

И то, что появилось на экране, сразу овладело зрителями, как стихи, проникающие до сердца.

Такого в кино еще никто никогда не видел. Вот ожидание нового трактора. Дети помчались в поле, навстречу. А взрослые группами застыли на холмах. Как снята была каждая группа! Что ни план, то законченное произведение искусства, и какое выразительное.

Стайка девушек в праздничной одежде. Они хотят и зрелища не пропустить и себя показать красуясь. Они и стесняются и зазывают. Они еще не знают, в чем праздник, но празднуют всем своим существом, всей своей радостной красотой и молодостью.

Еще одна группа: пожилые середняки вокруг Опанаса Трубенко. Они ожидают в суровом молчании. То, что произойдет, должно им ответить на самый трудный вопрос: «Кто же прав?» Они ли, у кого за плечами долгая, прожитая в труде жизнь, которую они собирались доживать как привыкли, не изменяя себе? Или их дети, зовущие к чему-то неизвестному, новому, которое, кто еще знает, как обернется...

И воплощением всей вековечной старины показывается за селом, на острой верхушке степного пригорка дед Улас с двумя могучими волами. Они, словно из скифских времен, появились здесь, чтобы встретить никогда не виданный трактор. И дед и волы тоже сняты снизу вверх, на фоне высокого бескрайнего неба, и на вершине бугра они застывают монументальным памятником достойному, хоть и обреченному, уходящему в прошлое труду хлебороба-одиночки.

Еще группа: Хома Белоконь с дружками. Они пришли и тоже взобрались на холм, но прикидываются, что им вовсе не интересно. Они стоят неподвижно, изображая непроницаемое равнодушие, и грызут семечки, автоматическими движениями бросая их в рот, — карикатурные и пугающие в одно и то же время; сами уже неживые, но еще способные на убийство живого...

И когда все кончилось и снова зажегся свет, в потрясенном зале наступила благоговейная тишина, и лишь через несколько минут загремела самая настоящая овация. Это был общий праздник души — и для всех тех, кто впервые увидел «Землю», и для Довженко, приехавшего со своей картиной на этот просмотр.

Однако высказываться тут же по поводу фильма было трудно. Слишком оглушило увиденное, слишком оно было ново и неожиданно, чтобы можно было сразу собраться с мыслями и выразить свое отношение

связными и хоть в какой-то мере исчерпывающими словами.

Компания близких друзей потащила Довженко вниз, в столовую, обрушивая на него отрывочные междометия и бурные восклицания.

И все же здесь, на узкой лестнице, среди сбивчивых возгласов и дружеских поздравлений впервые прозвучало и то слово, какое затем стало раздаваться во многих обсуждениях его картины и в печатных рецензиях:

— Конечно, картина по форме очень интересная, но ведь идейно... Идейно она, надо прямо сказать, порочна...

Фраза была произнесена громко. Голос был высокий, уверенный.

Так говорит человек, когда хочет, чтобы его услышали и запомнили, что это он первый сказал.

Довженко тоже услышал. Говоривший шел впереди. Это был журналист из той же редакции, где работал теперь Степа Мельник. Он был знаком Александру Петровичу давно, но не близко. Довженко промолчал, но Степа откликнулся сразу:

— Та шо вы, Сенечка, та шо вы? Как же можно? Какая она порочная? Та вы же мне только что совсем другое говорили!

Степа был еще на верхних ступеньках. Журналист в сапогах и полувоенном костюме — недавно он возвратился из командировки «в глубинку» — стоял уже на нижней площадке. Спор шел по вертикали.

— Так ведь не только для нас с вами делаются фильмы. А народу это показывать сейчас вредно. Ведь тут, выходит, кулак обречен. Зачем же против него и бороться? А поп? Одного слова оказалось достаточно, чтобы вся его вера рассыпалась в прах. Какой же это классовый враг? Нет, как бы мы с вами ни восхищались тем, что увидели, а для народа это сегодня вредно!

Выходило: две правды.

Про себя — одна, вслух — другая.

Внизу, за праздничным столом, Сенечки уже не было, и о споре никто больше не вспоминал. Но несколько дней спустя, привезя свой фильм в Москву, Довженко не смог не вспомнить про тот разговор на лестнице в Доме имени Блаkitного.

Обстановку московских дискуссий, разгоревшихся вокруг «Земли», и накал закипевших споров теперь можно лишь очень схематично восстановить по тогдашним газетным и журнальным отчетам.

В газете «Кино» (за 31 марта 1930 года) напечатан отчет об обсуждении фильма в Центральном доме Красной Армии. Там выступал среди прочих девятнадцатилетний красноармеец Пушкарский. Он говорил, что «каждый клочочек просмотренной картины дает очень много, бьет по

сердцам и уводит мысль далеко вперед». Еще он с восторгом говорил про сцену смерти деда и про образ «кряжистого середняка дядьки Опанаса». Автор отчета отмечает, что молодому красноармейцу горячо аплодировали. Там же напечатана резолюция, принятая собранием рабочего просмотрового актива художественного совета ВЦСПС. В этой резолюции, утвержденной после долгих и бурных споров, говорится следующее:

«Считать картину «Земля» ценной как с художественной, так и с идеологической стороны...

...Довольно революционных картин, показанных плакатно и голыми лозунгами.

Приветствуем режиссера тов. Довженко как революционного художника».

Это собрание было очень бурным. Подробный отчет о нем напечатан также в журнале «Кино и жизнь» (№ 12 за 1930 год). По обоим отчетам, газетному и журнальному, можно довольно ясно представить себе, как делились мнения по такому актуальному в то время вопросу: кто же таков Александр Довженко — попутчик ли он или же пролетарский художник? А если попутчик, то близкий или далекий?

Характерно, что большинство рабочих, принимавших участие в дискуссии, стояли на том, что картину поставил пролетарский художник. А тогдашний начальник Главискусства Феликс Кон не сомневался в том, что Довженко лишь попутчик, хотя и признавал, что «близкий». Б. Ольховой, представлявший издательство «Молодая гвардия» и редакцию «Литературной газеты», шел дальше и утверждал, что «очень близкий». Он, между прочим, признался, что смотрит картину в третий раз и когда видел ее впервые, то еще «ничего не понял». А вот теперь убедился в том, что видит «гениальное произведение искусства».

Но тут же раздавались и голоса, повторяющие то же, о чем в Харькове говорил Сенечка.

Генеральный секретарь Центрального совета Общества друзей советского кино Р. Кедрова прямо заявила, что картина «не наша». Она, как сказано в отчете, «глубоко скорбела о затраченных на постановку «Земли» средствах» и требовала «отдать под суд виновных в том, что картина появилась на свет».

Весьма ядовито выступал Д. Заславский. Он прошелся по поводу «эллинского» восприятия жизни, якобы свойственного режиссеру «Земли», и, продолжая философские параллели, добавил:

— Кто-то сказал, будто Довженко — это украинский псевдоним Рабиндраната Тагора. Это совершенно неверно. Картину написал

украинский философ Григорий Сковорода, человек умирительной жизни и христианского благочестия...

Взял слово в ходе той же дискуссии и Демьян Бедный, сразу отнесшийся к фильму с резкой враждебностью.

О тучности полей и садов он говорил, что это «кулацкая природа, кулацкая рожь, кулацкие яблоки. Чем больше они нравятся зрителю, тем глубже идейный провал картины».

А сцену у остановившегося трактора он назвал издевкой над тракторизацией советской деревни.

По настоянию Главкиноискусства картину должны были изрядно порезать, удаляя из нее те места, о которых говорил Демьян Бедный.

Феликс Кон в своем выступлении перед участниками дискуссии оправдывал предлагаемые изъятия. В журнальном отчете говорится, что, по его словам, «устранение из картины кадров с голой женщиной и последнего кадра, когда эта женщина, возлюбленная убитого, вновь появляется на экране, но уже с другим парнем, ослабляет биологический элемент».

«Своеобразный», как он сказал, пуск трактора должен быть устранен «по эстетическим соображениям».

И наконец, некоторые другие планы просто сокращены, «чтобы кадры, относящиеся к классовой борьбе, выступили на первый план и заняли больше места».

И все же приверженцы фильма, принявшие его с восхищением и высказывавшиеся со всей горячностью, оказывались на всех общественных дискуссиях в очевидном большинстве.

Демьяну Бедному возражал клубный работник Ситников.

— То, что прекрасно получилось у Довженко при показе «скользких мест», не по плечу многим режиссерам. Вот у них действительно это получилось бы в виде пошлой порнографии, а у товарища Довженко вышло талантливо. Побольше бы таких картин!

Другой заканчивал свое выступление:

— Это настоящая поэма. Работай, товарищ!

Преобладание таких мнений находило свое выражение и в резолюциях. Одна из них уже приводилась. А собрание в ЦДКА начало свою резолюцию словами:

«Красноармейцы, командиры и семьи начсостава, собравшись на красноармейский дискуссионный просмотр новой картины ВУФКУ «Земля», считают ее талантливым произведением — большим достижением советской кинематографии.

Картина заражает зрителя бодростью, заражает новой силой и волей к борьбе с классовым врагом».

В заключение было сказано:

«Военная общественность, приветствуя Всеукраинское фотокиноуправление с выпуском ценнейшей картины «Земля», призывает и требует от ВУФКУ добиться решительного перелома в своей производственной деятельности — к созданию подобных «Земле» кинопроизведений».

Резко разошлись оценки фильма и на обсуждении Ассоциации работников революционного кино (АРРК), где выступали московские кинематографисты и литераторы.

Один из руководителей АРРК, К. Юков, говорил о «Земле» с горячим одобрением; другой, Б. Паушкин, столь же горячо и безоговорочно осуждал ее. Владимир Киршон, очень высоко оценив не только художественные, но и социальные достоинства фильма, сказал все же, что сочная жизнерадостность, присущая этой картине, «разоружает социальную ненависть к кулаку». Александр Фадеев поздравил Довженко и всю кинематографию с успехом, но присоединился к Киршону, выразив удивление: мол, здоровье людей, их сочная жизнь на экране таковы, что не поймешь, зачем эти люди стреляют друг в друга. Ведь именно от плохой и тяжелой жизни, сказал он, люди идут в колхозы.

Тут Фадеев, несомненно, коснулся одной из самых существенных черт довженковского мировосприятия. Но только упрек свой он подчинил умозрительно построенному «всеобщему» тезису, упуская из виду особенности украинской деревни, где это мировосприятие формировалось. Ведь украинская деревня не знала такой черной и беспросветной нищеты, какая гнала «в отход» мещерского или смоленского безлошадного мужика с его скупого надела на неплодородной земле. Щедрые нивы и сады «Земли» не островок, намеренно отысканный режиссером. Такова украинская деревня на Полтавщине, Черниговщине, в Подолии и на Волыни. С молоком матери впитал Александр Довженко неистребимую любовь к ее мягкому и сочному пейзажу; лирическая философичность вместе с добрым чувством юмора присущи Довженко так же, как в той или иной мере присущи они едва ли не каждому украинскому хлеборобу и гречкосею. А что касается классовой борьбы, то и в таком не знавшем лаптей селе она происходила с не меньшей остротой, чем в выбивающихся из вековой нищеты голодных деревнях, о каких говорил Фадеев.

В спорах о «Земле» хулители, как правило, оказывались в меньшинстве, и в заключение принимались резолюции со словами

безоговорочного одобрения и благодарности. Дискуссия кинематографистов и писателей не отличалась в этом от обсуждений в красноармейских и рабочих клубах.

Потом в газетах и журналах начали появляться рецензии. Они были так же противоречивы, как выступления после просмотров. Но здесь еще чаще звучало, как жупел, слово «биологизм» и слышались упреки в искажении картины классовой борьбы.

В газете «Кино» (5 апреля 1930 года) рецензент, подписавшийся псевдонимом «Бета», высказал даже такой упрек:

«Дело, по-нашему, в том, что у Довженко чересчур развита склонность к обобщениям».

Затем, поговорив все о том же «биологизме», рецензент заключил статью следующим выводом:

«Несмотря на этот недостаток, «Земля» остается огромным произведением, фильмом-этапом на пути развития советской кинематографии, громадным достижением в области формы».

Этим газета не ограничилась. Пять дней спустя она вернулась к оценке «Земли», напечатав статью Ипполита Соколова, приходившего к обратному выводу: «Земля» — большая фильма, в которой с общественно-идеологической точки зрения отрицательные моменты перевешивают положительные».

Одна из самых яростных атак на довженковский «биологизм» была совершена в рецензии М. Мержанова, напечатанной в журнале «Красноармейское кино» (1930 год, № 1). Вот что в ней говорилось:

«Люди в картине Довженко крепки, здоровы, сыты и плодоносны, как дождь. Все люди без различия пола и возраста, а главное, без различия классов. По Довженко, в деревне люди все здоровы и крепки, ибо в деревне дождь, дождь, — дождь. Земля пухнет от дождя, хлеб пухнет от земли, люди пухнут от хлеба. Все пухлые и здоровые. Все рождаются, целуются, — рожают и умирают... Таковы неуклонные законы биологии, им подчиняет картину режиссер А. Довженко.

Любой кадр в «Земле» — беспечный и сытый кадр, даже тогда, когда комсомолец Василия несут в гробу, — беспечный и сытый потому, что за лицо мертвеца цепляется ветка с тяжелыми, сочными яблоками. Это издевательство сытой жизни над смертью вообще...

Для Довженко неважно, что смерть комсомольца Василия результат классовой пули, классовой борьбы. С точки зрения Довженко — важно, что это смерть вообще. В этом коренная ошибка картины.

Роды, материнство, любовь, плодородие, смерть — вот ведущие

биологические мотивы картины, заслонившие, смазавшие социальные мотивы».

Нетрудно заметить, как абстрагируется здесь, отрывается от конкретной человеческой сущности понятие классовой борьбы, как искажается замысел режиссера, когда яблоки над гробом тракториста оказываются понятыми как «издевательство жизни над смертью», и как остается вовсе не понятой мечта художника об умной власти человека над щедрой землей в изменившейся новой деревне завтрашнего дня.

Но и тут рецензент не может не отдать должное фильму, хоть и делает это на свой манер, со многими оговорками:

«Это талантливейшее произведение киноискусства, — одна из лучших, если не лучшая, картина сезона, — может и должна принести пользу, конечно, при правильно поставленной политпросветработе вокруг нее. Она может быть использована при беседах о классовой борьбе в деревне, и даже ее ошибки могут послужить темой для бесед в этом плане.

Картину эту нужно показать той стотысячной армии колхозников, борцов за новую деревню, которые готовятся сейчас Красной Армией».

Почему же «талантливейшее кинопроизведение», «громадное достижение», «фильм-этап» (причем все эти эпитеты, как показала проверка временем, отнюдь не были скороспелыми преувеличениями рецензентов), было встречено с такой двойственностью и даже растерянностью?

Может быть, это станет понятнее, если старый номер газеты с рецензией на только что появившуюся «Землю» прочитать целиком и попробовать сопоставить впечатление от фильма с умонастроением времени.

Когда мы достаем из своего почтового ящика сегодняшнюю газету и, прочитав в ней телеграммы, заметки хроникеров, очерки и корреспонденции, находим статью о какой-либо новой книге, о новом спектакле или фильме, мы сами не замечаем, как все новости дня формируют призму нашего восприятия. Это происходит естественно и совершенно для нас самих незаметно. И конечно, эта призма не возникает, всякий раз заново; ее шлифует день за днем течение жизни.

Тот год, в течение которого Довженко работал над своим фильмом, был полон значительнейших и бурных событий.

Перелистывая газеты того месяца, когда печатались отзывы о «Земле», мы найдем и рецензию «Комсомольской правды» на «Баню» Владимира Маяковского, поставленную Всеволодом Мейерхольдом. Даже четверть века спустя она продолжала оставаться острейшей и актуальной пьесой, с

огромным успехом пережившей второе рождение на сценических подмостках во многих странах. А тогда рецензент писал: «Надо прямо сказать, что пьеса вышла плохая и оставлена она у Мейерхольда напрасно»^[49].

Все, что появлялось в искусстве, казалось жизни не в рост. События в деревне были в центре общественного внимания. Заголовки в газетах набирались крупно и звучали по-фронтальному:

- Кулаку не удастся сорвать колхозный сев!
- Укреплять колхозы, продолжать наступление.
- Колхозам нужны счетоводы!
- Комсомол, на танк, на коня!
- Дадим стране 1 300 000 инженеров и техников!

Напряженно звучали и заголовки над телеграммами из международной жизни:

- Англичане расстреливают бастующих индусов.
- Французские аэропланы разрушают индокитайские деревни.
- Сто комсомольцев Мексики на каторге.
- Детердинг провоцирует разрыв франко-советских отношений.

Среди всех этих телеграмм есть *и* такое сообщение из Лондона:

— Консерватор Кингсли Вуд запрашивает в палате общин министра внутренних дел Клайкса, известно ли ему, что совет лондонского квартала Вестгем разрешил демонстрацию советского фильма «Мать», несмотря на то, что английское бюро цензоров отказало в разрешении на демонстрацию этого фильма.

Идет тринадцатый год революции. Идет первая пятилетка, с ее пафосом цифр, ожиданием мировых потрясений, романтикой юнгштурмовки, лозунга, боевой комсомольской песни.

И острее всего в необыкновенно бурном потоке событий звучит тема деревни — только что стронутых, самых глубинных пластов страны.

Ни социологический строй эйзенштейновского «Старого и нового», ни философско-эпическая «Земля» Довженко не ложились в ритм событий, которыми жили в те дни журналисты в своих редакциях, и именно потому отклики рецензентов-журналистов на «Землю» были несравненно резче и безапелляционнее, чем выступления рядовых зрителей и специалистов-искусствоведов.

Например, П. Бляхин, работник кино и писатель (в прошлом автор сценария «Красные дьяволята»), в рецензии, опубликованной в «Правде» 29 марта, говорил о таланте и своеобразии Довженко, о несомненных достоинствах его фильма. И хотя и в его рецензии много было сказано о

«внеклассовости» и «биологизме», о неправильности «политической установки и конечных выводов фильма», он все же отмечал при этом, что даже и ошибки этой картины «имеют гораздо большее значение, чем самый бурный успех «Ганьки-трактирщицы» и ей подобных».

Журналисты оговорок чаще всего не делали.

И беспощаднее всех остальных — зло и несправедливо — на картину Довженко обрушился в большом стихотворном фельетоне «Философы» Демьян Бедный.

Фельетон был напечатан в «Известиях» 4 апреля 1930 года.

Формат газеты был тогда раза в полтора больше нынешнего, и почти три четверти огромной газетной страницы были отданы этому фельетону-рецензии, беспепелляционно обвинявшему художника в контрреволюционности и похабщине.

Там говорилось словно бы о совершенно другом фильме, похожем на довженковский лишь по названию. Фельетон был несправедлив, написан со злой торопливостью, с желанием хлестнуть побольнее. Казалось, автор смотрел картину, видя на экране вовсе не то, что в ней было на самом деле. Все авторские замыслы искажались, поэзия тонула в невесть откуда зачерпнутом сале, драматизм и чистота оборачивались грязью, искренняя и пылкая защита нового оказывалась почему-то контрреволюционной.

Откуда же взялась такая предвзятость?

Быть может, и тут сказалось воздействие умозрительно выстроенных канонов, в которые никак не укладывался фильм Довженко. «Долженствующее» и «сущее» начали сталкиваться тогда все чаще, противореча друг другу. А ведь «долженствующее» каждый склонен видеть по-своему и это собственное представление готов отстаивать с особой, слепящей страстью.

Появление фельетона привело в недоумение большинство видевших «Землю» и вызвало многочисленные протестующие письма в редакцию «Известий».

Самого Довженко фельетон Демьяна ударил словно обухом по затылку. Утром он с привычной юношеской размашистостью — через две ступеньки — сбежал в гостиничный холл за свежими газетами, притащил в свой номер большую охапку, начал с международных телеграмм, прочитал на первой полосе «Известий» сообщение о том, что в Германии пришел к власти новый кабинет, возглавленный Брюнингом, и, перевернув страницу, увидел «Философов».

«Я был так подавлен этим фельетоном, мне было так стыдно ходить по улицам Москвы, что я буквально поседел и постарел за несколько дней, —

вспоминает он в «Автобиографии», открывающей украинское трехтомное собрание его сочинений. — Это была настоящая психическая травма».

И дальше он рассказывает с предельной откровенностью:

«Сперва я хотел умереть. Но несколько дней спустя мне пришлось стоять в почетном карауле в крематории у гроба Маяковского, с которым я всегда был в очень хороших отношениях. Впереди меня стоял в карауле Бедный. Я смотрел на его сверкающую голову и страстно думал — умри! Но он не был впечатлителен. Так мы и вышли из крематория живыми и невредимыми»^[50].

Пусть уже после фельетона «Философы» продолжали печататься хвалебные рецензии и резолюции, принятые на многочисленных дискуссионных просмотрах, пусть появилась 8 апреля в «Комсомольской правде» беседа корреспондента этой газеты с Феликсом Коном, озаглавленная «Картина огромной художественной ценности», — синяки от незаслуженных ударов не переставали болезненно саднить. Даже и то, что сам Демьян Бедный печатно отказался от прямых обвинений в контрреволюционности и кулацкой преднамеренности, продолжая говорить лишь о частных и непредвзятых ошибках, не изгладило травмы.

На следующий день, 9 апреля, выступила и «Правда». Несмотря на то, что еще за десять дней перед тем на страницах центрального органа партии была уже напечатана обстоятельная рецензия Петра Бляхина, «Правда» снова поместила большую статью о «Земле», написанную А. Фадеевым, В. Киршоном и В. Сутыриным. Авторы горячо осуждали несправедливое и раздраженное выступление Демьяна Бедного, утверждали, что Довженко является талантливым революционным художником, и оценивали его фильм очень высоко.

С некоторыми купюрами (эпизод у трактора и сцена в хате невесты) «Земля» была выпущена на экран.

Художественные достоинства произведения искусства далеко не всегда можно верно определить, пользуясь одним лишь критерием массового (или кассового) успеха. Тут играет роль множество различных обстоятельств, среди которых воспитание вкуса аудитории, ее художественная зрелость занимают далеко не последнее место.

«Земля» должна была прокладывать свой путь к зрителю, привыкшему к зарубежной мелодраме, к приключенческим «боевикам», к лицам прославленных «звезд» экрана, которые успели сформировать массовые представления о красоте и завоевать самые широкие круги поклонников, — споривших между собою так же ожесточенно и горячо, как в наши дни спорят разве лишь завзятые болельщики футбола. У этого круга зрителей

«Земля», конечно, не могла пользоваться большим успехом. Очередей у кино, где демонстрировался фильм, не было, как не бывало их и тогда, когда появились «Звенигора» и «Арсенал».

Чтобы у зрителя явилось желание отправиться на приготовленное для него массовое зрелище, у него должна сперва появиться возбудительная мысль: «Я это люблю» (или противоположная: «Я этого еще совершенно не знаю»). То есть предложенное зрелище должно быть для него либо уже привычным, изведанным, либо, напротив, совершенно неизвестным и новым, как впервые показываемая после немого кино звуковая картина или первый цветной фильм после картин черно-белых. Поэтому истинные новаторы, ломающие привычные частности внутри старых художественных форм, редко бывают вознаграждены всеобщим признанием.

И все же успех «Земли» на дискуссионных просмотрах, привлекавших более искушенную и требовательную аудиторию, был огромным.

Вскоре «Земля» начала свой триумфальный путь и по зарубежным экранам.

Для прогрессивных кинематографистов Запада этот фильм стал в один ряд с такими открытиями, какими были для них «Броненосец «Потемкин», «Мать» и «Потомок Чингис-хана». Недаром же четверть века спустя специальное жюри, заседавшее в Брюсселе во время Всемирной выставки, включило «Землю» вместе с фильмами Эйзенштейна и Пудовкина в число двенадцати бессмертных шедевров мировой кинематографии.

Особенно горячо был принят фильм Довженко в Италии, Франции и Германии — в тех странах Европы, где кинематография тогда была наиболее развита и где она из ремесла превращалась в искусство.

В 1958 году украинский журнал «Вітчизна» получил и опубликовал статью, написанную двумя итальянскими кинематографистами: режиссером и историком кино Карло Лидзани и искусствоведем Массимо Мида. «Чему учит Довженко» — так называлась эта статья. Авторы вспоминают об огромном успехе «Земли» на венецианском фестивале 1932 года. Они пишут:

«Теперь уже установлено, что в самых значительных и волнующих произведениях итальянского неореализма, прежде всего в работах Росселини и других, глубоко ощущаются хорошо усвоенные уроки Довженко. Довженко показал много оригинальных технических приемов: свободный ритм рассказа, творческий монтаж, привлечение к съемкам непрофессионалов, — но решающее значение, особенно в «Земле», имел внутренний замысел художника, его увлеченное и правдивое

повествование о новом, о тяжелой человеческой судьбе, его изображение природы, его проникновение в психику людей, освободившихся от феодального гнета и рабства»^[51].

Английский искусствовед, член Британской киноакадемии Эрнест Линдгрэн в книге «Искусство кино»^[52] говорит, что открытия русских режиссеров в области теории монтажа подняли кино от абстрактного копирования природы до высот искусства. И, называя примеры, он также ставит «Землю» вместе с фильмами Эйзенштейна и Пудовкина в ряд картин, представляющих собою «вершину, которой достигло немое кино как искусство».

И наконец, один из крупнейших исследователей кино, француз Жорж Садуль, определяя в своей «Истории киноискусства» место фильмов Довженко в ряду шедевров мирового кино, подчеркивает их национальное своеобразие, которое как раз и проложило им дорогу к успеху на мировом экране, сделало их подлинно интернациональными. «Довженко — украинец, и это накладывает отпечаток на его творчество», — замечает Садуль^[53]. И дальше говорит о «Земле»:

«Та среда, изображение которой не удавалось Эйзенштейну, находила идеальное выражение в фильмах крестьянина Довженко. Он принес в свою «Землю» страстность большого художника-живописца; некоторые живописные лейтмотивы этого фильма потрясли своей искренностью: пахотное поле под огромным, затянутым облаком небом; волнующаяся под солнечными лучами нива; яблоки, смоченные осенним дождем; подсолнечник, национальный цветок Украины...»^[54].

Жорж Садуль, так же как итальянские историки, говорит и о воздействии «Земли» на зарубежных мастеров кино: «Это произведение Довженко оказало глубокое влияние на молодых кинематографистов Франции и особенно Англии. На лиризме этого фильма учились документалисты...»^[55].

На многих из первых зарубежных просмотров «Земли», устроенных для узкого круга кинематографистов-профессионалов, присутствовал и сам Довженко.

Он получил от Наркомпроса Украины заграничную командировку и отправился по знакомому пути: через Негорелое и Варшаву в Берлин.

На этот раз впервые он ехал туда не по службе. Не надо было думать о портфеле с дипломатическими документами.

Всего шесть лет прошло. В тот раз он возвращался той же дорогой из Берлина в Харьков, не имея представления о том, каков будет его

завтрашний день. Стал художником. Теперь и это кажется давно прошедшим. Надо будет в Берлине опять походить по выставкам, заглянуть в Кюнстлерхильфе, повидаться с друзьями. Как чувствует себя старый Цилле? Остался ли кто из прежних сослуживцев в консульстве? Странно, за эти годы он ни с кем из них не встречался. И писем не было.

Варшаву проехали ночью. На Центральном вокзале поезд стоял недолго. Он вышел. На темной Маршалковской невысокие дома. Похоже на киевский Крещатик. Ночные витрины. Сонные извозчики на перекрестке. В Аллеях Ерозолимских тоже темно; свет в редких окнах, и от непогашенных витрин еще пустынное.

Вернулся в вагон.

Хотелось ощутить себя туристом. Как часто приходилось читать о завидной легкости чувств, какую будто бы приносит не отягченная обязанностями дальняя дорога. Но легкость не приходила.

В первый раз за последние годы у него снова не было точного представления о том, за что приниматься завтра.

Все, что ему предстояло делать в поездке, было связано с законченной работой. А что же потом?

Коробки с пленками «Земли» отправлены в Берлин заранее. Наверно, они уже прибыли. Просмотр состоится на следующий вечер после того, как он приедет. Кажется, в Бабельсберге? Живя в Берлине, он часто слышал об этом киноподгороде, но бывать там ему не приходилось. Самая большая студия в Европе... «Фабрика снов»... Интересно увидеть...

Его встретят на вокзале. Номер в гостинице должен быть заказан.

За всей этой непривычной бесхлопотностью длинной дороги была пришедшая к нему слава. Она опережала его и за рубежом, он не мог не ощутить этого.

Но где же пресловутая и беззаботная душевная легкость такой поездки?

Какой должна быть его новая картина?

Эта мысль вытесняла все остальные.

Еще несколько месяцев назад все было ясно. Работая над «Землей», он хотел и следующий свой сценарий писать о жизни села, снова снимать в Ярьесках, еще раз — по-иному и глубже — показать на экране то, что всего ему Дороже и ближе.

Ему хотелось возвратиться в собственное детство, посмотреть на себя, босоногого, сегодняшними глазами и оттуда со всей чистотой детского взгляда заглянуть в сегодняшний и даже в завтрашний день.

Он уже рассказывал друзьям историю о том, как разлилась под пасху

Десна, и как плавал сельский попик на лодке от хаты к хате, окропляя куличи и крашеные яйца весенней святой водою, и как смеялся маленький Сашко, когда лодка посреди улицы перевернулась и все — и поп, и пономарь, и дьячок — очутились в быстрой воде, поднявшейся под самые стрехи. Этот рассказ был даже и записан, чтобы войти потом — эпизодом — в сценарий.

Но сценария все еще не было. И как его делать?

Все время вспоминались слова, которые так часто приходилось ему слышать и читать о себе в течение последнего месяца: «биологизм», «биологизм», извращенное представление о деревенской жизни, пантеистичность, и снова этот «биологизм», — какое унылое слово!..

Когда «Земля» была окончена, ему показалось, что он сумел взлететь к солнцу: вышло почти все, что он хотел сделать и вышло почти так, как хотелось.

Прочитав «Философов», он почувствовал, что крылья его растопились. Падать оказалось больно.

А мог ли он поставить «Землю» иначе?

Неужто поверить тем, кто убеждал его, что не надо писать самому, что нужно ставить картины по чужим сценариям, «жить, как все режиссеры»?

К тому же и немое кино кончалось.

Быть может, в Бабельсберге он сможет увидеть первые говорящие фильмы. Быть может, пора уже и самому думать о том, что следующий его фильм должен быть звуковым? Но ведь только профану, далекому от искусства, может показаться, что звуковое кино — это очень просто: немая картина плюс звук. Так не бывает. Новое средство выражения приносит в любую область искусства коренные качественные преобразования. Какими же они должны оказаться?

Споры среди художников начались, когда звуковое кино было еще полем технических экспериментов.

Озвученный экран еще не успел родиться, а у него уже появились яростные противники.

Уже сам Чарлз С. Чаплин успел заявить о том, что звук несет с собою в киноискусство неизбежную вульгаризацию и что для собственного творчества он сможет принять от новой техники разве лишь музыку, но не слова.

Чаплина поддержали многие — и на Западе и у нас.

Но и радикально противоположная точка зрения имела многих сторонников. Всеволод Пудовкин размышлял в статьях о том, как появление звука расширит в экранном произведении возможности

сложного контрапункта, вытесняя натуралистическую, «театральную» иллюстративность.

Ясно было, что продолжать путь по проторенному маршруту нельзя; надобно начинать поиск почти сызнова, на нехоженных дорожках, и еще неизвестно, откуда и в каком направлении нужно протаптывать свою новую тропу.

Вместе с воспоминаниями о «биологизме» все это повергало Довженко в неотступное душевное смятение.

Но в поездке успех «Земли» помогал ему сохранить внешне спокойную уверенность.

После одного из берлинских просмотров в зале завязалась беседа. Вместе с кинематографистами были там и журналисты со своими наборами отштампованных словечек и ходячих представлений. «Железный занавес» еще не был придуман, но других жупелов того же сорта за двенадцать лет существования Советской власти было пущено в ход предостаточно.

Был задан вопрос:

— Не мешает ли нормальной жизни искусства партийное руководство, а также и то, что в Советской стране стали обозначать термином «социальный заказ»?

Довженко улыбнулся.

— У нас на Украине, — сказал он, — часто на вопрос отвечают вопросом. Разрешите и мне поступить так же.

— Пожалуйста.

— Считаете ли вы, что ваша кинематография имеет такие фильмы, как «Броненосец «Потемкин», «Мать» и, простите мою нескромность, «Земля», которую вы только что так тепло приняли?

Ответ последовал без колебаний:

— Конечно, нет. У вас превосходная кинематография, которая ведет сейчас кинематографию мира.

— Вы в этом уверены? — переспросил Довженко.

— Уверен.

— Спасибо. Я полагаю, что вы сами ответили на свой вопрос.

В поездке Довженко провел четыре с половиной месяца.

Он встречался с кинематографистами многих стран и убедился, что чувство раздорожья и необходимости поиска мучает сейчас не его одного и только ремесленники привычно остаются у своего конвейера, не теряя уверенности в том, что ремесло не подведет ни при каких обстоятельствах.

Довженко возвратился в Киев осенью 1930 года. Студия на Брест-Литовском шоссе была уже совсем достроена. В огромном павильоне-

ангаре теснились съемочные группы, нещадно мешая друг другу. Уже десять фильмов готовилось одновременно на новой студии.

К возвращению Довженко были приготовлены рабочие комнаты и для него. Просторно. Светло. Большие окна выходят в сад. Но сад еще только должен быть посажен.

Свою новую комнату на студии Александру Петровичу захотелось раскрасить так, как он это видел в Бабельсберге: все стены разного цвета, и потолок тоже не белый, а яркий, — например, оранжевый. Такая веселая пестрота радовала сердце и будила воображение.

Каждый день он входил в эту комнату.

Все та же нетронутая стопка чистой бумаги лежала на столе. И даже запах пленки, привычный запах грушевой эссенции, не устоялся еще в комнате, лишь слабо проникая сюда из коридора.

Старые сотрудники по фильмам, уже знаменитым, — Бодик, Демущий — торопили: «Когда начнем работать?» Все приходили с идеями, но ни одна из этих идей не была ему близкой.

Он вспомнил такую недавнюю игру в пустом коридоре Совкино: Эйзенштейн — Леонардо, Пудовкин — Рафаэль, а он сам...

Свою книгу «Жизнь Микеланджело» Ромен Роллан начал описанием статуи «Победитель»:

«Это прекрасно сложенный юноша, нагой, с крутыми завитками волос над низким лбом. Стройный и прямой, он уперся коленом в спину бородатого пленника, который вытянул шею И, как бык, подставляет голову под удар. Но победитель не смотрит на него, победитель медлит; он в нерешительности отворачивается, у него скорбный рот и смущенный взгляд. Поднявшаяся было рука опустилась к плечу, торс откинут назад; он не пожелал победы, она уже не прельщает его. Он победил. Он побежден.

Образ героического Сомнения. Победа с надрезанными крыльями — единственное из творений Микеланджело, остававшееся до самой смерти скульптора в его флорентийской мастерской, — это сам Микеланджело, символ всей его жизни»^[56].

Такой победой, породившей сомнение, показалась ему «Земля».

Не умея оставаться без дела, он принялся сажать сад вокруг новой студии, на замусоренных пустырях, окружавших павильон. Крестьянский сын, внук и правнук, он знал: только со своим садом, посаженным собственными руками, становится родной новая хата.

На посадку выходила вся студия.

С грузовиков снимали трехлетние и даже пятилетние яблони с корнями, не освобожденными от земли, И опускали их в приготовленные

ямы.

Сашко запевал:

*Ой, не жалько мені
Ні на кого,
Тільки жалько мені
На отця свого...*

И молодые монтажницы подтягивали свежими звонкими голосами.

Вечером во взрыхленной земле вокруг яблонь стояли лужицы первой щедрой поливки, и слабые кроны не мешали отраженным звездам плавать в черной воде.

О первой звуковой картине, увиденной в Бабельсберге, Довженко рассказывал друзьям с тем удивлением, с каким ребенок может говорить о чужой затейливой игрушке.

Этой картиной был монументальный боевик, поставленный фирмой «Уфа» по роману Э. Ремарка «На Западном фронте без перемен». Он делался еще по всем старым канонам немого кинематографа. Но...

— Стреляют пушки и — слышно! — говорил Довженко.

Однако вовсе не тому, что в кинозале слышались оружейные выстрелы, удивлялся Довженко на самом деле. Наивное восхищение его первых рассказов было хорошо сыгранной самозащитой: за ним пряталось нерассеявшееся недоумение: «А что же все-таки с этим делать?!» Ведь не ради того, чтобы оглушать зрителя оружейной канонадой, получил голос Великий Немой.

В Голливуде стали обращаться к опере и оперетте. В только что сооруженных тонстудиях записывались застрахованные на миллионные суммы голоса премьеров и примадонн из Ла Скала. Появились сценарии, написанные лишь ради того, чтобы с экрана могла прозвучать рассчитанно-навязчивая легкая песенка, — и в фильмах начали восходить новые «звезды», пришедшие в кино с эстрадных подмостков.

Работа над сценарием стала тогда конвейерным производством: один придумывал сюжет, другой расцвечивал его трюками, третий писал диалоги. Понадобились специалисты, умеющие внести в любой фильм два-три штриха, способные разжалобить сентиментального зрителя, и другие специалисты, умеющие внести в тот же сценарий две-три шутки («gags», как называют их в Голливуде), чтобы рассмешить зрителя, пришедшего развлечься. И должно было найтись в фильме хотя бы одно место, когда и самый взыскательный зритель ощутил бы встречу с настоящим искусством. Для этой работы тоже требовались специалисты.

Сценарий собирался из деталей, как фордовский автомобиль.

В новом качестве получали вторую жизнь заново поставленные боевики немого кино. На новой пленке, с бегущей сбоку звуковой дорожкой, похожей на кардиограмму больного сердца, с другими актерами ставились фильмы, принесшие когда-то мировую славу Асте Нильсен,

Дугласу Фербенксу, Мэри Пикфорд, и новые экранизации старых сценариев показали, быть может, с наибольшей убедительностью, что невозможно работать по-прежнему, рассматривая речь и шумы лишь как механическое дополнение к старым изобразительным средствам фильма.

Оказалось, кроме того, что экранная речь внезапно лишила кинематограф той безграничной интернациональности, какая была свойственна немому фильму.

Жест, мимика, слезы Лилиан Гиш, невозмутимость Гарольда Ллойда, походка Чарли вызывали одинаковые ответные эмоции у датчанина и у японца.

Но диалог звукового фильма, произнесенный и записанный по-английски, был непонятен французу. Шведские фильмы теряли своего итальянского зрителя, и наоборот. Озвученный экран стал таким же национальным, как театральная сцена.

Одним словом, с появлением звукового кино всем старым режиссерам приходилось начинать сначала, а для многих это второе начало оказалось недоступным. Овладеть искусством звукового кино они так и не смогли, потому что это было другое искусство.

Александр Довженко в поисках новой дороги отправился в том же направлении, какое всегда увлекало его с наибольшей силой. Это были поиски углубления жизненной правды в своем искусстве — с помощью всего того, чем обогатила это искусство звуковая техника.

В ту пору много говорилось и писалось о так называемой «литературе факта». Стремительность социальных перемен вызывала у художников потребность схватывать такие перемены на ходу, осмыслять их в процессе утверждения. Как лирический дневник писались книги-репортажи о строительстве первых тракторных заводов, о стронуте с места крестьянстве, о том, как из мусульманского средневековья выходят к нашим дням народы среднеазиатских республик.

Таким же лирическим дневником стал и (немой еще) документальный фильм «Турксиб» — о новой железнодорожной магистрали, пересекающей пустыни за Каспием. Успех «Турксиба» был не меньшим, чем успех лучших-художественных боевиков того времени, а один из кадров этого фильма — тощий верблюд обнюхивает стальную рельсу в песках — обошел иллюстрированные журналы всего мира.

На Украине символом перемен стал Днепрострой.

У днепровских порогов изменялся не только пейзаж; там изменялись люди, и в иное русло входили их судьбы. Десятки тысяч сельских парубков приходили туда землекопами, чернорабочими, чтобы уйти с новой

специальностью и новым кругозором.

Сооружение плотины у древней Хортицы уже заканчивалось, когда Довженко обдумывал свой первый звуковой фильм. Именно там, у днепровских порогов, где земля запорожских казачьих преданий стала плацдармом самой крупной из строек первой пятилетки, он и увидел свою будущую тему.

Сперва появлялись другие соблазны. Хотелось написать сценарий и снять фильм о трагической эпопее, которая незадолго до того разыгралась в арктических морях, приковав к себе внимание всего человечества: на пути к Северному полюсу где-то между Шпицбергом и Гренландией исчез итальянский дирижабль с экспедицией, организованной Умберто Нобиле. Поиски вели корабли под флагами многих стран. Потерпевшие бедствие были обнаружены советскими самолетами и спасены моряками советских ледокольных кораблей.

В тему, как ее увидел Довженко, включалась также история гибели Руала Амундсена.

Стремление к полюсу становилось в представлении режиссера воплощением торжества человеческого духа, неукротимого в своем стремлении постигнуть неизвестное. Античная трагическая тема Прометея, история судьбы Галилея могли получить в этом фильме современное воплощение. Сюжеты Довженко в процессе работы всегда расширялись концентрическими кругами, рождая философские обобщения и исторические аналогии. Философским, сложно построенным задумывался и фильм об Арктике. «Замысел был отклонен руководством», — записал Довженко в своей «Автобиографии»^[57]. Руководство, вспоминает он далее, «поставило требование, чтобы я спешно написал «что-нибудь такое» о современной нашей жизни на Украине, а не в Арктике. Я мгновенно вытеснил из своего сознания Амундсена и за двенадцать дней написал неудачный сценарий «Иван» и начал съемки».

Приговор «Ивану» произнесен самим автором. Надо ли его оспаривать?

И все же стоит сказать о том, что в сценарии о крестьянском парне, пересозданном в горниле огромной днепровской стройки, Довженко на четверть века опередил те поиски поэзии реального факта и натурального — не актерского — поведения персонажей перед съемочным аппаратом, какие были начаты итальянскими неореалистами в пятидесятых годах нашего века.

История темного крестьянского парня Ивана, который вместе с днепровской плотиной строит и самого себя, рассказана в сценарии и

фильме с нарочито обнаженной схематичностью Иван приходит на Хортицу неграмотным. Все его представления ограничены кругом того, что успел он увидеть собственными глазами, а это совсем немного: свое село от околицы до околицы, ближний лес, ближняя пашня, вот и все. На стройке Иван начинает учиться. На стройке он становится комсомольцем и оказывается в числе передовиков. Он в финале картины другой человек, совершенно непохожий на того, каким входил в нее. Это уже не «селяк» в самом узком понимании этого слова, но «сын человечества». Однако схема остается схемой, все равно, возникает ли она из осознанного замысла художника или в результате несовершенства художественного мышления. Она может быть ясной и наглядной. Но художественного полнокровия в ней по самой ее природе быть не может. Не оказалось такого полнокровия и в герое «Ивана».

Был, правда, в этом фильме и еще один герой. Это сам Днепр, снятый как поэтическое воплощение безбрежной широты и безудержной силы движения. Бессмертные гоголевские метафоры ясно читаются в превосходных пейзажных планах, неторопливо открывающих собою фильм под грустный и протяжный напев. Первой фонограммой, записанной для Довженко, оказалась все та же, неизменно любимая им старинная народная песня:

*Ой, не жалько мені
Та и ні на кого...*

И под эту жалобу парня, которого силой женят на нелюбимой, сменяются на экране картины днепровских далей, трехмерные, обладающие необыкновенной глубиной и рельефностью, исполненные поэтического удивления перед открывшейся взору вечной красотой неостановимой реки — ее белых песков, оглаженных ветрами на бесчисленных косах и островках, ее опрокинутых в безбрежные воды лозняков и лесов, ее заросших водяными лилиями старых русел, проток и ериков.

Тут все читалось: и «чуден Днепр» и «редкая птица долетит...».

Образ Днепра становится лейтмотивом картины, символическим изображением раскованной и целеустремленной силы, рвущейся из берегов.

Сперва показана река, скованная льдом, как бы слившаяся с заметенною снегом землею. Затем весеннее солнце растапливает снега,

ломает ледяной панцирь; река выходит из берегов, вторгается в зазеленевшие прибрежные рощи, разливается среди верб и неукротимо мчится к морю.

И если потом взрытая лопатами тысяч землекопов и ровшами первых, еще немногих экскаваторов Хортица станет воплощением всего взбудораженного новью революционного мира, то это лирическое начало фильма несло в себе извечную поэзию национального характера, встречающегося с бурными переменами так же, как встречается с порогами стремящийся к морю Днепр.

Пейзаж снова, как это было уже в «Земле», входил в фильм как одно из главных действующих лиц.

Вступительные кадры «Ивана» должны быть отмечены как выдающаяся операторская работа, остающаяся до сих пор в числе наивысших достижений операторского искусства.

Вместе с испытанным соратником Довженко оператором Даниилом Демуцким «Ивана» снимали совсем молодой еще ученик Демуцкого Юрий Екельчик и Михаил Глидер. Глидер стал оператором благодаря Довженко, убедив его, что «очень хочет снимать природу». Довженко покорила его наивная горячность, и вот Глидер снял Днепр, и Довженко убедился, что поверил ему не зря.

Впервые в режиссерской практике Довженко в съемочный коллектив вошли три композитора. Александр Петрович пригласил одного из лучших знатоков украинского песенного фольклора, Б. Лятошинского, а вместе с ним — двух молодых композиторов, Юлия Мейтуса и Игоря Бэлзу.

Снимая свой первый звуковой фильм, Довженко напряженнее всего устремлялся к органическому слиянию изобразительных средств с симфонической музыкой, вырастающей из дорогого ему песенного начала. Музыку он чувствовал так же тонко, как живопись. А звучащего слова остерегался, чтобы не стирать необходимую и очень точно различаемую им границу между искусством кино и театральным зрелищем. Реплики в «Иване» столь же экономны, как надписи в прежних его немых фильмах. Их приходится по две-три на часть, не более. И они сохраняют ту же объяснительно-информационную функцию, хотя это теперь уже скорее ошибка, чем достоинство: нарочитая сухость слова и буйная щедрость звучащей музыки вступают между собою в неразрешимый спор. Но такой спор начинается лишь где-то в третьей части фильма, а вначале музыка сливается с изображением в единую симфонию, доступную не только слуху, но и зрению, и это становится новым, покоряющим родом искусства. Недаром Сергей Эйзенштейн в лекциях, читанных для студентов

режиссерского факультета ВГИК, называл вступление к «Ивану» «волшебной поэмой Днепра» и относил этот запев к классике режиссерского мастерства кино.

В этой работе Довженко неумышленно ставил перед собою множество новых и трудных задач. Не все решения удались ему одинаково. Разве это не естественно?

Но тридцать с лишним лет спустя после выхода фильма, в 1962 году, когда в Англии проходил фестиваль советских кинокартин, известный критик Ричард Роуд писал в статье «Довженко и тридцатые годы»:

«Вы увидите кинофильм «Иван», на который редко обращают внимание, причисляя его к фильмам, лишенным значения; для меня же этот фильм является великим шедевром киноискусства»^[58].

Это справедливые слова. Плод вдохновенного и талантливого искательства живет в искусстве долго и долго продолжает питать других художников.

Если говорить о неудачах «Ивана», то они возникали не там, где Довженко смело и несконанно отправлялся в свой поиск, а именно там, где он становился связанным и элементарным, где ему не хватало ясных ответов на собственные вопросы.

Тема, на которой остановился Довженко, привлекала тогда и многих других писателей и кинематографистов. Рядом с «Иваном» в тех же только что достроенных павильонах Киевской кинофабрики снималось еще несколько фильмов о переплавке молодого крестьянина в горниле рабочей стройки. Среди этих картин были «Штурмовые ночи» по сценарию и в постановке Ивана Кавалеридзе. И на Ленфильме Фридрих Эрмлер вместе с Сергеем Юткевичем приступали тогда же к съемкам «Встречного», где речь шла примерно о том же. Только не у вчерашнего крестьянина вырабатывалась тут новая идеология, а у старого кадрового заводского мастера, чей старый опыт входил в конфликт с новыми обстоятельствами.

«Иван» и «Встречный» появились на экранах почти одновременно.

По замыслу, по творческому методу эти фильмы совершенно различны и несравнимы. Сценарий «Встречного» был построен традиционно. Сюжет его может быть легко изложен в форме небольшой повести. Семейные перипетии, столкновение несхожих мировоззрений, производственные конфликты завязываются узелками; от узелка к узелку движется действие психологической драмы; за этим движением сюжета зритель следит привычно, если его и подстерегают какие-либо неожиданности, то эти неожиданности преднамеренно рассчитанные, нарочито построенные сценаристом.

Нов здесь лишь материал, а форма традиционна.

В такой традиционности нет, конечно, ничего предосудительного, и все это говорится отнюдь не в осуждение старого хорошего фильма.

Хорошим же делало «Встречный» прежде всего очень острое и точное ощущение нового, складывающегося в сфере общественных отношений. Многочисленные приметы этой новизны отобраны для сценария с тщательной кропотливостью и показаны в фильме достоверно и убедительно.

Однако новое не менее остро видел и Александр Довженко. Только показывал он его совсем по-иному — не как повествователь, а как публицист.

Обращаясь к своей аудитории, он порою оставлял взятый им тезис совершенно неразвернутым, а называл его прямо, будто прочитывая по черновому конспекту. Порой прибегал к привычной аллегорической форме; порой ограничивался самым скупым и «лобовым» пояснительным текстом.

Таких тезисов было много; не скованные ограничительными рамками сюжета, они часто и прихотливо разветвлялись, уходили в стороны, разрывали ясную последовательность событий, делали фильм хаотическим и порою невнятным.

Взяв близкую по главной сути тему, авторы «Ивана» и «Встречного» ставили перед собою совершенно различные творческие задачи. А фильмы их, несмотря на это, настойчиво сравнивались во многих статьях и рецензиях — чаще всего не в пользу «Ивана».

И в то время как сами художники говорили о возможности и даже необходимости решать общие задачи всякий раз по-своему, сохраняя всю неповторимость творческой индивидуальности и не боясь неизбежных издержек поиска, большинство критиков пытались выработать рецепты, общие для всех, объявляя при этом путь «Встречного» перспективным и верным, а путь «Ивана» излишне усложненным и уже по одному этому порочным.

Кстати, против такого вывода горячее всех возражал один из авторов «Встречного» — Сергей Юткевич. Он писал, что путь у них общий и трудности тоже общие. А потому не следует сбивать Александра Довженко с единственно плодотворного пути настойчивых исканий, где даже ошибка одного учит многих и тем помогает общему движению вперед.

Пылко вступался за Довженко, защищая «Ивана», и Всеволод Пудовкин, «Рафаэль» давней беззаботной игры.

Через тридцать пять лет не следует возвращаться на тот же путь неправомερных сопоставлений. Но просто справедливости ради надо

сказать, что при всех несомненных недостатках и провалах «Ивана» в фильме и сейчас еще можно увидеть немало здоровых зерен, которые и в наше время сохраняют способность прорасти, давать живую завязь, питать творческую мысль и вдохновлять художника на новые поиски.

Задачи, которые ставил перед собою Довженко, относились не только к области художественной формы. Формальные поиски тесно сплетались с социологическими.

Возможность вести прямой публицистический разговор с самой широкой аудиторией всегда увлекала Довженко в искусстве. Ради этой возможности он изменил живописи и пришел в кино.

Всяческие хитросплетения сюжета всегда казались ему компромиссом по отношению к жизненной правде, обманной облаткой, скрывающей главную суть, — только бы подсластить пилюлю и искусственно подогреть интерес зрителя к предложенной теме.

Довженко считал, что неизбежные при этом потери не оправдывают полученного результата. Он горячо говорил, что четыре тома «Былого и дум» Герцена позволяют ему проникнуть в атмосферу споров и конфликтов 60-х годов куда живее и глубже, чем даже романы Тургенева и Гончарова.

— Надо приглашать читателя в собеседники, думать с ним вместе, задавать вопросы и позволять ему самостоятельно находить ответы.

Это было не частным подступом к работе над одним очередным фильмом, но кристаллизацией принципиальной художественной позиции, которая вбирала в себя весь прошлый опыт художника и должна была определить собою его будущее. На этой позиции он не был одинок; она роднила его с целым рядом других художников — например, с Всеволодом Вишневским, с которым Довженко будет связан потом долголетней и прочной дружбой.

И как раз с формированием этой позиции, с поисками, на которые она толкала Александра Довженко, неразделимо связаны причины и провалов и удач, которые ожидали его в работе над «Иваном».

Уже потом, после выпуска фильма на экран, после того, как появились противоречивые, но в большинстве своем весьма сдержанные статьи об «Иване», после того, наконец, как ясно стало, что и зритель картину в общем-то не принял, Довженко попытался разъяснить свой замысел, как бы самому себе напоминая, что же все-таки больше всего увлекло его, когда он принимался за работу над сценарием и фильмом.

В газете «Кино» была напечатана (24 ноября 1932 года) его небольшая статья, так и озаглавленная — «Почему «Иван»?». Там Довженко верно раскрывал одно из социальных явлений первой пятилетки, создавшей

«героя, которого ведут». К таким он и причисляет своего Ивана — «негероического» по самой своей природе, но включенного силою обстоятельств в героические деяния времени.

«Маленький на большом фоне» — так говорил об Иване Довженко.

Тема взаимоотношений человеческой личности с социалистическим обществом занимала Довженко уже и в «Звенигоре». Но там он с молодой горячностью предлагал для этой темы решения, лишённые каких бы то ни было сложностей. Довженковский дед садился в вагон к комсомольцам, и общая кружка дорожного чая запросто всех объединяла.

На этот раз действительность делала невозможными подобные однолинейные ответы. Чтобы найти верное решение, надо было разобраться в одном существенном противоречии. На газетных страницах все чаще появлялось в новом значении старинное слово «знатность». Оно сопутствовало именам передовых шахтеров и трактористов, доменщиков и свекловодов, литейщиков и хлопкоробов. И наряду с этим утверждалось представление, казалось бы, совершенно противоречащее такому пониманию трудовой славы и знатности, — представление о том, что работающий человек — это всего-навсего «винтик», один из миллионов неразличимых и маленьких винтиков огромной машины, подчиненной одной руке и одному мозгу. Такое противоречие и отразилось в странной двойственности понятий «негероический герой», «маленький на большом фоне», «герой, которого ведут». Понимание этой двойственности стало доступным для современника, прожившего все последующее тридцатилетие и оставившего за собою огромные исторические рубежи, перейденные советским обществом в послевоенные годы. Для человека, находившегося в самом начале этого пути, в том числе и для Довженко, исчерпывающий ответ был еще невозможен. Между тем, обдумывая и начиная ставить «Ивана», Довженко стремился во что бы то ни стало снять противоречие, примирить непримиримое, доискаться утверждающих объяснений; они, и только они, были ему насущно необходимы. Иначе и быть не могло: ответы должны были объяснить художнику его время, утвердить его самоощущение в этом времени. И Александр Довженко, как ему казалось, находил искомые ответы в диалектике развития сельского парня, впервые вошедшего в рабочий коллектив на строительной площадке Днепрогэса.

Из-за умозрительности и схоластичности представлений, из-за неизбежной неполноты выводов «Иван» не смог стать поэтической повестью о человеке, историей развития типического характера, какой задумывал свою картину Довженко.

Более всего Довженко заботился о том, чтобы новый его фильм донес до зрителя живую поэзию факта, убедил достоверностью фона, на котором возникала его философская тема и рождалась повесть о молодом крестьянине, вынужденном рвать пуповину, от рождения связывающую его со средой, одолеваемой собственническими инстинктами, с привычным жизненным укладом, заставляющим человека работать на себя «разобщающим его с другими людьми. Довженко стремился показать обстоятельства, рождающие у Ивана новую психологию. И однако, именно эта кропотливая забота о достоверности факта, о подлинной типичности обстоятельств более всего подвела художника, придала его главной теме схематичность плаката, лишила философский тезис сценария той живой плоти и крови, которые способны наполнить художественное произведение силой действенного убеждения.

Но та же плакатность не раз оправдывала себя там, где в режиссере просыпался карикатурист-сатирик. В смелом и неожиданном сочетании патетики и сатиры, в сочной и вместе с тем лаконической обрисовке отрицательных персонажей зрелый, неповторимый талант Довженко оказался не слабее, чем в поэтических кусках фильма.

Авторский экземпляр сценария долгое время считался утраченным. Несколько лет тому назад заведующей музеем украинского киноискусства Татьяне Деревянко посчастливилось отыскать экземпляр в Москве, на чердаке квартиры одного из художников, работавших на съемках «Ивана». В сценарии и в фильме есть немало разночтений, тщательно отмеченных в монографии об А. Довженко, написанной украинским исследователем С. Плачиндой. Многие из эпизодов сценария не вошли в картину, и напротив: в фильме есть немало сцен, отсутствующих в сценарии и, очевидно, придуманных режиссером в процессе работы, непосредственно на съемочной площадке, как это всегда бывало у Александра Петровича, привыкшего работать с вдохновенным импровизаторством и с самой полной самоотдачей.

Вместе с профессиональными актерами, снимавшимися в прежних его картинах, Довженко снимал в «Иване» многих подлинных строителей Днепрогэса. Именно эта картина сохранила для будущих поколений живые портреты ударников труда, чьи имена не сходили тогда с газетных страниц: Орев, Морочко, Захаров, Шульц, Третьяков, Ибрагим Ибатулин, — все эти герои ежедневных сводок выемки грунта и укладки бетона были сняты для художественного фильма за своим повседневным делом. Режиссер показывал их, сохраняя такие же лаконичные тексты, какими те же портреты сопровождалась на досках почета, установленных в городке

строителей.

Он представлял героев:

— Массовик и организатор ударных бригад, старый рабочий, партизан украинских просторов Мусий Самойлович Морочко...

Но, снимая рядом с подлинными землекопами и укладчиками бетона также и актеров, исполняющих роли вымышленных персонажей сценария, Довженко мечтал о том, чтобы и эти актеры по-настоящему потрудились на стройке, делая самое реальное дело. Он был искренне убежден в том, что право на исполнение каждой роли в его фильме должно быть *морально* подтверждено актером. Мы уже вспоминали рассказ о том, как от актера, игравшего в «Земле» молодого тракториста, Довженко требовал ежедневных предрассветных купаний в свежей воде речки Псел, протекающей мимо Яресек. Ведь это тоже был своеобразный обряд внутренней подготовки актера, как бы символизирующий моральное очищение перед съемками, нуждающимися в самом высоком подъеме всех духовных сил исполнителя. На Днепрострое Довженко задавал П. Масохе, играющему роль Ивана, ежедневные нормы земляных работ. И за исполнением этих норм он следил, как десятник.

— Когда у Демущого будет включен мотор, — говорил Довженко Масохе, — вы должны себя чувствовать перед аппаратом так, как чувствовал бы себя настоящий Иван после целого дня своей трудной и честной работы: усталым и просветленным. Он выкопал заданные ему кубы земли и знает, что ДнепрогЭС окроплен и его потом. Ему трудно и радостно...

Глазами Ивана показана в фильме вся строительная площадка Днепростроя.

Иван приходит на эту площадку вместе с другими односельчанами из того самого села Яреськи, где Довженко недавно снимал свою «Землю». Те же герои «Земли», которые были показаны в сцене встречи первого трактора, собираются теперь снова, чтобы выслушать призыв об отправке охотников на самую крупную стройку первой пятилетки. Они откликаются единодушным ответом:

— Дадим сто людей!

Так было в жизни, так показано и в картине.

В числе этой сотни отправляется и Иван, чтобы, пройдя школу чернорабочего, стать «костыльником» на постройке подъездных путей.

Маршрут поездов, доставляющих бетон к будущей плотине, становится и маршрутом киноаппаратов, снимающих стройку с движения. Их движение придает панорамам фильма динамический ритм.

Показывая стройку, Довженко не боялся всей правды, в том числе и жестокой.

В патетический гимн созидательному труду вторгался реквием. Мы видали Хортицу не только замороженным взглядом Ивана, но и трагическими глазами той матери, у которой несчастный случай отобрал здесь сына.

Рядом с целомудрием и вдохновением показывалось шкурничество; рядом с энтузиастами появились на экране прогульщики и врачи.

Ведь и среди той сотни односельчан, что приехали из Яресек вместе с Иваном, тоже должны были оказаться очень разные люди. Их-то со всей реальной несхожестью стремился показать в своем фильме Александр Довженко.

Вместе с П. Масохой снимался в «Иване» и еще один из самых любимых актеров Довженко — Степан Шкурат.

Он играл роль пожилого «селюка» Степана Губы, которого привела на стройку надежда легко урвать «длинный рубль». Работает же он в четверть силы, часто прогуливает, всего нового инстинктивно боится, точно ощущая в нем для себя физическую опасность. Поэтому Шкурат — Губа так потерянно мечется, увидев себя на площади поселка — перед портретами лучших ударников стройки. Он словно бы очутился совершенно беззащитным перед своими могущественными врагами.

Огромный, внешне нескладный, Шкурат обладал необычайной пластичностью. Великолепна сцена, где он представляет зрителям своего Губу, — тот валяется в рабочее время на лежанке и нервничает:

— А я прогульник... Ось мій прохвіль... Ось моя потилиця...

И, повернув к зрителю тяжелый бычий загорбок. Шкурат — Губа с неожиданной сноровкой и легкостью спрыгивает на пол и почти вприпляс проходит по доскам. В этом коротком проходе наряду с неуловимой карикатурностью появляется у него неожиданно вкрадчивая мягкость крупного хищного зверя.

— Ось моя походочка...

Ю. И. Солнцева рассказывала, что замысел этой сцены был подсказан Довженко случайно просмотренным выпуском английской кинохроники: Б. Шоу принимал журналистов и, подшучивая над ними, разыгрывал маленький спектакль перед их аппаратами.

— Вот мой профиль, — говорил он, вышагивая под прицелом репортерских объективов.

Заработанные деньги Губа получает из так называемой «черной кассы».

Такие кассы и впрямь организованы были тогда специально на позор прогульщикам. И возле касс устанавливались рупоры, из которых раздавались по адресу подходящих позорящие слова. Надо сказать, что такого рода жестокими «воспитательными средствами» в ту пору не стеснялись. То и дело на стройке встречались плакаты с именами и портретами отстающих. Самодеятельные карикатуристы изображали их верхом на черепахе или на пятащемся назад раке. Потом о подобных методах справедливо заговорили как о недопустимом унижении человеческого достоинства. Но в ту пору, когда снимался «Иван», они еще процветали, и Довженко попытался их переосмыслить, превращая в источник сатирических гипербол — в одно из обобщений социальных конфликтов времени.

На экранах Украины «Иван» удержался недолго. В Москве он был показан лишь на специальных просмотрах.

В газетах и журналах были споры.

А один старый друг, хороший писатель, написал даже, что в новом фильме Довженко потерял свое мастерство.

А потом началось.

Довженко вспоминает в «Автобиографии»:

«Фильм сокращали, его считали полузапрещенным, меня зачислили в лагерь биологистов, пантеистов, переверзианцев, спиозистов — сомнительных попутчиков, которых можно только терпеть. Даже студенты (студенты киноинститута), отбывавшие практику в моей группе, считались в институте довженкистами, то есть контрреволюционерами кино. Меня лишили возможности воспитывать кадры...»^[59]

Одышка подъема, издержки поиска были истолкованы как плод идейных ошибок. Это совпало со сложным периодом идеологической борьбы на Украине. В искусстве боролись между собой многочисленные группы, причем борьба выходила далеко за пределы тех наивных формальных манифестов, которые в такой изобилии появлялись в Харькове в 20-е годы. Тут уже речь шла о монопольном праве на выражение революционной, пролетарской идеологии. Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года было направлено против таких «монополистов», против разобщения художников, отдающих свой талант строительству социализма. Но еще кипели не только страсти, но и страстишки; было разбужено множество маленьких самолюбий, взаимоотношения в среде, окружающей Довженко, лишились целомудрия, отличавшего харьковскую коммуну.

В той же «Автобиографии» Довженко признавался:

«У меня начал портиться характер. Я стал нервным и сверх меры

впечатлительным. Я жил замкнуто. Было еще одно обстоятельство, ухудшавшее мою жизнь до предела. Это Брест-Литовское шоссе — дорога на кинофабрику. Я вспоминаю о ней в биографии лишь потому, что она играла и сейчас играет в моей жизни большую и скверную роль. Я не люблю ее, протестую против нее вот уже десять лет. На протяжении всего этого долгого времени я переживаю неизменное чувство отвращения и протеста, и не было еще ни одной поездки, когда бы я этого не переживал... На протяжении десяти лет я всякий день срываю с этой чудесной, прямой, широкой улицы все пять неуклюжих рядов телеграфных, телефонных и трамвайных столбов, делающих эту улицу похожей на хмельник, и прячу кабель в землю. Я засыпаю ров и срезаю горбы, я ее нивелирую, уничтожаю трамвай, пребывающий в состоянии перманентного ремонта, и заменяю его автобусами и троллейбусами до самого Святошина, а улицу заливаю асфальтом на бетонной основе. Улица становится широкой, прямой как стрела и волнистой. Я уничтожаю жалкие халупы и заменяю их невысокими красивыми домами. Я реконструирую Галицкий базар — место, наиболее разочаровывающее в Киеве, превращая его в озеро с красивой набережной. Мое воображение приходит к уверенности, что только после этого все режиссеры начнут делать хорошие картины. У меня развивается злобная мечтательность. В период постановки «Ивана» она достигла наивысшего напряжения. Я составил тогда проект реконструкции этой улицы и с пеной на губах доказывал в обкоме партии и в горсовете необходимость осуществления этих крайне необходимых мероприятий. Меня слушали плохо. Тогда я составил план реконструкции нескольких площадей и улиц города с целью его благоустройства и опять начал атаковать обком... Когда правительство переехало в Киев, я, проживавший в то время в Москве, был введен в правительственную комиссию по реконструкции города».

Так, слегка иронизируя над собою, Довженко пересказывает свой «пунктик» (вспомним, как тесно связан он с давним разговором между Сашко и всеукраинским старостой) и тут же вспоминает, как заканчивал он свой труд над «Иваном»:

«Требование о сдаче фильма непременно к Октябрьской годовщине было почти неосуществимым... И все-таки фильм я успел сдать, хоть для этого и пришлось в последнее время просидеть, не отходя от монтажного стола, без сна, семьдесят пять часов подряд».

И он снова отмечает:

«Фильм вышел все же сыроватым, рыхлым...»

Но ведь не за «сыроватость» же и «рыхлость» сделанного им фильма

отказано было Александру Петровичу в праве на так плодотворно начатое им воспитание украинской кинематографической молодежи.

Московские друзья увидели, в какое тяжелое состояние духа привели Довженко булавочные уколы, неуклюжие удары и бесчисленные нападки. Они посоветовали ему уехать из Киева.

В Москве, на Потылихе, строилась новая студия, самая большая в стране. Туда и был приглашен Довженко.

«Я уехал в Москву, чтобы больше... не быть одиозной фигурой и не мучиться от всяких случайностей», — вспоминает он в «Автобиографии».

И вот Потылиха.

Перед съемочными павильонами, с которых еще не сняты строительные леса, — обрывы спускаются к Москве-реке.

На Днепр не похоже.

А вокруг корпусов пустыри. Можно разбивать новый молодой сад.

И Довженко начал своими руками сажать еще один сад для людей — на Потылихе, у Воробьевых гор, которые тогда еще не были названы Ленинскими.

Там кончалась Москва — маленькими деревянными домиками, тонущими среди кленов, яблонь и лип.

На Воробьевых горах еще стоял летний павильон, куда москвичи приезжали пить чай из самовара, смотреть, как-заходит солнце и как за деревенскими околицами Лужников, над городом, видным отсюда во всю свою ширь, от заставы к заставе зажигаются в синей вечерней мгле электрические огни.

Москва-река казалась отсюда совсем неширокой.

Дальше по берегу виден был Нескучный сад с белыми ротондами над водою. Потом шли пустыри с разрушающимися строениями. Их еще продолжали звать Сельскохозяйственной выставкой, хотя выставка там уже давно закрылась, а разбивать нынешний парк культуры еще не начинали.

Университетского шпиля тоже еще не было.

Над водой иногда слышалось жужжанье. В небе появлялся самолет и пролетал к старой Ходынке, где находился Центральный аэропорт. Это первая туполевская эскадрилья катала москвичей над столицей большими кругами.

Шум пропеллеров будоражил сердце, и казалось, будто крылья прорастают и за твоими плечами, причиняя боль и увлекая в просторы высокого неба.

Как пришла мысль отправиться на Дальний Восток?

Кажется, ее подсказал Александр Александрович Фадеев, Он собирался тогда поехать по местам своей боевой юности — еще раз пройти по путям героев «Разгрома», Он и перед тем возвращался туда не однажды и всякий раз звал с собой многих друзей, обещая показать места, которые полюбятся — «не могут не полюбиться» — им на всю жизнь.

Он заговорил об этом и с Довженко.

Увидел его душевное смятение и придумал лекарство.

Почти две недели дороги, отрешающей от всего повседневного, привычного, а затем — тайга у океана. Разве может прийти к человеку более глубокий душевный покой, чем перед лицом тех дремучих просторов, которые, как напишет потом Довженко в своем сценарии, «непохожи ни на что на свете»?

Стоило завести разговор об этой поездке, и Довженко тут же согласился.

Края эти не были чужими и для него.

Он слышал о них еще в раннем детстве на Черниговщине, откуда хлеборобы собирались к Тихому океану на поиски фантастически богатых, неподнятых земель. И в Ярьсках соседи его получали оттуда письма от родичей, уехавших на Дальний Восток два-три десятка лет тому назад.

Родичи писали, что баба Одарка здорова и шлет поклоны, а дид Мусий все еще ходит на медведя и тоже кланяется односельчанам, что хлеб родит хорошо и реки по-прежнему богаты рыбой, а леса — белкой и соболем.

Земля в этих письмах была совсем незнакомая, тревожно соблазнительная, а люди за письмами стояли такие же, как и те, кто получал их в Ярьсках, и написаны они были на том же языке, на каком говорит вся Полтавщина.

На Украине те дальние земли привыкли звать «Зеленым Клином».

Знали, что села там называются знакомыми именами — Но-во-Полтавка и Ново-Киевка, Христиновка или Красный Кут. Хаты в них побелены, как над Ворсклой, и такие же, как над Ворсклой, поются песни.

Амур и Днепр начинали казаться разлученными братьями. Опять все складывалось в ненаписанную казачью думу, и Довженко уже читал ее

своим внутренним взглядом. Замысел захватил его с огромной силой, ему хотелось писать эту думу и написать ее.

Вместе с Ю. И. Солнцевой Довженко присоединился к Фадееву, и они отправились к Тихому океану.

«Целых четыре месяца, — вспоминал потом А. Довженко, — я путешествовал со своей группой по стране, пользуясь самыми разнообразными средствами передвижения. Я ездил поездом, пролетал над великим Амуром на гидроплане, за Николаевском-на-Амуре ездил в тайгу верхом, проплыл пароходом от устья Амура до Владивостока, заезжал на Сахалин, спускался в сучанские угольные шахты, прошел километров четыреста партизанскими тропами в тайге. Новый год встречал в Комсомольске.

И мне стало казаться, что жизнь моя пошла неправильно, что я должен был приехать сюда пять лет назад и совсем не выезжать отсюда «в Россию», как говорят некоторые таежники. И что сам я вовсе не режиссер, а партизан, охотник, чекист, что я не фильм должен делать, а перестраивать страну, открывать ее сокровища и охранять наши дальние границы от врагов трудового народа»^[60].

Уже в Хабаровске на улицах послышалась украинская речь. И фадеевские партизаны гражданской войны, мужики-медвежатники, пантовщики, искатели таинственного женьшеня, следопыты с тигровых троп, запомнившие бои с беляками и японскими оккупантами, Волочаевку и Спасск, тоже оказывались совсем «своими» — земляками, затерянными в зеленом таежном океане, с которыми можно было завести простой разговор, начинающийся словами: «А помните, диду?»

Таких разговоров было великое множество — у охотничьих костров и в теплом затишке сельских хат. «Путешествие это было Одним из светлых событий в моей жизни. Я был захвачен величию просторов нашей страны и ее удивительными богатствами. И красотой. Я прошел приморскими тропами с полтысячи километров, не переставая удивляться тому, что открывалось вокруг. Стоя на берегу Тихого океана и глядя на запад, я вспоминал Украину, и она представляла перед моими глазами в своих истинных размерах, где-то там, далеко на западе, в левом уголке, и это умножало мою гордость гражданина великой Советской страны.

Сценарий «Аэрограда» я написал в Москве за два с половиной месяца. Я был совершенно захвачен любовью к чудесному Дальнему Востоку и сценарий писал с истинным вдохновением. Этот сценарий я мог читать на память без единой запинки...»^[61].

Работа над фильмом поглотила Довженко целиком, заставила отказаться от всего остального, что его увлекало.

Довженко давно мечтал о морском путешествии в арктических водах, недаром перед «Иваном» ему так хотелось написать сценарий и поставить фильм об Амундсене. Такая возможность вдруг перед ним открылась. Освоение Великого Северного морского пути стало одной из насущных задач дня. Для этой цели готовилось несколько экспедиций. Одну из них — на приобретенном в Дании небольшом пароходе «Челюскин» — готовил Отто Юльевич Шмидт. Летом 1933 года он собрался пройти с запада на восток весь Северный путь и заодно сменить зимовщиков на острове Врангеля, куда из-за скопления тяжелых льдов уже четыре года не могло подойти ни одно судно. На борту «Челюскина» собрались отправляться несколько журналистов, ленинградский писатель Сергей Семенов, художник Федор Решетников, поэт Илья Сельвинский. Незадолго перед отъездом, в июне 1933 года, О. Ю. Шмидт и И. Л. Сельвинский были в гостях у Анатолия Васильевича Луначарского. Был там в тот вечер и А. П. Довженко. Один из участников вечера вспоминает, как увлеченно рассказывал Александр Петрович о задуманном им «Аэрограде». Он говорил так образно, что присутствующие словно бы видели фильм на экране. А потом сказал, что «умолил бы строгого Отто Юльевича взять его в экспедицию, если бы не «Аэроград».

Вымечтанный город будущего, придуманный так же конкретно и зримо, как придумывалась недавно новая дорога к Киевской кинофабрике по Брест-Литовскому шоссе, лучистый образ будущего, созданный художником и гражданином, Микеланджело и Кампанеллой, — вот чем был для Александра Довженко его «Аэроград».

Он мог со всей точностью отметить его кружком на географической карте — на берегу Великого океана.

И он уже представлял, как молодежь из всех концов страны отправляется к этой маленькой точке, чтобы своими руками строить там будущий город, такой необходимый для процветания всей страны, для умножения ее богатств и для того, чтобы уберечь эти богатства от посягательства любых возможных врагов.

Он был твердо-убежден в своей правоте, в точности и дальновидности своего выбора. И вероятно, убежденность его была оправданна. Ведь началась же вскоре постройка нового порта в Советской Гавани. Не так уж далека была эта строительная площадка от точки, поставленной Довженко на своей карте.

И в самом деле, на берега Амура отовсюду потянулись эшелоны юных

строителей, на просеках в дремучей тайге поднялись палатки и бараки-временки. Новые города строились именно так, как должен был, по мысли Довженко, строиться Аэроград: они становились комсомольской всесоюзной ударной стройкой.

Довженко много думал тогда о том, каким должен быть современный художник, — о месте художника в обществе.

В начале 1935 года, когда работа над фильмом «Аэроград» уже перешла в монтажную, Александру Петровичу было поручено выступить с докладом на торжественном собрании кинематографистов, посвященном пятнадцатилетию советского кино. Он начал этот доклад шутливыми словами о том, что не удалось, мол, ему стать «всезнающим» и он не в состоянии запросто разрешить на этой трибуне все животрепещущие вопросы киноискусства.

— Занятый «Аэроградом», — сказал он, — я не имел даже получаса, чтобы сосредоточиться и продумать характер доклада. Лишь нынче ночью, под одеялом, — опять пошутил Довженко, — я составил блестящий план своего выступления, а наутро забыл его...

Но шутил он только ради того, чтобы сразу перейти к самым серьезным проблемам творчества. А забывал лишь то, что не относилось к мыслям, не покидавшим его все последнее время — ни на съемочной площадке, ни в ночной монтажной, ни в крохотном кабинете новой квартиры, полученной им в Скарятинском переулке, близ Никитской.

Недаром в самом начале доклада он вспомнил драгоценный завет, услышанный им на первых шагах кинематографического пути от старого оператора, «папы» Козловского:

«Я тебе, Сашко, даю золотое правило: не иди на компромисс... Пойдешь на компромисс на пятак — он вырастет в сто рублей, и ты уже не будешь знать, как потом выкарабкаться».

Это был словно эпитафия к докладу, и Довженко тут же подчеркнул его признанием:

— Этого правила я придерживаюсь и до сих пор и, очевидно, буду придерживаться всю жизнь.

Одну из самых неотступных своих мыслей он выразил так:

— Ни таланта, ни гениальности, ни отваги, ни смелости, ни преданности делу революции, ни любви к рабочему классу и партии, ведущей нас в победоносное социалистическое наступление, оказывается, недостаточно, чтобы быть в нашей стране подлинным художником, чтобы утверждать свой класс в бытии, то есть во времени. Надобно владеть еще одним важным специфическим оружием — знанием...

Большое и всеобъемлющее знание, — продолжал он развивать эту мысль, — знание всех деталей, роли каждой детали, умение каждую деталь учесть, усвоить, направить — вот сумма категорий, обозначающих большой интеграл исторической? мышления. Знания рождают ту единственную в мире силу, которая позволяет нам сегодня смотреть в будущее не уэллсовскими подслеповатыми глазами, но очами смелыми и радостными, очами победителей.

Это была декларация бескомпромиссного художника, до конца определившего свой путь и не намеренного никуда с этого пути сворачивать.

— Наша работа, работа художников Советской страны, создающих искусство синтетическое, позитивное, основывается на «да», на утверждении: «Поднимаю, вдохновляю, учу». Однако нередко наше «да» оказывается жалким поддакиванием, запоздалым комментарием к мероприятиям, уже осуществленным партией и правительством несколько лет назад... А как надо понимать наше творческое «да»? Я не хочу сказать, что мы не должны быть иллюстраторами мероприятий, осуществленных партией и правительством несколько лет назад. Но я утверждаю, что недостаточно быть иллюстратором. Я мечтаю о художнике, который написал бы роман. Этот роман прочитали бы в Политбюро и приняли бы такое постановление: «Начиная с завтрашнего дня этот роман осуществить в жизни, пусть он послужит как бы сценарием для жизни...» Такого художника у нас, товарищи, еще нет, но идеал наш, товарищи, все-таки в том, чтоб стать таким художником...

В его глазах настоящий художник всегда был также и социальным реформатором. Потому и в искусстве Довженко считал наиболее важным не саму по себе способность приносить эстетическое наслаждение, но и органическое сочетание этой способности с действенным соучастием в перестройке мира.

Над «Аэроградом» Довженко работал самозабвенно, со счастливой верой в то, что в новом фильме он на самом деле сумеет показать эскиз завтрашнего дня, оживить то видение близкого будущего, какое намечал он, впервые очутившись у берегов Великого океана. Он вспоминал обстоятельства съемочной работы в небольшой статье, написанной незадолго до окончания фильма:

«...Во Владивостоке я оставил группу и поехал в глубь Приморья выбирать место для съемок. Ехали на нашей полуторке. Машину вел комсомолец-красноармеец.

Через красавицу Даубихе мы переехали раз восемь...

Натуру в тайге снимали возле крохотной станции. Несколько домиков, заселенных работниками леспромхоза и саперной воинской частью. Мы поселились в палатках, выделенных нам командиром части... Все помогали нам, как могли, не отказывая ни в чем. И это в условиях огромного напряжения, перед окончанием строительства железной дороги и мостов. Сколько раз я видел командира ночью на сооружении моста! У него хватало времени заходить еще и к нам, чтобы спросить о здоровье, о работе. Осенью, когда температура в палатке доходила до нуля, он и начштаба принесли нам свои собственные полушубки...

Двадцать восемь солнечных дней были нами использованы максимально. Каждый день на рассвете мы выходили в тайгу, сначала шли по дороге, потом по охотничьим тропам с аппаратурой, пилами и топорами. Обходились без рабочих. Стыдно было бы просить людей. Вокруг нас в тайге кипела огромная созидательная работа. Сооружали мосты, настилали железнодорожное полотно, высаживали в воздух аммоналом сопки.

Я был безгранично рад, что мои актеры это поняли. Они начали равняться на бойцов. И всю работу — переноску аппаратуры в сопках, расчистку тайги — вывезли на собственных плечах.

Расчищать тайгу приходилось для съемок почти каждого кадра. Природу следовало подправлять и для композиции кадра и для света. Одним словом, надо было придать ей ту-силу выразительности, какой она всегда обладает в целом, но далеко не всегда в отдельных своих частях. Отбирали нужное из бесчисленных деталей таежной натуры.

Шли съемки оркестра в тайге. Пришлось вести красноармейский оркестр в составе семидесяти восьми человек на сопку километров десять-двенадцать по звериным тропам»^[62].

В счастливой полноте ощущений, владевших Довженко во время работы над «Аэроградом», начиная от первой поездки с Фадеевым и до самого окончания съемок, сливалось все: восхищение природой и населяющими ее людьми и пафос гражданских размышлений. Обилие затруднило отбор; художник находился в состоянии непрерывного радостного возбуждения и торопился сказать, записать, снять то, что поглотило его здесь целиком, без остатка.

Эта поглощенность снова, как это было уже в начале работы над «Иваном», заставляла его искать однозначного выражения всех своих впечатлений.

Но однозначности в том, что ему открывалось, и на этот раз быть не могло. Процессы были сложны и противоречивы, и мы увидим в дальнейшем, как эта противоречивость, помимо воли художника, сказала

на новой его работе.

В ту пору на Дальний Восток можно было добираться только поездом. Дорога отнимала около двух недель. Еще не пришло время чкаловских перелетов, а о нынешних скоростях, когда воздушный пассажир, позавтракав в Москве, поспекает к обеду в Хабаровск, не мечтали еще и самые смелые фантасты. Но Довженко, начиная сценарий, увидел недавний собственный путь не из своего времени, а из грядущего — увидел то, что сможет обернуться реальностью лишь десятилетия спустя, в наш нынешний день, до которого самому Довженко уже не суждено было дожить.

«Небо, облака, самолет» — такой лаконичный рисунок открывает собою его новый сценарий, чтобы сразу же увести зрителя в мир мечты о будущих реактивных скоростях и о новом, еще неведомом человеку восприятию Земли, которую он населяет: «То поднимаясь над облаками, то пронизывая их, как стрела, летит он на восток. Изумительной красоты картина раскрывается перед летчиками. Советская земля проплывает перед ними без конца и края — Волга, Уральские горы, зеленая сибирская равнина, Байкал...

На экране — для взгляда, привычного к зрелищу стремительно проносящихся современных аппаратов, оставляющих звук далеко за своим стреловидным оперением, трогательно наивен вид старого самолета начала 30-х годов, одного из туполевских первенцев, за которым Довженко сумел угадать и будущих правнуков его и праправнуков.

Самолет снят снизу, с земли, и нам хорошо видно, как трудно ему сопротивляться яростной силе воздушных потоков, как нещадно болтает его на совсем небольшой — по нынешним нашим меркам — и все же заоблачной высоте. Он совсем еще слаб, этот самолет. Но человек за его штурвалом — уже хозяин стихии.

И этот человек, сжимающий ручку управления, — поет во весь голос.

Она и до сих пор поется, старая песня, написанная для фильма «Аэроград»:

*Прощай, мама, вот тебе моя рука,
Улетаю я на Тихий океан...*

Сильный многоголосый мужской хор подхватывает слова. Песня слышна над горами Урала, над сибирской тайгой, над байкальским простором. Она как бы олицетворяет собою реактивную скорость полета

над планетой. Так еще не могло быть тогда, но для Довженко так уже это и было. И он оказался прав перед временем, когда в одном из самых первых звуковых фильмов записал победную песню человека, который ощутил в себе силу всего своего народа, — эту общую и потому сказочно неодолимую силу.

*В океане корабли мои плывут,
За кормой гремит могучая волна.
Там друзья мои, товарищи живут,
Небывалые возводят города...*

Вместе с песней возникает в этом фильме закадровый авторский голос. Потом этим приемом будут пользоваться многие. Произойдет и весьма обычная в искусстве несправедливость: через тридцать лет закадровый голос давнего звукового фильма Довженко окажется прочно забытым, а тот же прием, вновь возникший в фильмах французских и итальянских режиссеров «кинематографического авангарда», сочтен будет новаторским, только что изобретенным впервые. Однако не будем беспамятливы, отдадим дань справедливости: все же именно Александр Довженко первый дал волю захлестнувшим его чувствам, позволил себе подумать вслух и поделиться мыслями со зрителем — из-за кадров «Аэрограда».

Он показал дремучую тайгу, выбегающую в самый накат крупных Океанских валов, и его искреннее душевное волнение находило разрядку в восклицании, предпосланном началу действия фильма:

— ДА ЗДРАВСТВУЕТ ГОРОД АЭРОГРАД, КОТОРЫЙ НАМ, БОЛЬШЕВИКАМ, НАДЛЕЖИТ ПОСТРОИТЬ НА БЕРЕГУ ВЕЛИКОГО ОКЕАНА!

Опуская детали, связки, мотивировки, Довженко строит сценарий своего нового фильма со свойственной ему обнаженной прямолинейностью. Он до последнего предела доводит в этом фильме свой метод, органически рожденный самой природой его мышления, теми особенностями мировосприятия, что всякий раз заставляют его преобразовать жизненные факты в систему абстрагированных философских тезисов.

Так же как в «Земле», реальнейшая биография собственного деда Семена явилась для него поводом для философских построений на тему жизни и смерти, так из многих встреч и бесед на Дальнем Востоке кристаллизировались два центральных образа фильма «Аэроград»: Степан

Глушак — Тигриная Смерть и старый его друг и ровесник, такой же охотник и следопыт Василий Худяков. Это не характеры, а квинтэссенция характеров, не объемные портреты, но тезис и антитезис, позволяющие синтезировать выраженную в фильме идею самозабвенного патриотизма, суровой и непреклонной требовательности в отношениях между людьми. Притом выражение авторских мыслей отмечено здесь явственной печатью своего времени и теперь — с расстояния в тридцать с лишним лет — позволяет нам вникнуть в природу исподволь возникавших в ту пору явлений.

На этот раз время вносило в новую работу Александра Довженко обостренное и неотступное предощущение сложных событий, которые произойдут лишь несколько лет спустя. Он ни в чем не сомневался; им владело лишь стремление отыскать объяснение происходящему — себе самому доказать неизбежность и справедливость совершающихся процессов. В конце концов еще целых четыре года предстояло ему тогда прожить до того времени, когда поговоркой о том, что «лес рубят — щепки летят», станут оправдывать слишком многое. Впрочем, у Довженко тогда еще не появилось и предчувствия того, что могут полететь щепки. Намеренно выбирая обстоятельства, он хочет лишь доказать, в том числе, конечно, и самому себе, что лес рубят правильно. Моральная атмосфера фильма аскетически сурова — до беспощадности. Здесь герой без тени сомнения приговаривает к смерти своего долголетнего друга и тут же приводит в исполнение собственный приговор. Здесь каждый готов во имя идеи и на благо Родины всегда рисковать своей жизнью, причем оказывается, будто на такой смертельный риск он должен идти чуть ли не повседневно.

Одним из мест, где протекает действие фильма, Довженко сделал глухое таежное село, в котором живут потомки беглых староверов-самосожженцев. Их предки бежали на край земли от религиозных преследований. Небольшое зимовье в лесной глуши показано, как кипящий мрачными страстями староверческий скит. В годы гражданской войны отсюда уходили добровольцы к Семенову, Унгерну и другим белогвардейским атаманам; теперь сюда сходятся по звериным тропам сегодняшние враги Родины, кулацкие изуверы и отщепенцы, японские шпионы и диверсанты. Тайга в фильме населена недругами, уже в самых первых кадрах раздвигается кустарник, и мы видим, как чужие люди пересекают приамурскую границу, имея при себе динамит для диверсий. И надпись, словно закадровый голос, тут же предупреждает зрителей;

— ВНИМАНИЕ! СЕЙЧАС МЫ ИХ УВЬЕМ.

И в самом деле, мы тут же увидим, как диверсанты будут убиты.

Можно ли сомневаться в том, что их уничтожение было справедливым? Ни на минуту! Ведь нам *показано*, что они несли с собою смерть советским людям, готовили диверсии в шахтах Сучана, доставляли оружие тайным заклятым врагам Советской власти. Настигшее их возмездие ими заслужено.

Довженко ищет резких, контрастных противопоставлений. По-кулацки набитые добром тесные избы лесного зимовья наглухо замкнуты, туда ведут тайные тропы, по которым пробираются чужаки и враги. Там секретно собираются ревнителю старой веры, чтобы слушать исступленную проповедь дремучего старца Шабанова, прятавшегося долгие годы за рубежами своей земли.

Напротив, бревенчатый домик Тигриной Смерти настезь открыт ветрам времени. Туда прилетает сын Глушака, молодой летчик Владимир. Его неспроста зовут так. Старославянскому имени Довженко возвращает первоначальный смысл: молодой Глушак — один из «владеющих миром». В гостеприимную избу Тигриной Смерти как к себе домой сходятся окрестные жители, китайцы и корейцы, которым хорошо помнятся «штурмовые ночи Спасска, волочаевские дни», — они сражались тогда вместе с красными партизанами, и теперь у них с Глушаком одно общее дело: вместе выслеживать врага и уничтожить его. Всем им сопутствуют лишь те черты, которые показывают их открытость, наивность и доброту. А когда появляется их вожак Ван Лин, сценарист всякий раз настойчиво подчеркивает, какое у него доброе, светлое детское лицо.

Тьма и свет, добро и зло. К этим прямым — без светотеней — противопоставлениям Довженко прибегает в «Аэрограде» все время. Он набрасывает портрет старца Шабанова, и первым найденным для него эпитетом оказывается слово «зловещий». Тут же говорится: «лицо красивое, но нет в нем добра». Дальше: «И взгляд и голос — все в нем необычно, но все погублено, отвержено: это отщепенец». Женщины, завидев Шабанова, «в ужасе обнялись». Им «страшно смотреть на него». Когда он приходит в свою семью, то и родным детям тоже «становится страшно». А когда он стоит перед женой, то «кажется ей привидением» и «она ужасается». Появлению его на экране предшествуют два вестника; так в древнегреческой трагедии вестники провозглашали злую волю рока, которая сейчас круто повернет действие и зальет сцену обильными потоками крови.

Но вот мы приходим в дом Глушака и сразу попадаем на светлое торжество: «У невестки Юли, народной учительницы, родился сынишка.

Он косоглаз, потому что у мамы, красавицы Юли, тоже раскосые глаза. Она корейка». Атмосфера чистоты и радости нагнетается так же настойчиво, как сопутствовало каждому шагу Шабанова нагнетение недобрых и темных предчувствий: «В белом халате, на белой постели на фоне светлой стены сидит молодая счастливая мать, держа новорожденного. Все соседи любят ее, как картину. Она в самом деле похожа на азиатскую мадонну. От ее юного образа, чистого и одухотворенного материнством, веет такой радостью, что вся комната кажется сияющей, и все, что есть в доме, приобрело какой-то праздничный, радостный смысл. Родив дитя, она как бы сама родилась вновь и все вокруг нее обновилось».

Таким же намеренно светлым контрастом темному и зловещему миру тайных троп и затерянных скитов всякий раз врывается в фильме тема Владимира, несущая в себе образ созидательной творческой силы и открытых солнечных поднебесных просторов.

Он летит — и «дальневосточная тайга проносится под самолетом тысячами кудрявых сопков. Вот новые тысячи сопков и снова реки, и лесные пожары, и кое-где поляны и пади, и снова зеленые бархатные сопки.

Сверкает впереди Великий океан...»

Владимир Глушак совершил посадку в тайге близ родительского дома, и его «самолет на поляне ярко освещен утренним солнцем».

Вот Владимир проснулся — и «в доме весело, радостно».

Таково, собственно, довженковское восприятие главной темы фильма; оно, несомненно, глубоко искренне, и в нем находит свое выражение душевное состояние самого автора, увлеченного недавней поездкой, захваченного и покоренного всем увиденным на Дальнем Востоке: природой, человеческими характерами, размахом планов.

Но подтверждается ли действием фильма, его внутренней атмосферой этот контраст тьмы и света, с такой последовательностью заданный авторскими ремарками? В самом ли деле так неомраченно светла и бесспорна жизнь в таежной избе, срубленной на краю света Степаном Глушаком — Тигриной Смертью?

В самом начале фильма Глушак преследует нарушителей границы. Пять дней он идет по человеческим следам, появившимся в нехоженой тайге.

«На шестой только день, обследовав таежную реку, звериные и охотничьи тропы, заметил Глушак вдалеке человеческую фигурку».

Степан Тигриная Смерть продолжает преследование.

«Выйдя из-за ствола могучего кедра, Глушак останавливается. Он предельно сосредоточен и четок. Перед ним небольшое зимовье, каких

немало разбросано в дебрях Приморья. Это темный бревенчатый сруб с плоской земляной крышей, поросшей травами и мхами. Никаких следов человеческого пребывания — так все заросло, переплелось кругом. Тишина.

Кто будет здесь убит?»

— Сейчас войдем и убьем, — думает вслух Глушак, приготовившись к действию.

На этот раз риторическая фраза предвещает лишь отдаленные события. Пока еще никто здесь убит не будет. Внезапно происходит встреча, совершенно неожиданная для Степана Глушака.

Вышиблена ветхая дверь сруба, и на Степанов крик «Выходи!» «в черной дыре на пороге зимовья возникает с берданкой в руках Худяков, ровесник и друг Глушака, охотник и зверолов».

Соучастие друга в черных делах диверсантов, перешедших границу, — это пока лишь смутное подозрение, еще не подтвержденное фактами. Но оно закралось в душу, пустило корни и стало самым главным, мучительным вопросом, вошедшим в духовную жизнь Степана Глушака. Он еще допускает, что подозрение может не оправдаться. Еще больше хочет он верить в то, что друг способен одуматься и сумеет загладить свою вину, если даже он уже совершил ошибку.

Недаром эта встреча Степана с Василием произошла в обстановке, возвращающей нас в недобрый и темный мир табаковских скитов, самосожженческих «бегствующих островков», затерянных в зеленом лесном океане. Степан думает, что именно отъединенность этого мира и губит друга. Поэтому встреча у заброшенного сруба заканчивается только предупреждением:

— Брось хутор, Василь! Не хуторское время! Погибнешь!

И значительность этого предупреждения, его неизбежная предопределенность тут же подчеркнута:

«Эхо отзывается в тайге:

— Погибнешь!»

Но хоть мы и слышим этот приговор «хутору» из уст Степана, однако вскоре мы и в Степановой вере ощутим такой же самосожженческий аскетизм, увидим, что и она ведет к той же скитской отъединенности, отрешиться от которой призывал Глушак старого друга.

Шпионы и диверсанты, забрасываемые из-за рубежа, не были выдумкой. Они существовали на самом деле. Были и внутренние враги, которые не сидели сложа руки, а пытались вредить социалистическому строительству.

Такие этапы истории всегда становятся трудным испытанием для художника. Искусству слишком доступно изображение желаемого, представленного воображением как существующего в реальных формах. Таланту присуща та простодушная и убеждающая доверчивость, что мешает порой разглядеть за логикой слова нарушенную гармонию жизни. И, очутившись во власти повторяемых ему слов, со всей доступной ему силой художественной заразительности, художник стремится изобразить то, что без оговорок принято им как настоятельное веление своего времени.

Древний конфликт трагического разлома, пролегающего через дружбу, через семью, через любовь, бросающий под враждующие знамена отца и сына, или двух братьев, или двух любящих, перестает быть литературной традицией и приобретает особую реальность в эпохи бурных социальных потрясений.

Джюльетту Капулетти и Ромео Монтеки — детей двух домов, разделенных смертельной враждой, — сводит, разлучает и обрекает на смерть лишь слепое предопределение рока, семейный миф, неумолимо предписывающий кровную месть поколениям обоих родов. Иные причины заставляют Тараса Бульбу своей рукой убить собственного сына: любовь к панночке привела Андрия к предательству национально-освободительных идеалов своего народа; он изменил делу, которому Тарас посвятил жизнь и для которого он растил обоих своих сыновей; за «проданную веру», за предательство «своих», то есть единокровных и единомышленных сподвижников, произносит Тарас свой трудный, но неизбежный приговор: «Я тебя породил, я тебя и убью».

В послереволюционной литературе (особенно в драматургии) этот конфликт будет варьироваться очень часто — не в силу литературного заимствования, но потому, что он реально, хоть и с разной степенью остроты, прошел через многие и многие семьи. Мы обнаружим отголоски его и в «Тихом Доне», не говоря уже о «Любови Яровой», о лавреневских «Разломе» и «Сорок первом», о множестве забытых и полузабытых драм и повестей. Довженко возвращался к мысли об экранизации «Тараса Бульбы» не ради того, чтобы воскресить на экране далекую историю, но потому, что ощущал в повести Гоголя обжигающее пламя живой борьбы, продолжающей вторгаться в человеческие отношения. Два брата, очутившиеся по разные стороны баррикад, появились в «Звенигоре». Трудно не разглядеть и того, как связаны между собою трагедия Глушака и трагедия Тараса. Необходимость судить лучшего друга рождалась на этот раз не из обстоятельств гражданской войны, а из того предощущения новой военной угрозы, какое испытывал уже в ту пору не один лишь Довженко.

Угроза была реальной. Казалось, что на Дальнем Востоке она назревает всего острее.

Существует исторический документ, где наиболее полно и концентрированно выражена советская общественная мысль того самого времени, когда первые замыслы «Аэрограда» начинали укладываться в сюжетные формы. Произведения нашего искусства, созданные в середине тридцатых годов, показывают со всею наглядностью, что все они имеют общий источник: все тот же широкий исторический документ времени, в котором как бы сосредоточилась вся совокупность грандиозных событий, сдвигов и столкновений, происходивших внутри нашей страны и за ее пределами. Таким документом явились в то время стенографические отчеты о работе XVII съезда Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков), происходившего с 26 января по 10 февраля 1934 года.

Можно ли усомниться в том, что и Александр Довженко так же, как и остальные его собратья по советскому искусству, жил в ту пору замыслами, почерпнутыми в той же гордости свершений, в надеждах и тревогах, в размахе планов, в вере и вдохновении, которые нашли столь полное выражение в речах, произнесенных с трибуны XVII съезда?

В отчетном докладе о работе Центрального Комитета было сказано, что за последние три-четыре года Советский Союз превратился из страны аграрной в страну индустриальную. В стремительные и пылкие годы первой пятилетки родились советское станкостроение, тракторная, автомобильная и авиационная промышленность, производство мощных турбин и генераторов, качественной стали, синтетического каучука, искусственного волокна. Были построены и пущены заводы-гиганты на Днестре и на Волге, у Магнитки, в Кузнецке, Челябинске, Краматорске. Те, кто помнит первую пятилетку как часть своей биографии, хорошо помнят и то, что всякая из таких побед была тогда предметом личной гордости не только для строителей и производственников, но и для всех, кто ощутил себя членом общества созидателей. Конечная цель не казалась близкой и легко достижимой, но *своей* и явственной она была для каждого, кто пустил корни в этом новом обществе, в нем рос и работал.

Итак, то, что происходило в пределах нашей страны, внутри революционного общества, строящего социализм, было для огромного большинства советских людей предметом гордости и живейших надежд. Но события за рубежом рождали усиливающуюся тревогу.

В только что минувшем 1933 году фашисты захватили власть в Германии, где еще так недавно революционная ситуация казалась наиболее обнадеживающей. Очень обострилось положение на Дальнем Востоке.

Японские империалисты начали войну с Китаем, захватили Маньчжурию и поспешно стали превращать ее в плацдарм для агрессии против Советского Союза. Об этом на XVII съезде партии говорил маршал В. К. Блюхер. Он сообщил данные о стратегическом строительстве железных и шоссейных дорог, предпринятом японцами в Маньчжурии, о полусотне военных аэродромов, построенных за короткое время в непосредственной близости от советской границы.

Маршал В. К. Блюхер сказал:

— Господин Хаяси (японский военный министр. — А. М.) жалуется в своем интервью, что Советское правительство сосредоточило на Дальнем Востоке 300 самолетов. Спорить мы с ним не будем: может быть, меньше, может быть, больше. Я могу сказать только, что если нужно будет, то наша партия и правительство сумеют сосредоточить столько самолетов, что их наверняка будет больше, чем у японцев. (Голоса: «Правильно!» Продолжительные аплодисменты.) Но даже при всей скромности господина Хаяси я должен все-таки сказать, что у японцев в Маньчжурии 500 самолетов (смех), хотя они скромно умалчивают об этом^[63].

Делегат из Дальневосточного края Афанасий Ким рассказал с трибуны съезда такой эпизод:

— Когда мы обсуждали и прорабатывали декрет партии и правительства о льготах в одном из пограничных колхозов Посьетского района, в это время мы слышали гул японского аэроплана, который пролетел над колхозом. В ответ на наглый полет японского самолета корейские колхозники постановили: собрать необходимые средства и построить боевой самолет за счет посьетских корейских колхозников^[64].

Стоит лишь вспомнить эти приметы времени, вспомнить умонастроение общества, которое строило новые города вокруг новых, еще невиданных на земле отцов гигантов заводов, притом чувствуя себя во враждебном окружении и под нарастающей угрозой, — и мы сразу увидим корни, взрастившие дожденковскую мечту о созданном руками комсомольцев городе-щите, «аэрограде» на дальнем берегу Великого океана. И особые повороты этой идеи, обращенные к гоголевской трагедии предательства, предчувствие событий, до которых оставалось еще три года, тоже станут нам понятны, если мы вчитаемся в этот исторический документ, наиболее полно отразивший жизнь советского общества на рубеже двух первых пятилеток. Угроза извне заставляла пристальнее искать «пятую колонну» и внутри. Об этом много говорилось с трибуны. Говорил о том же и П. П. Постышев, секретарь Центрального Комитета

КП(б) Украины, которого А. П. Довженко знал лично и чьи человеческие черты, как и качества политического руководителя, вызывали у всех, кто с ним встречался, в том числе и у Довженко, огромное уважение. П. П. Постышев говорил о том, что из указаний о необходимости «мобилизовать классовую бдительность» не сделаны на Украине необходимые выводы. Он говорил об особенностях и напряженности классовой борьбы на Украине. Он объяснял эти особенности, в частности, тем, что здесь «слишком «долго орудовал политический бандитизм», а также близостью Украины к западным границам — близостью, притягивающей «обломки разных контрреволюционных организаций». КП(б)У, сказал он в своей речи, «должна была разгромить националистические элементы, значительно повысить бдительность всех партийных организаций в отношении тех форм, которые классовый враг применял и применяет на Украине».

О шпионаже, пособничестве шпионам, обострении классовой борьбы, о необходимости повышать бдительность напоминало едва ли не каждое выступление.

Это во многом определило точку зрения Александра Довженко на все то, что увидел он на Дальнем Востоке.

Во время своей дальневосточной поездки Довженко не раз встречался с пограничниками и слышал от них рассказы о том, как случалось им преследовать и задерживать нарушителей границы, опасных диверсантов, ведя с ними героическую борьбу с риском для жизни. Были встречи и со старыми охотниками. Те вспоминали собственные приключения или чужие рассказы о случаях, когда бывалые таежники — тоже с риском для собственной жизни — помогали пограничникам в их борьбе. Всякий раз это были эпизоды волнующие, но исключительные; памятные для каждого, глубоким рубежом прорезывающие биографию человека, но отнюдь не повседневные.

Когда на страницах сценария впервые появляется Степан Глушак, Довженко тут же приводит то ли по памяти, то ли по дорожной записной книжке подлинный разговор, из которого и возник, по всей видимости, в основных своих чертах этот образ:

- «Как-то раз мы спросили его (Глушака. — А. М.) на привале:
— Много ли вы за свою жизнь убили медведей в тайге?
— Много.
— Тысячу убили?
— Тысячу убил, — ответил он тихо, подумав. — Тысячу, пожалуй, наберется.
— А тигров?»

— Тигров — пятьдесят шесть. Это точно. Пятьдесят шесть так, обыкновенным способом, и двадцать четыре живьем поймал — для зверинцев. Всего бывало в жизни.

Вот какой это стрелок и ловец».

Здесь, в этой записи, Глушак и его собеседник ведут счет только убитым и пойманным медведям и тиграм. О людях речи нет.

Однако запись приводится лишь для читателей сценария. В фильме же как раз в том месте возникает картина встречи Глушака с диверсантами, о которых в цитированной беседе с его прототипом не упомянуто ни словом. И затем следует острый политический диспут между старым охотником и самураем, нарушившим границу. Живая речь переходит тут в строй белого стиха, а охота на тигров с этого момента начисто вытесняется картинами преследования диверсантов и выслеживания старого друга на тайных преступных тропах.

В вопросах жизни и смерти Степан Глушак сам судья и сам же исполнитель своих приговоров. Настолько любит своего героя Довженко, настолько поверил ему, что и зрителей сумел убедить логикой построенного сюжета и покоряющей силой своего искусства в том, будто Степану Глушаку и в самом деле по самой наивысшей справедливости принадлежит это трудное право. Право окончательного суда, право лишения человека жизни дано Глушаку потому, что так чиста его классовая совесть и так велик единственный критерий, которым определяет Глушак свои приговоры: любовь к Родине, благо Родины.

Это критерий Тараса Бульбы в его суде над Андрием. Но есть и различие.

В 1935 году Александр Довженко вкладывает в уста Тигриной Смерти в оправдание и доказательство несомненной его правоты следующие слова:

— Я право не учил, я право чую мозолями.

Между тем в фильме сцена, в которой Степан Тигриная Смерть вершит суд над лучшим своим другом Василием Худяковым, поставлена с огромной силой.

Она готовится исподволь, подчиняет себе всю поэтику фильма, все используемые режиссером формальные приемы.

В начале фильма сцены преследования сняты на общих планах. Панорамный экран еще не был открыт, но операторское мастерство Эдуарда Тиссэ, приглашенного Александром Довженко именно для натуральных съемок «Аэрограда» (павильоны снимал оператор М. Гиндин), достигло тут эффекта панорамы; на тогдашнем стандартном экране зритель видел необозримые дали и ощущал при этом всю глубину и

многоплановость пейзажа.

На этих просторах показаны люди.

Когда оба героя встречаются на экране впервые, Довженко находит прием, свойственный только его поэтике, только его образному мышлению. Чтобы показать, как слили его героев долгие годы неразлучной дружбы, он пишет в сценарии, что они «не только думали, но даже говорили одними словами». И они в самом деле, разделенные огромным пространством дикой тайги, обращаясь друг к другу как бы через дали земли и времени, произносят одни и те же слова:

— Пятьдесят лет нашей дружбы прошумели в тайге, как один день. И каждый день смотрю и не насмотрюсь. И все спрашиваю себя: есть ли еще на свете такая красота и такие богатства?!

И оба отвечают разом:

— Нет! Такой красоты и таких богатств на свете нет!

Следует вспомнить: Василия Худякова играет один из самых любимых актеров Довженко — Степан Шкурат. На роль Глушака был приглашен С. Шагайда. В фильме Глушак и Худяков похожи друг на друга — оба кряжистые, мужественные, оба сильные и красивые, почти одинаково прожившие свою жизнь, но так по-разному встречающие позднюю ее пору, которая для обоих должна была стать порой мудрого созерцания и душевной ясности. Довженко не обобщал избранную им сюжетную ситуацию. Он строил ее, как, уже было сказано, по тем же законам трагедии выбора между чувством и долгом, по каким построен сюжет «Тараса Бульбы». Но этот старый конфликт оказывался остро современным и многообразно осложненным.

В фильме «Аэроград» вина Василия подтверждается. В тайге бродят «лихие люди», и, не вняв предостережениям Глушака, их продолжает водить Худяков. Преступление его очевидно для каждого зрителя. Гнев Глушака понятен, возмездие воспринимается как высшая справедливость.

Степан приговаривает своего друга к смерти и уводит далеко в тайгу, чтобы с глазу на глаз, своими руками привести в исполнение собственный приговор.

Общие планы сменяются крупными. Люди оказываются в рост вековым кедром и пихтам, которые их окружают.

Режиссерское мастерство Александра Довженко выражено в последней встрече Глушака и Худякова с огромной силой. В последний раз идут два охотника вместе по тайге, где обоим знакома каждая малейшая примета, каждый пенек во мхах, всякий сучок на вековых стволах.

«Идут они долго среди кедров, ильмов и дубов. Перешли речонку

вброд.

Глушак молчит. Он полон скорби. Сейчас совершится суд, и он останется без друга».

А Худяков?

«Совершенно опустошенный и потерявший как будто притяжение земли, плетется он за Глушаком, расставив руки, растопырив пальцы и подавшись слегка головой вперед, не сводит глаз с его затылка. Кажется, что он не видит уже ничего перед собой. Ни друга, ни тайги, ни речки, ни неба. Но вот останавливается Глушак. Почему здесь? Красота ли места, тишина ли оврага, таежный ли уют?.. «Пожалуй, здесь», — думает Глушак, оглядывая падь и мшистые кедры, уходящие гигантскими стволами ввысь».

Сюжет и на этот раз построен по законам былины. Виноватый знает свою вину, побежденный сознает свою обреченность. Суд друга — это суд рока, от него уходить некуда, и не от кого ожидать пощады.

— Прощай, — говорит Глушак.

— Прощай, — «тихо и глухо» отвечает ему Худяков.

Два человека, которых полувековая дружба связала настолько, что они даже говорили одними словами, стоят друг против друга.

«Расстояние между ними шагов двенадцать. Тишина абсолютная. Даже верхушки кедров застыли. Ни птица не пролетит, ни зверь не шелестнет.

Глушак взводит винтовку и, обращаясь к зрителям (к аппарату), говорит:

— Убиваю изменника и врага трудящихся, моего друга Василия Петровича Худякова, шестидесяти лет... Будьте свидетелями моей печали...»

Режиссер, актеры, оператор в самом деле добиваются здесь того, что суровый призыв Глушака доходит до каждого сердца в зрительном зале.

В фильме есть много превосходных мест, проникнутых светлым ощущением мира. Будущее представляется веселым, молодым и неомраченным.

Великолепен, например, эпизод — как бы вставная новелла, существующая отдельно от сценарного сюжета и несколько раз вторгающаяся в картину, перебивающая ее действие, — молодой чукча по имени Коля бежит на лыжах по снежным просторам. Он бежит много дней, торопясь к югу. Путь его лежит туда, где будет строиться юный город Аэроград, означающий для всех, в том числе и для этого юного чукчи, иную жизнь, иной свет, сильные крылья.

Играет чукчу Коля Табунасов, один из многочисленных и незабываемых актеров, нашедших себя только благодаря режиссуре

Довженко. Что увидел Александр Петрович в этом пареньке, как бы сросшемся со своими широкими и короткими лыжами, скользящими по снежному насту? Думается, что и весь его эпизод родился только из отношения к актеру, из чувства радости, которую внезапно испытал режиссер от того, что существует вот такой обаятельный паренек, с умными живыми глазами, с врожденным радостным артистизмом, с поразительной пластичностью сильного молодого тела, с наивной лиричностью непосредственных восприятий внешнего мира. Эта простодушная лиричность находит свое выражение в бесконечной северной песне, записанной на пленку и сопровождающей Коле во всем его длинном (почти как танец тракториста в «Земле») лыжном пробеге по кадрам картины.

Наверно, и ради песни этой входил эпизод в картину.

В противоположность вестникам зла, сопровождающим Шабанову, молодой чукча появляется как вестник света и радости, входит в веселую, победную тему грядущего дня вместе с молодым Владимиром Глушаком (сыгранным в фильме тоже молодым тогда С. Столяровым).

В финале чукча добегаёт до Аэрограда.

Только что пронеслись в воздухе неисчислимы́е эскадрильи самолетов. Туполевские первенцы проходили в строю журавлиным клином, бесконечными тройками и девятками, закрывая все полотно экрана.

К солнечному берегу Тихого океана Глушак вынес из тайги маленькое тело Ван Лина.

В облике этого старого партизана Довженко как бы осовременивал образ и биографию следопыта Дереву Узала, который водил по таежным тропам Владимира Арсеньева. Но вот Ван Лин погиб от руки диверсантов.

К концу картины на экране падает столько трупов, что их количество можно сравнить только с шекспировским «Гамлетом». Довженко сам иронизирует над этим. Он заставляет одного из партизан, «смеясь», как сказано в ремарке, произносить следующие белые стихи:

— Чудесный преysкурaнт смертей! Почил на лаврах дед Василь Худяк, плюется в небеса Шабанов, игумена столбняк хватил, а здесь, я вижу, режет сам себя японский самурай.

Но смерть Ван Лина, конечно, занимает в этом «преysку-ранте» совершенно особое место. Если жизнь Василия Худякова воплощала в себе идею справедливого, заслуженного возмездия, то гибель Ван Лина символизирует чистую жертвенность во имя идеи. И потому весь финал звучит как воинственный салют над его могилой и как торжественная музыкально-поэтическая кантата во славу идеи, вдохновившей его на

подвиг.

Проходят самолеты.

Надписи на экране перечисляют, откуда они прилетели:

КАМЧАТСКИЕ, ЧУКОТСКИЕ, КОМАНДОРСКИЕ...

ОБСКИЕ, ЛЕНСКИЕ, ЕНИСЕЙСКИЕ...

ЛЕНИНГРАДСКИЕ, МОСКОВСКИЕ, КИЕВСКИЕ,
ЗАПОРОЖСКИЕ...

Перечень длится долго, а самолеты все летят, меняя ракурсы и создавая ту длительную настойчивость впечатления, какой так умеет добиваться Довженко, замедляя действие, продлевая его, как бы растягивая снятый кадр во времени.

Режиссер словно бы видит эти самолеты иными. Он даже старается оправдать их в том, что они еще не стали такими, какими, несомненно, будут завтра или послезавтра. Поэтому в сценарии есть оговорка, трогательно-наивная: «Они летят медленно, потому что они большие и движутся высоко».

Эти кадры снимаются с воздуха и с земли. Записанный звук заменяет рокот моторов симфонической музыкой.

«Раскрываются люки на воздушных кораблях, и тысячи парашютистов расцветают в небе над тайгой. Партизаны машут парашютистам шапками. Моряки выстроились парадным строем на подводных лодках. Проходят стройные ряды приземлившихся парашютистов к Аэрограду. На высоком берегу у раскидистых приокеанских сосен стоят моряки под красным флагом. В стороне духовой оркестр, охотники, рыболовы, строители, пограничники. Появляется молодой чукча, оставленный нами где-то далеко, у снежных равнин».

Как во всяком апофеозе, люди здесь обезличены. Они показаны лишь в «парадном строю», в «стройных рядах», в торжествующей толпе статистов. Выделен только один молодой чукча, издали прибывший к Аэрограду, — «настоящий, веселый, удивленный парень».

Ему дано здесь говорить, обращая взгляд в будущее:

«— Значит, города еще нет?! Э-э! Я же пришел учиться в город. Восемьдесят дней я шел сюда. Шел и бежал.

Все улыбаются веселому Коле, настоящему парню с Чукотки.

Чукча полон радости и готовности к творчеству.

— Хорошо. Я понимаю — делать надо. Построим, тогда я буду говорить на все стороны света. Я все потом скажу. И людей будет много, как деревьев в тайге».

А самая последняя фраза, заключающая фильм, звучит из уст Степана

Глушака.

Он тоже выхвачен киноаппаратом из толпы статистов и, показанный крупным планом, во весь экран, обращается к собственному сыну и ко всем его сверстникам, сыновьям Родины, — ко всем *влади-мирам*, собравшимся на берегу океана. В его фразу вложен весь смысл апофеоза. Снова повторяются здесь те же слова, которые Степан Тигриная Смерть произносил недавно в один голос со своим другом. Но теперь явственно звучит неотступное предчувствие близкой всемирной схватки, прологом к которой как бы и служили события фильма.

После германских событий 1933 года, приведших к власти Адольфа Гитлера; в дни газетной шумихи, вызванной созданием оси «Берлин — Токио»; под эхо итальянских бомбежек в Абиссинии; при множестве тревожных всплешек; возникших в разных концах планеты, предчувствие неизбежно надвигающихся военных событий овладевало каждым художником, пытающимся разглядеть в сегодняшнем дне логику развивающегося исторического процесса.

В это самое время Ромен Роллан, так долго призывавший искусство оставаться «над схваткой», пишет в тревоге: «Вся цивилизация, все человечество переживает острые перемены, переживает войну». И он напоминает своим товарищам по оружию, считающим себя «избранными». «Избранные — это идущие впереди колонны, лицом к вражескому огню»^[65]. В это же время Всеволод Вишневский записывает на клочке бумаги, подстегивая себя в работе над новой книгой (книга так и называлась: «Война»): «Я должен. Должен!.. Если осталось полгода, год до новой войны, надо успеть!»^[66] К такому беспокойству, к той же постоянной, напряженной боевой готовности призывал и Довженко словами Глушака:

— Спасибо, орлята, за скорости и за высоты. Спасибо за мужество. Сегодня ожили мои таежные сны. Пятьдесят лет моей жизни прошумели в тайге здесь, как один день. И каждый день я смотрю и не посмотрю и все спрашиваю себя, есть ли на свете еще такая красота и такие богатства?! Нет, такой красоты и таких богатств на свете нет. Пятьдесят лет моей жизни бил я тигра в лопатку... Сыны моей Родины! Бейте его в глаз, если нападет, бейте его в сердце!

Кряжистая сила дальневосточного таежного края и его людей, безбрежная мощь океана, на котором лежит восточный предел нашей земли, полонили Александра Довженко. Он увидел в этой силе самое полное олицетворение того смысла, какой вкладывается в слова

«могущество Родины». Именно это и хотел он показать в своем фильме. Такая задача отвечала строю поэтики Довженко и была по плечу его таланту. Но «Аэрограду» не достало того бьющего через край полнокровия, которое насыщало «Землю». Его сменила схоластичность сложных метафор.

В те годы Довженко работал не покладая рук, снимал фильмы. «Земля» вышла в тридцатом. «Иван» — два года спустя, через три года — «Аэроград».

Долго это или коротко — три года?

Когда Довженко только начинал работать в кино, он выпускал каждый год по фильму. Так было принято. Это был естественный, здоровый ритм. Несколько месяцев размышлений, подготовки — тот непрерывный процесс, во время которого то ли художник овладевает материалом, то ли, напротив, материал овладевает художником, забирая его целиком, без остатка. Потом еще несколько месяцев на съемках, в монтажной, когда и во сне продолжается прожитый день и снова снится съемочная площадка, вспыхивает среди сна придумка, продолжается дневной спор...

Но как же все-таки, много это или мало, когда такой год растягивается до двух или до трех лет?

Нарушение ритма всегда болезненно для организма. То же и в творчестве. И если мы начнем в таких случаях доискиваться болезнетворных причин, то всегда обнаружим и отказы от многого, за что хотелось приняться, и напряженные поиски, которые ни к чему не привели, и трудные раздумья, оставшиеся без ответов.

В дневнике Всеволода Вишневского есть запись о первом знакомстве с Довженко. Оно состоялось как раз на том переломе, когда ритм впервые нарушился. «Иван» был закончен, Довженко снова задумался: «Что дальше?»

Вишневский записал:

«Ночь на 30.XII.32

Был у Эйзенштейна. Познакомился с А. Довженко. Он рассказывал ряд вещей о своей работе. «Иван» — занятно, есть острые мысли. Очень тяжело переживает нападки критики... Думает — что делать? Есть замыслы о фильмах «Николай II» (трагическая сатира), и «Сибирь», и о войне 1914—1918-го (к 20-летию войны). Ищет новых приемов, подачи слова (звуковое плюс особые титры). Горько отзываясь о среде людей кино»^[67].

Тут еще не сказано, что над всеми этими замыслами — дороже всего и неотвязнее — была старая мечта Довженко: дать экранную жизнь «Тарасу

Бульбе».

От всего, что его увлекало давно и обдумывалось годами (вспомним, что упомянутый Вишневым сатирический фильм о последнем царе был задуман еще в пору работы над «Сумкой дипкурьера»), Довженко отказывался. Он все откладывал и откладывал выношенные темы, веря, однако, что сможет когда-нибудь прийти к ним. Хотя прежнего счастливого чувства («впереди сотни лет жизни») давно уже не было и сердце слишком часто напоминало о своем существовании внезапной и острой болью.

То, что оказывалось отложенным, не пылилось в дальних ящиках. Довженко продолжал накапливать впечатления, мысли, обдумывал приемы и ходы, проверял свои представления о складывающемся материале.

В той же записи Вишневого отмечено, что он и Довженко на 2 января 1933 года «условились быть на докладе Андрея Белого — о «Мертвых душах». Может быть, будет глубокий спор...».

Вероятно, такого спора ожидал и Довженко. Его Гоголь был очень отличен от Гоголя, представлявшегося Андрею Белому. Довженко видел его как бы в цветущих зарослях той дикой сирени, что окружила Кочубеевы имения близ Полтавы, где рос Гоголь. Его Гоголь сросся и с довженковскими Яреськами, с песнями, которые там звучали, с казацкими думами слепых кобзарей. В Миргороде Довженко своими глазами читал таблички на хатах; там был домовладелец Шапочка, а также домовладельцы Недайборщ и Полторадня. Довженко вступал там в покойный и круглый мир Афанасия Ивановича Товстогуба и Пульхерии Ивановны Товстогубихи, и теперь — в Москве — особенно близкими становились ему вступительные пейзажи «Миргорода», оканчивающиеся словами: «...все это имеет для меня неизъяснимую прелесть, может быть, оттого, что я уже не вижу их и что нам мило все то, с чем мы в разлуке». И Киев Тараса Бульбы, где можно бродить одному «в уединенном закоулке, потопленном в вишневых садах, среди низеньких домиков, заманчиво глядевших на улицу», как бы освобождал его от тягостных воспоминаний о нескладном Брест-Литовском шоссе и еще более нескладных ссорах, от воспоминаний о Киеве, который выжил его со своей кинофабрики и лишил учеников, становившихся ему с возрастом все дороже. Он хотел иметь учеников, как имели их средневековые мастера. И вместе с учениками он хотел поставить «Тараса Бульбу».

«Свой» Гоголь, сын Диканьки и Миргорода, только что очутившийся в Москве и еще не утративший цельности, был близок Довженко по творчеству и по судьбе. А Гоголь Андрея Белого, мистический, полный смутных сомнений и недобрых страстей, сжигающий себя вместе с

рукописью «Мертвых душ» в тесной комнатке аксаковского дома, что на Никитском бульваре, совсем неподалеку от нынешней квартиры Довженко, был совершенно иным; против такого восприятия Александр Петрович восставал и готов был с ним спорить без усталости.

Доклад Андрея Белого состоялся в старом барском особняке на Поварской, в котором узнают описанный Толстым дом Ростовых. Там находилась Федерация советских писателей. В дискуссии не выступили ни Вишневский, ни Довженко, хотя жестокий внутренний спор с докладчиком был у обоих. Нет сомнений в том, что они после вечера живо делились впечатлениями друг с другом. Тем интереснее последующие записи в дневнике Вишневского. Они очень убедительно показывают, как важна и всесильна для художника творческая сторона общения с миром ищущей мысли, пусть даже самая мысль остается для этого художника чужой и далекой.

Две недели спустя после того, как они с Довженко ходили на Поварскую, Вишневский записал: «...радость от впечатлений искусства: доклад А. Белого...» И еще через десять дней: «...Белый покорила аудиторию сиянием, умом, возбужденностью»^[68].

Оба они — и Довженко и Вишневский — унесли с доклада своего Гоголя, ни в чем не уступив его иной концепции, изложенной Белым. Но это нимало не помешало им испытать эстетическое наслаждение от услышанного, от изящества мысли, от следования по хитроумному лабиринту поиска. И, как это бывает всегда, внутренний спор явился как бы ускорителем, подстегивающим собственную мысль. Довженко опять увидел своего Тараса и потянулся к нему с новой силой. Но, заговорив об этом на студии, услышал знакомые слова о том, что сейчас, мол, не время для давней истории, нужно искать актуальные темы, способные воспитывать зрителя в духе насущных потребностей текущего дня.

Воспитательная сила подлинно художественного произведения несомненна. Неверны, однако, попытки использовать эту могучую силу только по частным однодневным поводам, наполнить все книги текущими лозунгами, превратить всю живопись в плакаты «Окон РОСТА», а всю поэзию — в подписи к таким плакатам. Слово тут превращается в заклинание. Живые, меняющиеся истины костенеют. Искусство отступает перед схемой.

Отказавшись от всего, что его увлекало, и выбирая тему «Аэрограда», Довженко, как истинный художник, органически связанный с жизнью своего народа и точно улавливающий все происходящие в ней явления, откликнулся на трудноуловимые веяния времени совершенно так же, как

самописец барографа откликается на изменения в атмосфере. Лишь теперь можем мы расшифровать вычерченную этим пером кривую.

Наступление предсказанной барографом грозы — не поражение инструмента, предназначенного для этой цели, но, напротив, свидетельство его чуткости и точной работы.

В работе над «Аэроградом» талант режиссера прошел через многие испытания. Некоторые из них одолели его. Но немало в фильме и крупных профессиональных побед. Вспомним снова, как звучит над прекрасной тайгой исполненная чистого и наивного восторга переключка двух старых следопытов. Как бежит по бескрайним снегам молодой лыжник, торопясь от Чукотки к городу, которого еще нет.

Вспомним искренность веры, с которой сам Довженко устремлялся к дальнему берегу Великого океана, названного мореходами Тихим.

На этом берегу он отметил первые порывы приближающегося шторма.

Юность на горном перевале

Мысль о возвращении к «Тарасу Бульбе» все чаще приходила к Довженко, когда он заканчивал «Аэроград».

Эта любовь, протянувшаяся через долгие годы, была обреченной: в ней любящий назначал себе все новые сроки для встречи с любимой, но встрече так и не дано было осуществиться.

Готовясь к встрече, вновь и вновь продумывая будущий фильм, Довженко видел в нем не воскрешенное предание запорожской старины, а живой разговор с современником. И более всего хотел он обратиться к молодому современнику, чтобы вызвать у него размышления о любви к родной земле и о мужестве сердца, о готовности к неизбежным будущим битвам, когда бурсаки вынуждены будут стать казаками.

Но и на этот раз все обернулось иначе.

Александр Довженко было предложено поставить биографический фильм о полководце гражданской войны Николае Щорсе.

Еще незадолго до этого имя Щорса оставалось несправедливо забытым.

Оно отсутствует даже в первом издании Большой Советской Энциклопедии. Том шестьдесят второй издан в 1933 году и включает слова от «Шахта» до мягкого знака. Имя Щорса в этом томе не названо.

Возвращение заслуженной славы забытому имени было актом достойным и справедливым. Николай Александрович Щорс, погибший 30 августа 1919 года в бою под Коростенем в возрасте 24 лет, был одним из замечательных самородков, чей незаурядный военный талант внезапно и ярко раскрылся в битвах гражданской войны, на протяжении девятнадцати месяцев, прошедших с февраля 1918 года (когда Щорс организовал в Сновске большевистский партизанский отряд из тридцати человек) и до августа 1919 года (когда он уже командовал Первой украинской советской дивизией и был убит в сражении с деникинцами). Полк, выросший из маленького отряда, собранного в Сновске, принял имя Ивана Богуна, казачьего полковника, сражавшегося вместе с Богданом Хмельницким в освободительной войне XVII века.

Время, патетически сдвинувшее на одну плоскость историю и современность, красноречивейше отразилось в короткой строке полковой

печати:

«Революционный полк «Имени т-ща Богуна», — читаем мы на сохранившихся старых бланках богунцев.

Казацкий атаман XVII века стал товарищем для бойцов революции.

Возникнув в дни сопротивления кайзеровским войскам, пытавшимся оккупировать Украину, богунцы действовали на Черниговщине и Киевщине, в Полесье и Приднепровье. Но их крылатое имя знала вся Украина.

С ними соперничал в славе еще один полк. По имени городка, где он был сформирован, этот полк назывался Таращанским. Во главе его стоял киевский столяр Василий Назарович Боженко. По годам Боженко годился Щорсу в отцы, но в военном деле был таким же внезапно проявившимся самородком.

Богунцы и таращанцы. Эти два имени назывались обычно рядом. Рядом они и воевали; одним общим указом командиры обоих полков награждены были почетным золотым оружием. Оба полка вместе с третьим (Новгород-Северским) составили Первую украинскую дивизию, где двадцатитрехлетний комдив Щорс стал командиром пятидесятидвухлетнего комполка Боженко. Почти одновременно они и погибли.

Сын машиниста маневрового паровоза, воспитанный в среде железнодорожных рабочих небольшого депо, Николай Щорс с детства знал значение слов «стачка», «демонстрация», «маевка». Политической грамоте он учился в своей семье и на улице, обрывавшейся у железнодорожного переезда. В партию большевиков пришел в 1917 году с прочными и ясными убеждениями и ясной целью. И если Чапаев появился на полях гражданской войны как прямой потомок Разина и Пугачева — один из последних представителей мятежной крестьянской вольницы в истории русских революционных движений, — то Щорс целиком принадлежал к тому новому поколению, которое росло и созревало Духовно, неся в себе самом назревающий взрыв Октября.

Но если мы станем продолжать параллель между «Чапаевым» и «Щорсом», то вскоре убедимся, что в довженковском сценарии Николай Щорс чаще оказывается более близким не Чапаеву, а Дмитрию Фурманову, укрощающему разбушевавшееся вокруг него стихийное начало.

Сперва Довженко не собирался сам писать сценарий нового фильма.

Впервые после «Звенигоры» решил он вновь ограничиться лишь ролью режиссера.

Он обратился к Всеволоду Вишневскому.

В дневнике Вишневого записан по памяти тот первый разговор, который Довженко повел с ним еще в марте 1935 года:

— Всеволод, прошу, пиши для меня «Щорса». Пиши один, хочешь — вместе со мной. Воля, желание твое...

Тема была для Вишневого очень близкой. Перспектива, работы с Довженко тоже увлекала его: в искусстве они шли одной дорогой; сходились в том, что оба защищали, и в том, с чем оба хотели драться. Хуторская «просвितяница», против которой ополчился со всею страстью Довженко, росла из тех же корней, что и мещанский, оперно-сладкий «академизм», ненавистный Вишневскому. Со свойственной ему горячностью Вишневский сразу принялся за изучение материала, обложился книгами о гражданской войне на Украине, съездил в Киев, вместе с Довженко организовал несколько встреч со старыми богунцами.

Все это было на протяжении того же марта.

Но к тому времени, когда Вишневский приехал в Киев, у Довженко уже проснулась та самая ревность, какая властно овладевала им всякий раз, когда он принимался за очередной фильм. Он уже все начинал видеть в «Щорсе» по-своему и в этот возникший в его воображении творимый мир не хотел, не мог впустить никого другого — до тех пор, пока не создаст его по собственному своему представлению.

Вишневский записывает:

«В мае встреча: «Ну, будем писать вдвоем. Ты как?» — «Я должен писать один»^[69].

«Должен». Для самоощущения Довженко это самое точное слово. Фильм, возникший в его воображении, становился долгом, от которого он мог избавиться, только сделав его. И работать он мог только один, как бы искренни ни были намерения, появлявшиеся у него раньше, какие бы обязательства ни успел он принять на себя.

Вишневский понимал его. Ведь и в этом они были сродни друг другу. Конечно, отказ Довженко от собственного предложения — когда и Вишневский начинал уже видеть своего Щорса — не мог не вызвать обиды. В дневнике Вишневский признается в этом, огорчается, ворчит, повторяет чужие упреки, не раз обращенные многими к Довженко-сценаристу. Но тут же находит и оправдывающие слова. И хвалит со всей горячностью только что увиденный им на просмотре «Аэроград».

«Сашко осунулся, устал, — начинает он свою запись с искренней дружеской тревогой. — Два года работы. Нервы...»

И затем, вкратце рассказав об отказе Довженко от им же предложенной совместной работы, говорит о встречах последних дней (запись датирована

5 ноября 1935 года):

«...мы не виделись месяца полтора-два... В конце октября Довженко пришел... Но склеивать все — трудно. Выветриваются чувства, мысли. Перегорела тема, запал. Что-то изменилось... «Автор» — «Режиссер», — вечная борьба начал... Довженко — художник, живописец, кинематографист, но не драматург. Поэт — да! И это чувствуется в его вещах (и Эйзенштейн тоже не драматург). Но каждый из них хочет быть и универсальным. Отсюда масса последствий»^[70].

Через два месяца, в предновогоднюю ночь, подводя итоги уходящего года и вспоминая месяц за месяцем, он снова записывает с Довженко, с любовью и болью:

«Август. — Отрыв от Довженко. Он молчит, я молчу... Но он мне внутренне дорог — цельный образ. Наши встречи были сильны, откровенны мыслью»^[71].

Стремление художника к «универсальности», то есть к наиболее полному и всестороннему выявлению самого себя в своем произведении, понятно Вишневскому. Хоть он — вместе со многими другими, также высказывавшими эту мысль, — считает, что Довженко нуждается в содружестве с талантливым сценаристом, что сам он не драматург.

Но что поделаешь! Довженко нужна была не каноническая драматургия и вообще не чужая, пусть самая талантливая, смелая, но все же подчиняющая иному строю замысла, а только собственная, такая, какой она была, с — ее нестройностью, с подспудными ассоциативными ходами, с ее прегрешениями против канонов, но сплетающая с действием его философию, его мысли о человеке и жизни, ему свойственное восприятие мира.

И когда жизнь Щорса стала темой Довженко, он уже просто не в состоянии был преодолеть эту потребность: решать новую тему только по-своему, только в одиночку. В этом всевластном одиночестве художника за рабочим столом и счастье творчества и его неизбежная мука.

Всеволод Вишневский вместе с Ефимом Дзиганом стал продолжать работу над уже снимавшимся тогда фильмом «Мы из Кронштадта». Довженко один — конечно, один! — принялся за «Щорса».

Романтическая стихия гражданской войны повела к гоголевским истокам и Бабеля в его «Конармии» и Юрия Яновского в новеллах, составляющих книгу «Всадники». Эта стихия с ее повседневностью высокого подвига и с внезапной простотой философии жизни и смерти увлекла к тем же истокам и Александра Довженко. Общность истоков,

родство сценарной живописи Довженко с прозой Бабеля и Яновского явственно проступают с самых первых фраз, которые протоколируют обстоятельства времени и места действия и вводят в атмосферу будущего фильма:

«Тысяча девятьсот восемнадцатого года, июня двадцать девятого дня, в три часа пополудни на Украине, в селе Воробьевке, новгород-северский плотник Северин Черняк рубанул немецкого оккупанта саблей по шее. Немец упал. Черняк рубанул другого.

И началось...»

Рядом со Щорсом встал Василий Боженко, и трудно сказать, какая из двух центральных фигур больше притягивала к себе сценариста. Во всяком случае, Боженко с его крестьянским складом ума и жизненным опытом городского ремесленника, с его хитровой житейской мудростью, так быстро, приновившейся к преодолению сложных переплетений войны, охватившей знакомые села, местечки и города, написан у Довженко со щедрым обилием подробностей, складывающихся в живой и точный характер. Портрет Щорса несколько более иконописец; в нем сквозит стремление прежде всего выразить силу идеи. На втором плане остается забота о правде характера, несущего эту идею двадцатилетнего юноши, внезапно поднятого на самый гребень шквальной волны. И в ореоле, зажженном над головой героя, то и дело исчезают черты реального портрета.

Однако именно лепка характеров принципиально отличает «Щорса» от всех предыдущих фильмов Довженко, где поступки становились как бы иероглифами человеческих свойств и характеры обобщались до однозначных символов.

Это более всего видно на второстепенных фигурах фильма.

Вот, например, одна из самых первых сцен.

После великолепно снятой картины охваченного войною села, где слова сценария не могут передать стремительную и грозную силу показанных на экране эпизодов, Довженко так записывает следующие сцены:

«Понеслись всадники через село. Слышался тревожный шепот и плач расставаний.

— Прощайте, мамо, прощайте. Едем до Щорса.

— Прощайте, тату, — сказали четыре брата, вбегая в хату. — Есть в России радянська власть... В Россию едем, до Ленина.

— Тикайте, чертовы сыны, — сказал старый ткач Опанас Чиж. — Скажите Ленину, чтоб не забывал нашу бидну Украину. Чуете? А я уж буду

тут приймати ворога без вас...

— Идут! Немцы идут! — крикнул подросток в окно и скрылся.

Промчалась бедняцкая кавалерия через село, выскочила за околицу в степь и понеслась, понеслась вперед; только пухлогубые юноши оборачивались в седлах, прощаясь с родным селом.

Немцы вкатывались в село громадными цепями через огороды, улицы, сады. Люди бежали из села в поле, женщины падали на дорогу, оглядываясь в смятении на гром и пожары».

Тут и киноаппарат буквально вбегал вместе с подростками в бедняцкую хату. Тут и монтаж подчинялся всему внутреннему строю внезапно грянувшей военной грозы, враз срывающей с места людей, раздирающей семьи, сжигающей хлеб в поле, дотла испепеляющей мирные очаги человеческой жизни.

Но подобную стремительность и силу мы видели и в «Арсенале». А вот такого портрета, что возникал бы на самое короткое время, появляясь сразу во всей полнокровной трехмерности, как появляется перед нами сельский ткач Опанас Чиж, четверых сыновей проводивший к богунцам, раньше, пожалуй, у Довженко не бывало.

И тут же впервые уходит он от произнесенной надписи к живому звучащему слову, подчинив и его портретному рисунку, лепке характера.

Причем снова слышится в речи — в ритме ее и строе — камертон, настроенный на знакомый гоголевский лад.

О том же вспомним мы, слушая, как перекликаются партизаны, сходясь у богунского штаба в Унече;

— Здорово, товарищи!

— Здоров, товарищ! Доброго здоровья!

— Каким ветром принесло? Откуда?

— Витром з Украины... витром да дымом.

— Битые?

— Битые и смаженные. Ось подывись.

— Красота!

Еще не раз на протяжении всего фильма послышится нам этот камертон (и снова он будет напоминать о том, что к нему же прибегали И. Бабель и Ю. Яновский, и у каждого из них, так же как и у Довженко, общая настроенность давала иную, новую, свою окраску).

Ворвется галопом по мраморной лестнице, верхом на своем коне, прямо в столовую только что захваченного гетманского дворца верный адъютант Боженко, горячий хлопец Савка Троян.

Он спросит, что делать с буржуазией, собранной в оперном театре.

— Пустить, — прикажет батько Боженко.

И уже соберется Савка «улететь с приказом», когда Щорс его остановит и переспросит:

— Стой! Куда пустить?

Довженко тут так передает Савкин ответ;

«— В расход, товарищ начдив, — козырнул Савка и засмеялся непередаваемо тонким и нежным от простуды смехом».

И, читая это, мы снова слышим, по какому камертону настроено здесь музыкальное звучание речи — и у персонажей фильма и у самого автора.

В эпизоде, где конный Савка появляется в дворцовых апартаментах, экономно и полно раскрыты не только характеры участников, но и отношения персонажей друг к другу. Эпизод этот тесно связан с предыдущим. Что же происходило в Киевском оперном театре, откуда галопом примчался к батьке Савка Троян?

В бархатных креслах была там собрана вся буржуазия украинской столицы.

Вступая в Киев, Щорс говорил Боженко:

— Что-то мы, батько, давно не платили жалованья нашим бойцам. Собери-ка буржуазию да поговори с ней насчет обмундирования, жалованья бойцам, фуража. Только, боже сохрани...

Вот для того чтобы потолковать с буржуями насчет контрибуции, и созвал Боженко в театр весь цвет оперных премьер, сахарозаводчиков и негоциантов, помещиков и лавочников, фабрикантов и ювелиров, домовладельцев с Крещатика и из Липок, с Фундуклеевской и с Бибиковского бульвара. А для того чтобы батько неукоснительно соблюдал заповедь начдива «боже сохрани», Щорс приставил к нему своего политкома Исака Тышлера.

«Звонким, веселым, немного мальчишеским голосом» открыл Тышлер это собрание и сразу же предоставил слово Боженко.

Тот появился на сцене «в шубе, шапке и с пулеметом Максима, который тихо катился за ним, словно детская колясочка. Остановившись там, где обычно полагается останавливаться оперным певцам, Боженко откашлялся и, придав лицу и голосу предельно нежное выражение, начал свой разговор:

— Граждане буржуазия, субъекты! Извините великодушно, что вынуждены были дать бой под городом. Иначе чем же вас, подлецов, проймешь?..»

Затем он осведомился у сидящих в зале, знают ли они, что это такое? «И Боженко нежно указал на колясочку, как бы желая спросить, чей это

прекрасный ребенок».

Довженко пишет сценарий, как повесть, — не скованно и просторно. Но каждая фраза этой повести заключает в себе либо действие, которое может быть выражено языком кинематографического кадра, либо режиссерскую находку, которая осуществится впоследствии на съемочной площадке, либо изложение обстоятельств, помогающих актеру создать необходимое самочувствие и правильно повести себя перед съемочным аппаратом.

Изобразив Боженко, выкатившего на оперную сцену свой «максим» и обратившегося к буржуазии с невинным ефрейторским вопросом, Довженко переводит объектив камеры на партер и детально записывает всю атмосферу последующих кадров:

«Ни одна буржуазная душа не могла ответить на этот вопрос. Воцарилась такая тишина, какой не создавал ни один артист от самого основания театра. Все собравшиеся буквально перестали дышать. Кто имел бронхит или астму, даже те решили погибнуть, не подавая ни кашля, ни чиха».

В этих фразах виден не только будущий общий план притихшего зрительного зала; в них прочитываются также и те крупные планы, которые должны появиться в фильме: чередование ошарашенных, слегка окарикатуренных лиц, к которым обращается батько Боженко, старательно изображая всем своим видом, как огорчен он безответственностью заданного им вопроса:

— Не знаете... Ай-яй-яй!.. Это, граждане, пулемет. А кто его выдумал? Вы! А кто этим пулеметом уничтожил десять миллионов трудящихся в братоубийственной войне? Кто, я вас спрашиваю?

«Тут Боженко нечаянно загнул такое крепкое ругательство, какое не мог бы смягчить ни оперный оркестр, ни даже великий писатель, попробуй он изложить его в письменном виде.

— Нежней, нежней, — прошептал Тышлер.

Услышав шепот, Боженко смягчился:

— Так вот, в рассуждении этого пулемета я и говорю, нельзя ли одолжить у вас миллионов пятьдесят-шестьдесят деньгами, продуктами, фуражом. Не жалейте, граждане буржуазия, все равно вам конец.

— Василь Назарович, нежнее! — яростно прошептал Тышлер.

— Да иди ты к чертовой матери! — не выдержал, наконец, Боженко. — Что я тебе — артист? Деньги! Белую армию небось содержали! — закричал он в партер. — Остальное вам скажет мой политический комиссар».

Вот что происходило в оперном театре.

Ошеломленная видом боженковской «колясочки» буржуазия так и оставалась на своих местах, и Савка Троян примчался к батьке за указаниями.

Оказалось, Щорс не зря беспокоился тем, как Савка понял слова Боженко.

Он придержал Савку и обратился к батьке:

— Не имеете права. Выпустить, выяснив, допросив каждую личность индивидуально.

— Микола, а может, пусть их господь на том свете индивидуально допрашивает, — посоветовал Боженко.

— Нет, батько, — ответил Щорс, — бог богом, а анархии на советской земле, где мы хозяева, допускать нельзя.

Щорс-воспитатель, Щорс-комиссар появляется и в эпизоде, который происходит в стенах гетманского дворца.

Смущенный Савка, поднявшийся верхом по мраморной лестнице, стоит со своим конем у стены огромной столовой, а Щорс и Боженко ведут начатый разговор.

Батько не может понять: разве не призывали его на митингах уничтожать буржуазию и предателей-офицеров?! А тут вдруг? «Буржуя не тронь, офицера — не смей». И Щорс втолковывает ему, что и у офицеров нужно учиться. «Учиться побеждать».

— Да как же я буду у них учиться побеждать, когда я их сам побеждаю? — почти заплакал от возмущения Боженко.

— Карту! — приказал Щорс. Подали развернутую карту. — Ну, батько, об этом в другой раз. А сейчас отправляйся с бригадой на Винницу побеждать Петлюру. Кстати, покажи, где Винница.

Среди штабистов, присутствующих при разговоре, есть и бывшие офицеры. Батько оказывается в пренеприятном положении. Мало того, что Щорс перед всеми изобличает его в военной малограмотности. Но кругом еще и мальчишки. Он всем им в отцы годится.

Батько пытается хитрить.

— Я в Виннице и без карты был десятки раз...

Штабисты гогочут.

Боженко обращается к Трояну:

— Савочка, покажи ему Винницу, хай не чепляется.

— Буду я себе очи портить, — ответил Савка, нагнувшись с седла. — Бердичев заберем, а там раз-два стукнуть — и Винница.

Понимая ситуацию и уже жалея о причиненной батьке обиде, Щорс берет старика под защиту.

— Великолепно покажет, — говорит он. — Великолепно покажет все, что угодно. Знает он карту не хуже вас, если не лучше. Но у каждого своя манера карту читать. У батьки своя. Ему мало знания карты. Он всегда проверяет, насколько его командиры знают ее и чувствуют. Так-то, батько, правильно! Вот погоним Петлюру за Бердичев и завернем для хлопцев свою школу — красных командиров...

Боженко, пишет тут сценарист, «смотрел на Щорса с нежностью, как на дорогого своего умного сына».

И неразумный сын есть у батьки. Это Савка Троян.

В среде богунцев и таращанцев — этой конной вольницы восемнадцатого года — Довженко разглядел ту простодушную патриархальность отношений, которая почти всегда возникает в сплоченном фронтовом братстве и превосходно уживается с вынужденной жестокостью, с вырабатывающейся привычкой к виду собственной и чужой крови, с таким несвойственным человеку (чаще внешним, но порою и совершенно искренним) безразличием к смерти. Довженко писал свой сценарий через пятнадцать лет после гражданской войны, но вскоре черты тех же отношений возникли в землянках Отечественной войны и особенно в партизанских отрядах. Патриархальность естественно возникала из чувства общности судьбы, а также из живейшей потребности найти себя как бы в семье, где есть глава, на чью сметку, ясность и присутствие духа можно положиться в минуту опасности. То, что такого главу украинская боевая вольница называла «батькой», не было случайностью.

И еще одну черту фронтового братства верно ощутил Довженко. Вероятно, нигде и никогда не бывало такой легкости духа и такой склонности к забубенному веселью, как в среде этих людей, постоянно зависевших от внезапного стечения обстоятельств, которое могло в любую минуту поставить их с глазу на глаз со смертью. В «Щорсе» врожденный комедийный талант Довженко раскрылся, быть может, с наибольшей полнотою.

Особенно относится это к сценам, где показаны отношения между батькой Боженко и его адъютантом.

Вот кончается разговор Щорса с командиром таращанцев. И снова откуда-то сверху, с седла, слышится настойчивый, недоуменный вопрос:

«— Так что же мне с буржуазией робить, батько?»

«Боженко оглянулся и, словно впервые увидев Савку в седле, молча встал, надел шапку, взял коня под уздцы и повел. Савка оглядывался в недоумении, чувствуя недоброе. Вскоре они остановились в другой, не менее пышной комнате, с прекрасными картинами на стенах. Убедившись,

что в комнате никого нет, Боженко посмотрел вверх на Савку.

— Ты чего, сукин сын, срамишь меня перед рабочим классом? Кто тебя учил по гетманским покоям разъезжать верхом? Слезай!

— Батько, может, дома побили б, — тихо и застенчиво посоветовал Савка.

— Слезай, кажу тебе, селюк!

Савка соскочил с коня и, подставив Боженко широчайшую спину, начал вроде как бы чистить ногу коня рукавом доброго дубленого тулупа. Ему хотелось скрыть экзекуцию даже перед конем, и поэтому после того, как Боженко три раза огрел его нагайкой по спине, он наполовину притворился, что не замечает этого обстоятельства.

Тем не менее, когда Боженко перестал его потчевать, он деликатно спросил, не переставая гладить коня:

— Уже?

— Уже, — ответил Боженко с некоторой заботой в голосе и, вынув из кармана пальто бутылку коньяку, налил рюмку. — На, запей, мурляка.

Савка мигом запил и тут же по случаю взятия разных городов пустился в приятные воспоминания!

— А помните, батько, как я в Нежине с этого вот коника двенадцать петлюровцев шарахнул! — и Савка засмеялся с таким тончайшим хрипом, с такими петушками и нежнейшими дудочками в простуженной глотке, так ему было весело и приятно стоять в компании с батьком и коником в тепле, с рюмочкой, что он готов был за одну такую минуту броситься не то что в любой огонь — самому черту на рога.

— Как же, помню, — сказал Боженко и налил Савке вторую рюмку.

— А в Городне, помните? Тех офицериков... Ох, и шарахнули ж!..

— Помню и Городню, — вздохнул Боженко, наливая третью рюмку.

— А в Броварах, помните? Ххх-х-х! — дудочки заиграли в Савкиной груди на высшем пределе.

— Ну, будет, будет, — нахмурился Боженко. — Все вспоминать — коньяку не хватит.

Савка мигом вскочил на коня, а Боженко тем временем сам опрокинул рюмку коньяку, и, как на грех, неудачно.

— Василь Назарович! — засмеялись в дверях командиры.

— Расстреляю!!! — крикнул Боженко на Савку и топнул ногой с чудовищным притворством.

Савка вылетел из зала, как змей».

Историкам русской живописи поименно известен почти каждый живой натурщик, к чьей помощи прибегал И. Е. Репин, работая над «Письмом

запорожцев султану». Но разве память о гоголевских сичевиках не была той главной силой, которая одушевляла всю реальную современную натуру под репинскую кистью? Так произошло и с Довженко. Он много встречался с богунцами и таращанцами, беседовал с ними, записывал множество историй — порою сухих, как боевая реляция, порою анекдотических, — и всякий раз история недавнего времени слитно и прочно накладывалась в представлении художника на предания времен куда более давних; эпизоды и характеры сливались с выношенным материалом другой, не-созданной картины, рождая те обобщенные (и вместе с тем на редкость конкретные, индивидуальные) национальные черты, которые окрасили героя еще живее и ярче, чем это удавалось в «Звенигоре» или «Арсенале».

Притом он видел эти национальные черты не только в проявлении вечно живого духа истории; он прозревал также и нити, связывающие их с будущим. Недаром, издавая сценарий уже после Отечественной войны, Довженко написал фразу, напоминающую о том, что «тысяча серых гречкосеев», которые показаны в начале фильма перед лицом опустошительного набега германцев-синежупанников, — это отцы и матери «будущих Кошевых, Степаненков, Гнатенков и Ангелиных».

Героем фильма и на этот раз стала народная масса. Но эта масса вся складывалась из неповторимых индивидуальностей. И в сценарии это всякий раз подтверждает сочное письмо всех портретов, включая и изображения таких второстепенных эпизодических фигур из числа соратников Щорса, как Петро Нещадименко, Гаврилюк, Петро Чиж — сын старого ткача Опанаса из села Воробьевки. Недаром на все эти роли он пригласит потом, приступая к съемкам, не «типаж», привычно снимающийся в любых случайных эпизодах, а талантливых и именитых артистов. И даже любимца своего, Степана Шкурата, попросит на этот раз исполнить эпизодическую роль старого Прокопенко в небольшом, но тоже исполненном большой внутренней силы эпизоде картины.

Дед Прокопенко, придя к богунцам, встречает в полку четырех своих земляков. И когда полк, продвигаясь с боями, оказывается вблизи от их родного села, эти пятеро получают от Щорса разрешение бтправиться к родным хатам на недолгую побывку.

В пути, поднимаясь на последнюю горку, за которой лежит их село, молодой боец Илья Зборовский заводит со стариком Прокопенко задушевный — и такой «довженковский» по всему строю своему — разговор:

— Удивительная вещь, дядьку, где я только не бывал, но такой гарной весны, как у нашем селе, нигде не видел.

— Весняна краса, вона, мабуть, от дьытынства, — сказав Прокопенко. — Отам з нашей горы як подывышыся на свит, так, здається, дывывся б сто лит и очей бы не зводыв. Недаром стари люди, а и собаки, навить, годынами там сыдят и все дывляться, дьытынство згадують, молоди лита.

И вот поднялись они по знакомой тропинке и вместо знакомой с детства красоты увидели вдруг перед собою горестную картину опустошения и смерти. Третя села сожжена. У церкви — сорок две свежие могилы. И над пожарищем — слышит и видит Довженко ему присущим слухом и зрением — «высоко в небе звенело птичьим и далеким тревожным клекотом, точно перелетные птицы не видели себе пристанища внизу».

Подошедшая Прокопенчиха рассказывает о расстреле односельчан, который совершили гайдамаки и немцы.

Священник — в церкви. Там кончается служба.

Верующий Прокопенко ведет богунцев в церковь, заходит туда истово, стараясь не помешать богослужению.

Обратим снова внимание на то, что Довженко пишет на этот раз свой сценарий как прозу, щедро сообщая подробности, которые не смогут стать зримыми на экране, но дадут режиссеру и приглашенным им актерам множество неуловимых деталей, создающих атмосферу будущего фильма и дорисовывающих портреты его персонажей.

«Первым священнослужителем, заметившим необычайное движение в церкви, был дьяк Кирило Якимович, известный на всю епархию своей необыкновенной скупостью и плодовитостью. Его четырнадцать сыновей и не менее пятидесяти внуков тоже были дьяками. Если верить, то и прадед прапрадеда, первый из династии Якимовичей, был тоже дьяконом, возведенным в этот священнослужительский чин еще в шестнадцатом веке».

Что же такое видит дьяк Якимович?

«В полном боевом облачении, с винтовкой на ремне, на том же месте, где обычно молился в течение полу столетия в храме, стоял Прокопенко.

За ним стояли еще четверо. И было в этом что-то такое, что лучше не думать».

Прихожане ждали, чтобы из царских врат появился отец Сидор в парчовой ризе с цветами. Но отец Сидор не появлялся. Он уже все понял. «Он стоял, прижавшись к тыльной части алтаря, и трепетал». Прихожане разошлись. В опустевшей церкви Прокопенко направился к алтарю.

«Подойдя к резным царским вратам, Прокопенко перекрестился, постукал пальцем в кругленькое благовещенье и прислушался.

— Батюшка!

Глухой звук пророкотал по пустой церкви и замер.

— Батюшка!.. Чтоб не гневить бога и людей не смущать, снимайте духовное одеяние и выходите на цвынтар.

Прокопенко вышел с хлопцами и стал за церковной оградой. Вскоре вышел и батюшка и стал молча перед Прокопенком в светском облачении, проще говоря, в сапогах с рыжеватыми голенищами и в теплом жилете. Рубашка у него была не совсем чистая и штаны застегнуты неаккуратно.

— Так от что, — сказал Прокопенко. — Як предали вы на лютую смерть бедных христиан врагам революции, лишаем вас сана и жизни, як Иуду Скарюта. Отвернитесь».

Сцена написана скупой и драматично. Шкурат играл ее, весь исполненный сдержанной мрачной страсти. Он еще раз подтвердил, что редкий и драгоценный талант — умение различать и выявлять другие, еще не раскрывшие Себя таланты — в самой высокой степени проявился у Александра Довженко, когда он разглядел большого актера в пожилом печнике из Ромен.

Сценарий «Щорса» Довженко писал свободно, многозвучно. В нем веселая удаля сменялась высокой трагедией. Пафос соседствовал с соленой мужицкой шуткой.

Наступающие богунцы встречались вдруг с деревенским свадебным поездом. В шум битвы вступала старинная свадебная песня:

*Ой, коні-ведмеді,
Чи надіється на силу,
Чи довезете дружину.
Наша дружина не важка —
Восьмеро коней ледве йдуть.
Калинові мосточки в землю гнуть.*

И уже богунцы гуляют вместе с молодыми на свадьбе. И тут же, за свадебным столом, гордая молодая отказывается от своего нареченного — не холодного, не горячего, а «нейтрального», — и «пробудившаяся от долгого сна заколдованная царевна» останавливается перед командиром богунской батареи Петром Чижом.

— Возьми меня с собой и будь моим мужем... Я буду биться рядом с тобой до смерти.

Щорс их благословляет, и пятеро парубков-бояр, как были, с цветами в

петлицах и вышитыми рушниками через плечо, тоже уходят вместе с богунцами в новую битву.

А потом Довженко находит былинные слова для Щорса, который беседует со своими бойцами.

— Раз в тысячу лет пуля не должна брать человека, говорит он. — Это бессмертие. История заворожила нас, хлопцы.

В этой фразе находит свое обобщенное философское раскрытие сказочный образ Рабочего из «Арсенала», которого не брали даже посланные в упор вражеские пули. Но на этот раз осознание собственного бессмертия в высоком историческом смысле мгновенно входит в столкновение с жестокой житейской реальностью; сжатый символ уступает место пространному образному раскрытию мыслей художника о бессмертии подвига, побеждающем краткость и хрупкость земной человеческой жизни. Смертельно ранен в бою батько Боженко. И здесь снова в эпический строй казацкой думы вступает приподнятая проза сценариста. Таращанцы, рассказывает он, несут умирающего по широким осенним волынским полям. «За носилками ведут черного коня, накрытого черной буркой».

Достаточно прочитать эти фразы, зная прежние картины Довженко, чтобы тут же мысленно увидеть, как сумеет он показать эти «волынские поля» не частностью пейзажа, но таким же воплощением всей щедрой родной земли, каким стали поля и сады в «Земле», когда хоронили другого Васыля, молодого тракториста, тоже воплотившего смерть и бессмертие в единстве поэтического образа. Трагические фигуры бойцов, увеличенные, вытянутые ракурсом съемки, понесут носилки в торжественно замедленном ритме. Медленный кортеж будет снят на фоне неба, охваченного заревом пожара, — как бы поднятый на самую вершину планеты.

«Все выросло до подлинных, исполинских размеров своих», — написал тут Довженко.

Он отметил также, что батькина рука, из которой уходили последние жизненные силы, «покоилась на голове ближайшего бойца». И здесь не возникает даже мысли о нарочитой картинности, потому что такая величественность всегда присуща трагедии; в нашем представлении она естественна, она должна быть такой.

Приподнявшись на носилках, батька произносит последние Слова, написанные для него сценаристом так, чтобы в них «сказалась вся натура старика, благородного и неистощимого в своей любви и ненависти» и чтобы последний крик его «прозвучал как крик к победе».

«И когда Боженко бездыханным упал на носилки, и взрывы снарядов еще раз разогнали лошадей вокруг, и дым горящих хуторов поднялся, казалось, до самого неба, таращанцы запели «Заповіт»:

*Як умру, то поховайте мене на могилі
Серед степу широкого на Вкраїні милій...
Щоб лани широкополі, і Дніпро і кручі
Було видно, було чути, як реве ревучий...»*

Написав эту сцену, Довженко обращается к читателю:

«Выло ли оно так? Пылали ль хутора? Таковы ли были носилки, такая ли бурка на черном коне? И золотая сабля у опустевшего седла? Так ли низко были опущены головы несущих? Или же умер киевский столяр Боженко где-нибудь в захолустном волынском госпитале, под ножом бессильного хирурга? Ушел из жизни, не приходя в сознание и не проронив, следовательно, ни единого высокого слова и даже не подумав ничего особенного перед кончиной своей необычайной жизни? Да будет так, как написано!»

В этом обращении и в заключительном восклицании, так решительно выражающем ответ самого художника, высказано кредо Довженко, определяющее одну из самых важных сторон его творчества.

Он не стремится улучшить историю, приукрасить ее. Он не отворачивается от подробностей, даже самых жестоких и неприглядных. Не зря он вдруг прерывает собственное патетическое повествование, чтобы внезапным отступлением напомнить читателю, что в действительности смерть Боженко могла выглядеть совсем по-иному, куда прозаичнее. Да, да, горе, наверное, торопило людей, и в беспорядочной спешке им было не до обрядной торжественности. И Довженко хорошо помнил сутолоку полевых госпиталей в часы жестоких схваток. Помнил хирургов, сутками не покидавших операционную, наспех оборудованную в каком-нибудь тесном классе сельской школы. Помнил кровь на глинобитном полу, вопли тяжелораненых, их мольбы и ругань. Но сейчас память об этом не пригодилась Довженко. Он вынес умирающего из четырех стен полевого госпиталя на просторы летней земли, вернул беспамятному сознание, дал ему всю силу высокого слова, не погрешив против правды истории. Ведь правдой же были слова о бессмертии, о том, что «история заморозила нас». И эта правда подчиняла последний шаг героя в бессмертие своим законам — старым законам эпоса, освобождающим художника от подробностей и

укладывающим мертвого Фортинбраса на черный плащ, высоко поднятый над головами. Эти законы хорошо были известны Довженко. Они ни в чем не ограничивали его, а, напротив, высвобождали его творческую мысль.

Напутствовав Боженко в бессмертие, он вскоре прощался и со Щорсом.

Прощался в момент торжества, когда мимо штаба богунцев проходит с песней, в полном походном порядке созданная Щорсом школа красных командиров.

Довженко точно обозначает день, на который приходится последний эпизод сценария:

28 августа 1919 года.

Спустя одни сутки, 30 августа, Щорс будет убит.

Но перед зрителями он предстанет в ту последнюю минуту своего неомраченного счастья, когда Щорс видит осуществление своей умной мечты и слышит походную песню:

*Звідки ж ви, хлопці, зброя в вас ясна,
Громом гудуть батареї?..
З Київа, з Ніжина, з краю-розмаю.
Ще и з України всієї!*

И сценарий закончится словами:

«Щорс стоял у окна. Он был прекрасен...

Больше мы его не видели».

Сценарий был утвержден и передан для постановки Киевской студии.

Александр Петрович снова приехал в Киев.

Город не изменился. Прежним оставалось и Брест-Литовское шоссе. Те же покряхтевшие столбы, выбитая мостовая. За низенькими халупками — старый парк Политехнического. Напротив — зоологический сад. Ангар кинофабрики. Сад разросся, а друзей стало меньше, и нельзя спросить, куда они подевались.

Нужно работать.

Еще и еще проверяя себя перед выходом на съемочную площадку, Александр Петрович приглашает домой ветеранов, которые сражались рядом со Щорсом и Боженко. Советуется с военными консультантами.

Десять лет спустя, беседуя со студентами института кинематографии, он приведет эти беседы как пример правоты художника, сплавления воедино объективные исторические факты и субъективный жизненный

опыт, свидетельства очевидцев и отдаленные ассоциации, подсказанные своей памятью.

Один из консультантов был личным другом Щорса. Двадцать лет не слишком состарили его, и память ему еще не изменила.

Прослушав сценарий, он сказал:

— Знаете, Александр Петрович, я просто поражаюсь вашей добросовестности и тому, с какой поразительной точностью вы все это записали. Я все вспоминал и все думал — вот так оно точно и было. Я даже вчера со своей женой говорил: как же это может быть так точно написано, до единого эпизода?

И другой консультант тоже с ним согласился.

— А я должен был сказать, — хитро усмехнувшись, сообщил студентам Довженко, — что абсолютно ни одного эпизода точного нет. Я все выдумал.

Консультанты отказались верить. Им уже казалось, что они сами помнят все то, о чем рассказал им сценарий...

Александр Петрович стал говорить студентам, как смешивались краски на его палитре, как к рассказам, воспоминаниям, стенограммам, составившим содержание тридцати восьми папок, лежавших на его столе, когда он принимался за сценарий, присоединялись его собственные наблюдения, воспоминания детства, размышления о человеческих характерах.

Как появлялась, например, свадьба?

Кто-то из богунцев вспомнил в беседе с режиссером, как угодили они между боями в каком-то селе на свадьбу. Но рассказанное стало для Довженко не готовым эпизодом картины, а лишь поводом для размышлений о композиции вещи, о ее ритме. Эпизод же сложился не по услышанному рассказу, а совершенно иначе.

— Когда я был мальчиком, — вспоминал Довженко в той же беседе со студентами 6 ноября 1949 года, — мне пришлось быть шафером на свадьбе у двоюродной сестры. Я вспоминаю свою юность, детство; вспоминаю, как выходили замуж. Свадьбы справлялись только зимой, и это всегда было красивое зрелище. Девчата надевали венки с цветами, массу лент, целый день ходили по улицам, пели, каждому встречному нужно было поклониться в ноги и от имени родичей попросить его прийти на свадьбу. Свадьба всегда связана с зимой, с весельем, пеньем, с целым поэтическим комплексом. И вот я начинаю протаскивать в картину какие-то элементы личных детских поэтических ощущений. Ведь революция — это радость, а в картине нужно делать много боев. Значит, нужно ввести в бои что-то

такое, что сделает их радостными. Поэтому у меня в бой вплетается свадьба...

Он вспомнил:

— Кстати сказать, я получил четыре письма, в которых родители Савки Трояна, его сестры, братья, тетки и дядьки просят меня сообщить, где находится Савка, потому что они с 1919 года ничего о нем не знают. А я Савку выдумал. Никакого Савки Трояна не было.

И Довженко стал рассказывать, как возникал у него этот образ:

— Каков Савка Троян? Здоровый человек, молодой, непосредственный, храбрый. Он в упоении битвы, он в упоении победы охрип. Потерял голос от криков «ура», от движения и т. д. А в сильных людях иногда просыпается нежность, как будто они становятся маленькими. И Савка Троян стал вдруг нежным. Вообще физически здоровые, большие люди в большинстве случаев добрые и мягкие...

Откуда я выдумал Савку? У меня был сосед один — Платон. Летом я спал в сарае из лозы. Этот Платон, когда возвращался домой ночью, часов в двенадцать, в час, то шел хотя и один, но не был одинок. Он напевал, танцевал. Я его использовал уже в «Земле» и перенес сюда. Я взял его веселость, непосредственность, юмор. Таким образом, я списывал из воспоминаний о чем-то реальном, откладываявшемся в моем сознании...

Главную же свою мысль, которой хотел он поделиться с будущими режиссерами в этой беседе, Александр Петрович изложил так:

— Я применял метод не арифметического сложения каких-то разбросанных элементов, а некое другое математическое действие — я извлекал из материалов кубические корни соответственно теме. С точки зрения сценарного и режиссерского искусства это для нас самый главный вопрос.

Поиски ритма, стремление придать своему будущему фильму полифоническое звучание заставляли Довженко-сценариста отбирать эпизоды очень тщательно. В результате батальных сцен осталось совсем немного. В самом начале показан бой в селе Воробьевке. Затем коротко дан стремительный эпизод боя за Чернигов, предваренный подлинными словами Щорса: «Чернигов надо взять быстро и весело». И наконец, взятие Бердичева показано тоже очень лаконично: шесть предельно сжатых набросков, как бы мгновенно высвеченных из общей картины сражения, завершаются сценой, где Щорс после боя диктует штабному писарю письмо к жене. Из его слов зритель и узнает обо всем, что осталось за кадром: «Петлюра бросил на меня все. Бой продолжался девять дней. К концу боя у меня осталось в живых сто семьдесят пять человек и три

орудия. Но я был глубоко уверен в победе и победил его...»

Но ведь в собранных для Довженко воспоминаниях ветеранов подробности жарких схваток с врагами преобладают над всем остальным, о чем они говорили. Именно эти подробности казались рассказчику самыми важными. Они оставались в его памяти на всю его жизнь, и об этом он спешил рассказать прежде всего, не упуская мельчайших деталей.

Обходя почти все эти детали, сценарист волновался.

Сумеет ли он объяснить, почему его повесть о войне могла и должна была оказаться повестью почти без баталий?

Однако объяснять ничего не понадобилось.

Киевские беседы со щорсовцами ободрили Довженко. Он услышал: «Так и было», — и убедился в том, что ему удалось самое трудное. В малом количестве написанных им батальных сцен материал приобрел такую необычную плотность, что его с лихвой достало, чтобы насытить собою атмосферу всего сценария. Даже и те сцены, где действие не происходило непосредственно на поле сражения, оказались проникнуты духом боя и победы, страстью революционной битвы.

Но с началом съемок наступало время новых волнений.

Писатель за своим рабочим столом — сам за себя в ответе.

Режиссер должен решать свои задачи вместе со многими другими людьми — с композитором и художником, с операторами и актерами. С солдатами, участвующими в массовых съемках. С администраторами, для которых работа над фильмом — производство, а не искусство.

Этот новый, сложный период начинался для Довженко трудно.

Долго выбирались места для съемок. С насиженными, привычными Ярьесками, где все было так обжито и близко, пришлось на этот раз попрощаться. И впоследствии Довженко больше никогда уже не пришлось ничего снимать в дорогих ему Ярьесках. Щорс собирал своих партизан в черниговских лесах. Мягкий открытый пейзаж Полтавщины не похож был на те места. Подходящую натуру Довженко искал даже под Москвой — поближе к съемочной базе Потылихи — и потом с удовольствием вспоминал об этих поисках и о том, что способны они дать художнику, умеющему смотреть на мир любопытным пристальным взглядом.

— Я никогда не забуду одной своей поездки в Тарусу при выборе природы для кинофильма «Щорс». Это было в июне. Мы ехали по перелескам, лугам, по проселкам лесным...

Мы пробыли в машине двадцать три часа — ранним утром, днем, вечером, ночью — и на рассвете возвратились. И мои художники и помощники долго потом вспоминали об этой поездке. Они говорили, что

как бы заново родились в этот день: перед ними вдруг — в разное время, в разные прекрасные моменты — раскрылся богатейший мир, мир прекрасный, бесконечный, изменяющийся, таящий сложнейшие возможности для разных ассоциативных представлений, творческой мысли.

«Мы не видели раньше этого мира, — говорили они, — мы на него смотрели, но не видели его».

— Что же происходило? Не происходило ничего сложного: кинематографисты старого, черно-белого мира поехали в мир, где им было приказано каждую минуту видеть этот мир цветным...

По этим последним словам можно предположить, что Довженко поначалу собирался снимать «Щорса» в цвете, но затем отказался от этой мысли — скорее всего из-за несовершенства тогдашнего цветного кино.

Он продолжал вспоминать поездку в Тарусу:

— Было какое-то невероятное количество оттенков зеленых злаков на полях, огромное количество оттенков зеленого в лесах, дул легкий ветерок, верба переворачивала свои серебристые листочки, небо было голубое, с высоко стоящими облаками, а когда мы подъехали к кургану, горизонт приблизился, и тогда мы увидели поразительную картину гармонии и движения. Двигался мир, двигались облака, двигались наша мысль, чувства и прочее. Люди пребывали в состоянии восторга. Потом стало заходить солнце. Все предметы утрачивали свои ясные очертания. Наконец мы полностью окунулись в массу великолепных оттенков и нежных силуэтов на фоне подмосковного светлого летнего неба. Какая-то пара шла перед нами по обочине, мелькали деревни, и мы говорили: «Вот бы перенести на экран всю красоту видимого мира! Если осветить это благородством человеческих поступков, то в таком сочетании насколько человек, его действия, его общество, задачи общества — насколько они вырастают, приобретают звучание и как это будет прекрасно!»

На первый взгляд эти эмоции, связанные с поисками съемочной площадки и так живо сохранившиеся в памяти Довженко на долгие годы как одно из не очень многочисленных счастливых его воспоминаний, никак не связаны с темой и материалом фильма о «Щорсе». Но зато они красноречиво свидетельствуют о том главном, что владело художником во всех его зрелых работах и определяло его отношение и предмету искусства вообще, в том числе и отношению к работе над «Щорсом». Речь идет о свойственном Довженко чрезвычайно остром ощущении гармонии окружающего мира. Ничто не ранило его так больно, как нарушение этой гармонии. О том же говорит и его постоянное увлечение градостроительными планами и любовно продуманный уже в пятидесятых

годах проект оформления берегов Каховского моря и выходящих из него каналов. И всякий раз, когда ему выпадала возможность войти в соприкосновение с гармоническим миром, погрузиться в него, он испытывал самое полное чувство счастья.

Вспомнив о давнишней подмосковной поездке, Александр Петрович связал ее с работой над «Щорсом», хотя нужный пейзаж как раз и не был тогда обнаружен. Съемки происходили потом в других местах.

— Я думаю, что мы не перенесли на экран и десяти процентов виденного, — сказал Довженко, — но не подлежит никакому сомнению, что тот заряд, который мы получили в этот день, остался в сознании группы, и под это ощущение я старался подогнать, насколько позволяли обстоятельства, картину^[72].

Природу, на фоне которой должно было происходить действие фильма, Довженко выбирал точно так же, как строил эпизоды сценария: пейзаж должен был подчиняться главному замыслу и создавать настроение, какого в данном месте добивался художник. Можно сказать, что в «Щорсе» пейзаж, как по нотам, входил в написанную автором партитуру многоголосого хора и вел в этом хоре свою самостоятельную сложную партию. Именно так звучали голоса снежной зимы или заколосившегося поля, задумчиво сильный голос разлившейся реки, низкие голоса соснового бора или дубовой рощи, сиротское горе-горевание цветущего сада на фоне горящих хат.

Такая партитурная точность была уже подготовлена ранними картинками Довженко. В «Щорсе» она стала настолько естественной и органичной, что совершенно слилась с действием и перестала замечаться как некая самоцель режиссера. И опять-таки — хоть порою места, выбранные для съемок, далеки были от подлинных мест, где дрались когда-то богунцы, — обстановка не вызывала у самих участников никаких сомнений и они единодушно подтверждали: «Тут оно и было».

Несоразмерное, распадающееся, диссонирующее (если только оно не преднамеренно и не на месте) всегда рождает в искусстве фальшивую ноту. Конечно, и одной только соразмерности мало для того, чтобы явилось ощущение правды и глубины. И все же эта соразмерность — живая душа искусства, его очарование, главная суть его колдовства.

Куда труднее, чем поиски природы, оказался на этот раз подбор актеров. На роль Щорса Довженко пригласил сперва театрального актера, который показался ему подходящим по внешности.

Начали снимать.

Сняли несколько эпизодов. Казалось, все идет хорошо. Но Довженко

заторопился в Киев, чтобы поскорее проявить в лаборатории готовую пленку. Видно было, что уверенности в сделанном у него нет.

На первый просмотр проявленного материала собралась вся группа.

Работа оператора Ю. Екельчика оказалась превосходной. И уже видна была в композиции кадра, в первоначальных монтажных стыках, в напряженности снятых эпизодов мастерская рука Довженко. Ощущался размах. Ощущалась притязательность художника.

Начало всем показалось счастливым, и группа стала наперебой поздравлять режиссера.

Он не отвечал, сидел мрачный.

Потом сказал:

— Нет Щорса.

Подтвердилось то, что Довженко начал замечать еще на съемках. За внешним сходством не оказалось одухотворенности, внутреннего огня, глубинной правды большого образа. А ведь в конце концов внешнее сходство наименее важно. Тут как с пейзажем. В том настоящем лесу, где когда-то собирались партизаны из Сновска, одни деревья выросли, другие усохли. Лес проредился. Он — настоящий, но он уже непохож. А вот отысканный совсем в другом места густой лес с буреломом и молодой порослью подлеска кажется доподлинным местом партизанских сборов... Этот человек в гриме, как двойник, похож на фотографию Щорса, Но ведь *и* на фотографии не сохранилась живая страсть; погасла отраженная игра ума, работа мысли, которая, по свидетельствам друзей, так отличала жрвого Щорса.

Когда С. Эйзенштейн снимал фильм «Октябрь», он тоже пригласил на роль Ленина исполнителя по принципу внешнего сходства.

Сходство в самом деле было идеальным, но потом об этом сердито говорил Маяковский:

— Разве может быть Ленин — без мысли?!

То же произошло со Щорсом.

Нужно было переснимать все сделанное, начинать сначала.

Довженко отыскал и пригласил другого актера.

И опять после просмотра вновь снятого материала — те же горькие слова:

— А Щорса все-таки нет.

Довженко решил пойти на риск и поручил главную роль совсем молодому, еще неизвестному артисту Евгению Самойлову. И тут вдруг старательность уступила место взволнованным нервным поискам, внешнее сходство дополнилось щедрым богатством внутреннего содержания.

Правдоподобие образа превратилось, наконец, в достоверную, неоспоримую правду.

На этот раз Довженко остался доволен.

Думая о Щорсе, представляя себе, каким он был, и какие мысли воспитали в нем высокое гражданское сознание и вдохновили на подвиг, Довженко отдавал ему свои собственные юношеские мечты. Ведь они были почти ровесниками (Довженко — на год старше), почти земляками (оба с Черниговщины) — значит, в те годы и задумывались они, наверно, об одном и том же.

Так вошел в сценарий вопрос одного из бойцов и ответ Щорса:

— Товарищ начдив, а правда, что после войны вы хотите всю землю засадить садами?

— Правда. Вообще, я думаю, будет совершенно другая жизнь, совершенно другая. А почему весь земной шар действительно не превратить в сад? Это так просто.

Ответ сопровождается авторским замечанием: «Сказал и задумался».

Самойлов оказался первым из исполнителей роли Щорса, который сумел «задуматься». И притом задуматься так, что ему можно было поверить: он сам сажал сады на земле и потому вправе сказать, что это *просто*: стоит только очень захотеть самому и суметь заразить этим своим желанием других людей.

Зато Боженко (артист Г. Скуратов) сразу оказался на месте.

Простодушный и хитроватый, бескорыстный по отношению к самому себе и прижимистый, когда надо «выколотить» что-либо для своих бойцов, — настоящий батько всех этих больших вооруженных детей революции.

Савку Трояна играл один из самых способных учеников Л. Курбаса — А. Хвыля, молодой актер атлетического телосложения. Он тоже сразу сумел отыскать и сыграть те противоречивые черты, что сплетаются в Савкином облике и характере: деликатность с грубоватостью, наивность с твердостью, неуклюжесть огромного тела с кошачьей пластичностью движений.

А в эпизодах, кроме уже названного Степана Шкурата, играли и Амвросий Бучма, который по праву должен быть назван великим актером, и Гнат Юра, и только начинавший тогда свой кинематографический путь Николай Крючков, и давно знаменитые вахтанговцы Глазунов и Горюнов...

И когда оказался на своем месте новый исполнитель главной роли, работа пошла быстро.

Фильм был бы окончен уже в 1938 году, если бы Довженко не свалил с ног тяжелый инфаркт.

Ему было за сорок. Обычные тревожения, связанные с работой на съемочной площадке, постоянная трепка нервов, нерасторопность администраторов, споры до хрипоты с актерами, с осветителями — все это не сходило уже так легко, как прежде. И тут еще вдобавок к привычным хлопотам вплотную подобралась трагедия, с которой Довженко никак не мог примириться.

Одним из самых деятельных его консультантов по фильму был комкор Дубовой, соратник Щорса, а в последние годы — ближайший помощник Якира, его заместитель по командованию Украинским военным округом. Один из героев-самородков гражданской войны, Дубовой и в мирное время вошел в число талантливых строителей Красной Армии, занял свое место в кругу выдающихся советских военачальников. Необыкновенно привлекательный внешне, огромный, красивый человек, он был умен и образован, не только любил, но и умел понимать искусство. Добрые отношения связывали его со многими украинскими писателями, художниками, работниками театра. Еще до начала работы над «Щорсом» он встречался с Довженко, и если их отношения нельзя назвать дружбой, то, во всяком случае, они были теплыми и прочными. Оба любили свои нечастые встречи и всегда находили темы для долгих бесед. Поэтому Довженко и обратился к Дубовому за советом, принимаясь за свой новый фильм.

И вот Дубового постигла та же судьба, что и Якира.

Известие об этом ошеломило Довженко.

Внезапное потрясение завершилось тяжелым инфарктом.

Довженко вышел из строя больше чем на три месяца. «Я нестерпимо страдал от мысли, что, быть может, мне уже не удастся довести свою работу до конца, — признавался он потом в «Автобиографии». — К моему счастью, этого не случилось». О своем отношении к фильму он говорит там же: «Щорсу» я отдал весь свой жизненный опыт... Я делал его с таким чувством, словно мое творчество осуществлялось не в ничтожном целлулоиде, а в камне или в металле... Я хотел быть достойным народа»^[73].

Фильм был закончен к апрелю 1939 года.

Пожалуй, он оказался первым (и так трудно сложилась биография А. П. Довженко, что уже и последним) его фильмом, который имел большой, настоящий успех не только в сравнительно узком кругу знатоков и ценителей киноискусства, но и у широкой аудитории зрителей.

«Щорс» — одно из самых поэтических произведений о революционной борьбе народа, о высокой романтике революции.

Вспоминая об этом своем фильме, он говорил впоследствии студентам:

«Я думаю, что чувство красоты, к которому мы будем еще часто прибегать, — красоты поступков Щорса, красоты смерти Боженко, красоты Чапаева, Павлова, Мичурина, Пирогова, красоты Зои Космодемьянской, ставшей бессмертной из-за своего поступка, совершенного в напряженнейший момент жизни своего народа, — должно входить в арсенал кинорежиссера как первооснова его деятельности».

Участники съемок вспоминают о том, как Довженко обращался к красноармейцам, снимавшимся в батальных сценах. Он умел внушить им представление, будто время на самом деле вернулось вспять, — сейчас они должны будут принять удар и от их отваги и натиска зависит судьба революции.

Это настроение не покидало самого Довженко.

Оно владело каждым, кто умел слушать время.

Ведь когда «Щорс» был закончен, всего лишь полгода оставалось до начала второй мировой войны.

В одном из авторских отступлений, обращаясь к героям своего фильма, Довженко писал:

«Вы цвет народа, его благородная юность на горном перевале».

Новое поколение юных приближалось в это время к перевалу, не менее трудному.

Закончена почти трехлетняя работа, поставлена точка в конце еще одной главы собственной жизни, и снова нужно думать о том, за что приниматься завтра.

В кино с каждым годом снимается все меньше картин. Предполагается, что плохие ленты появляются лишь из-за того, что картин на студиях делается слишком много. А вот если сценарии отбирать постороже и постановку их поручать узкому кругу отобранных мастеров, тогда неудачи будут исключены и на экран станут выходить только шедевры. Но получилось иначе.

У искусства свои законы отбора. В нем не пропадают даже и ошибки. Талант способен раскрыться, когда он включен в живую среду.

Недаром Чехов так настойчиво писал своим молодым корреспондентам о том, что надо общаться друг с другом; изоляция и вываривание в собственном соку вредны писателю.

Титаны Возрождения выросли не в одиночку. Достаточно перелистать журналы и альманахи прошлого века, чтобы увидеть, сколь многоименна и многолика была среда, над которой поднялись Пушкин, Гоголь и Лермонтов, потом — Толстой и Достоевский.

Цветы искусства — полевые, а не оранжерейные. Они цветут среди щедрого многоцветья на обильных лугах, но чахнут на прополотой и неплодотворенной почве.

Довженко был не только художник, но и садовод.

Он это хорошо знал.

После того как «Щорс» был закончен, Довженко вдруг почувствовал, насколько он сделался старше; может быть, впервые так утомляюще и горько ощутил он весь груз своего пятого десятка.

Быть может, оттого этот период отмечен такой раздражительностью, таким количеством ссор и разрывов с прежними друзьями.

Новая встреча с ним тоже рассказана в дневнике Всеволода Вишневского. 3 марта Вишневский был на просмотре «Щорса» и записал, что смотрел фильм, «как кусок собственной жизни: и беседы с Довженко, и поездки на Украину, и прошлое, и все ожидания...», Тут же отметил, что пишет о фильме статью для «Правды»:

«Пишу о необычности этого фильма. Он самобытный, широкий, дерзкий. (Старые счета забыл — простил)».

Статья была напечатана 5 марта 1939 года. А накануне, 4 марта, Вишневский продолжал записывать в своем дневнике впечатления от встречи, состоявшейся после долгой разлуки:

«Говорил с Довженко. Он усталый. Бывали обмороки. Капризен, грубил людям во время съемок, выгонял директоров, парторгов и пр. Те всё принимали — лишь бы фильм... Сашко постарел. Но опять блестят глаза, когда начинает рассказывать о своих планах... Дать дидов — крестьян и академиков. Картину об Украине, идущей к коммунизму. Диды несут свой вековой опыт, а академики — науку. И не разобрать, кто ученый, кто просто селянин. Старые смотрят на мир уже с вышки, отмечая мелкое. Ищут, как подсказал я, «вечную пшеницу». Тут и люди, и их идеи»^[74].

В этом беглом пересказе легко узнать замысел, к которому Довженко будет не раз возвращаться в своих записных книжках. То будет вырастать у него из этого замысла киносценарий. А то увидит он в нем основу будущего романа и как о романе (под тем же названием: «Пшеница») станет говорить о нем все подробнее и увлеченнее.

С 1928 года думал он и о другом романе... Вернее, это должна была быть многотомная эпопея. Довженко хотел провести сквозь века украинской истории судьбу одного крестьянского рода. У лесных бортей и на вспаханных деревянной сохой полевых делянках начинались истоки этого рода; текла его летопись через запорожские сечевые коши, через гайдамацкие лесные убежища, — с тем чтобы прийти к нашим дням, к берегам разлившегося морем Славутича — Днепра. С новым опытом и новой широтой взгляда Довженко возвращался к тому, что было заложено уже в «Звенигоре».

И тогда же было придумано для этого рода имя, которое мы встретим у Довженко много лет спустя: Кравчина. В старину называли так на Украине крестьянское войско, собиравшееся под хоругви сечевиков. Значит, имя это связано с давними войнами против турок и шляхты.

Жизнь писала эпопею украинского крестьянского рода вместе с Довженко, и, замысливая «Золотые ворота», он мог лишь смутно предвидеть, к какой новой крутой излучине приближает эту эпопею время.

Он снова возвращался к «Царю». Об этой комедии, задуманной еще в кинематографической юности, в Одессе, чуть ли не сразу после «Ягодки любви», он будет потом с грустью говорить как о «своем лучшем неосуществленном сценарии».

И конечно, не оставлял его «Тарас Бульба».

«Щорс» шел хорошо.

В своих июньских записях того же 1939 года Вишневский рассказывает о новой встрече с Сашко: «Недавно приехали ко мне Довженко с Юлией — веселые, отдохнувшие. Приятно. **Мы все друг без друга не можем жить. Хотя спорим, соревнуемся, деремся...**»^[75] Подчеркнуты эти последние фразы самим Вишневским. Видимо, переговорено было много, и говорили, спорили о том, что для обоих было самым важным.

Время как бы набухало все более близкой и ощутимой угрозой войны.

Удивительно, как слабо доносилось в то лето до Москвы эхо битвы у Халхин-Гола. Зато мирное бормотание в Мюнхене, благостный лепет соглашения донесли куда явственнее и прозвучали тревожно и грозно. А когда немецкие танки без выстрела, с открытыми люками входили в Прагу, казалось, что война уже началась и уже неодолимый вертящийся поток затягивает всех нас в гремящую засасывающую воронку.

Новая работа Довженко так и не успела еще определиться, когда наступил сентябрь. А к концу сентября — в наспех подогнавшей военной форме — Александр Петрович Довженко оказался на древних украинских западных землях, на протяжении трех веков оторванных от Надднепрянщины и вновь воссоединенных с нею.

Искусственно разделявший украинские земли государственный рубеж всегда кровоточил в сердцах людей по обе стороны границы. Культура оставалась единой. Рядом жили карпатские предания о Довбуше и подольские легенды об Устиме Кармелюке. Подданный и солдат австро-венгерского императора Осип-Юрий Федькович, заброшенный цесарской войною в Италию и привезший оттуда поразительную мелодику своего украинского стиха, боготворил Тараса Шевченко, зачитывался прозой Марка Вовчка и, ступая по их следам, шел в большую, без всяких границ, украинскую литературу. Уже в советские годы на Украине перепечатывались книги галицийских и буковинских писателей, новеллы Стефаника и Черемшины, романы Кобылянской; они тоже были частью живой украинской литературы, а одной из любимых книг Довженко были «Тени забытых предков» его старшего земляка Михайла Коцюбинского — исполненная чистоты и высокой поэзии повесть о пастухах-гуцулах Карпатских гор.

К теням забытых предков и спешил Довженко, отправляясь в места, издавна знакомые ему по названиям городов, рек и горных перевалов, по языку и обычаям, но открывшимся для него лишь впервые.

Во Львове он знакомился с украинскими писателями, которые в

течение долгих лет жили надеждой на день воссоединения, работали во имя этого в революционном подполье, прошли через тюремные камеры, когда Западная Украина находилась под властью так называемого «санационного» польского режима. До Харькова, до Киева доходили тоненькие тетрадки издаваемого этими писателями полулегального журнала «Окна». Довженко не раз держал эти тетрадки в руках, читал с чувством глубокого интереса и уважения. И имена людей, с которыми он теперь во Львове знакомился, были для него кровно близки: Степан Тудор, Ярослав Галан, Петро Козла-нюк...

Волнующие дни, удивительные нескончаемые беседы, прогулки по узким, кривым улочкам Старого Рынка, сохранившим железные кованые фонари, которые под вечер обегал фонарщик со своей лесенкой, зажигая колеблющиеся зеленоватые язычки светильного газа.

Виктор Шкловский вспоминает, как он встретил Александра Петровича Довженко той осенью во Львове и они вместе смотрели в музее старые украинские иконы. «Стоят лесистые горы, явно Карпаты, на вершине горы, выше елей, сидит старый бог, — вероятно, хуторянин. Кроме ангелов, рядом с богом стоят казаки. Так представлял себе небо Тарас Бульба. Всегда лучше ходить с саблей.

Это небо украинское, небо народа, который все время борется за себя, себя защищает»^[76].

В старых запорожских деревянных церквах тоже оставались иконостасы, где изображения святых писаны с сечевых полковников и казачьей «старшины» и нимбы осеняют иссеченные саблями, усатые темные лики. Александра Петровича водил посмотреть те иконы старый историк хортицкой Сечи Дмитро Яворницкий — тот самый, с которого Репин писал когда-то своего молодого чернявого писаря, стриженного «под горшок» и сохраняющего каменную серьезность среди залихватского веселья запорожцев, диктующих ему письмо к турецкому султану. В городе Екатеринославе, прославившем потом имя «всеукраинского старосты» Григория Петровского, Дворницкий создал удивительный музей им самим отысканной запорожской старины. Только один Дворницкий и умел разобраться в прихотливом нагромождении вещей, где рядом с чумацким возом, обнаруженным в крестьянской повете, стояла на полу узкая, почерневшая от времени лодка-«чайка», быть может, доплывавшая от днепровских порогов до самого Босфора. Затопленную бог весть когда в камышах, ее высмотрели, ныряя, сельские мальчишки, слух дошел до историка; он приехал и уговорил мальчишек вытащить для него эту чайку за моток доброй рыбацкой лески.

Удивительная вещь, но от Дворницкого не могла ускользнуть ни одна, даже самая малая, находка, обнаруженная в радиусе нескольких сотен верст. Он дознавался обо всем мгновенно, словно нюхом учуяв, и сразу же появлялся сам — сухонький, хитренький, изображающий полнейшую незаинтересованность в найденном. И возвращался в свой музей, похожий на плюшкинские владенья, и помещал на любое свободное место еще один выкопанный из земли пистолет, или найденную на чьем-либо чердаке книгу старой лаврской печати, завезенную на Сечь киевским бурсаком, или полуистлевший казачий жупан. Трофейные турецкие ятаганы были свалены в витринах музея рядом с невесть как сохранившимся штофом зеленоватого пузырчатого стекла, еще наполненным «оковитой» (от латинского aqua vita) горилкой.

Довженко видел один такой полный штоф. Дворницкий говорил, что раньше их у него было три. Первый он выпил с Николаем II, когда тот посетил Екатеринослав и соизволил побывать в его музее. Другим заставил угостить себя Нестор Махно. В третьем (и последнем) виднелась светлая жидкость, казавшаяся густой и маслянистой.

— Думал, предложит, — говорил Довженко.

Нет, не предложил, повел дальше и стал показывать «каламар» — чернильницу, которую кошевой писарь носил у пояса как орудие производства и знак своего воинского достоинства.

В редкие — вероятно, их было всего две-три — встречи свои с Дворницким Довженко с наслаждением погружался в осязаемый предметный мир Тараса Бульбы, мечтал привести сюда, в этот неповторимый плюшкинский хаос, и художника и актеров своей будущей картины. Пусть бы старик и их сумел переселить в остающийся для него таким живым, полным движенья и красок ковыльный мир воинского степного братства.

Во Львове осколком того же мира была стоящая высоко на холме церковь святого Юра. А неподалеку — католические костелы хранили имена и надгробья тех, с кем воевали Тарас и Остап, кто сложил голову па Желтых Водах и кто сажал на кол гетмана Наливайко. Все это оказывалось здесь совсем рядом, в причудливой слитности, и Довженко не уставал ходить, смотреть, восхищаться летящим мрамором пламенного барокко, аркадами дворигов позднего Ренессанса, крепостью, которую брал Богдан Хмельницкий, и домом, где гостем останавливался царь Петр.

«Поехали в горы, — вспоминает Шкловский. — Побывали под страшной, в ту войну кровью облитой горой, которую солдаты звали Космачкой. Были на Быстрице Наддворянской... Александр Петрович

говорил в горах на собраниях под открытым небом о том, как соединяется Украина. Кругом стояли ели, над елями низкие туманы, а в тумане не беленые хаты, а пестрые избушки на фундаментах или на курьих ножках из еловых пней»^[77].

Довженко был и на Буковине. Он слушал рассказы крестьян о нищем быте, о помещичьем произволе и не мог отделаться от странного чувства, мешающего ему ощутить подлинную дистанцию времени. Ведь в той его собственной жизни, из которой он сюда только что приехал, все это уже отодвинулось па двадцать два года и давно покрывалось понятием: «Так было до Октября». А здесь ему вновь рассказывали знакомые с детства трудные вещи, и надо было заставить себя понимать, что они всего лишь вчерашние. Рассказанное происходило год назад, месяц назад. Словно бы во второй раз, только еще более стремительно и чудесно, сдвигалась на его глазах кем-то искусственно остановленная, заторможенная жизнь.

И вместе с тем было почти физическое чувство возвращения утраченной целостности, срастания с перерубленными корнями. Это чувство возвращения приходило всякий раз с услышанной гуцульской песней, с каждой беседой в горах со старыми пастухами. Обо всем увиденном Довженко захотел сделать документальный фильм, который был бы словно его собственным дневником — очень личной записью о том, что он пережил в поездке по западным землям и что передумал в дороге.

Он приехал в Киев сухой солнечной осенью.

В саду киностудии посаженные им яблони золотились плодами нового урожая.

Предложенный документальный фильм был одобрен, делался он быстро. Но получился совсем не таким, каким представлял его поначалу Александр Петрович. Ведь сам он не работал с операторами, не участвовал в съемках. Ему пришлось монтировать готовый материал, увиденный совершенно иным, не его, взглядом. Когда проявленная пленка тысячами метров легла на монтажный стол, оказалось, что внешняя парадность событий заслонила от оператора, вытеснила из его поля зрения отдельного, крупно взятого человека. Еще так недавно сформировавшиеся традиции «киноглаза», «киноправды» (которые применительно к документальному кино столь успешно насаждал Дзига Вертов) оказались утраченными. Операторы слишком привыкли искать ту помпезность изображения событий, которая портрету человека предпочитала внушительную шеренгу.

Отчасти, как им же брошенный бумеранг, возвращалось к Довженко то, что сам он сделал в концовке «Аэрограда».

Однако на этот раз он собирался делать фильм совсем по-иному. Он

хотел, чтобы зритель увидел, как полтавский колхозный парень в солдатской шинели встретился со старой галицийской крестьянкой, вчера еще батрачившей на помещика. Он хотел, чтобы в десятках подобных примеров — в живом любопытстве устремленных друг на друга взглядов и в услышанных обрывках подлинных внезапных бесед — раскрывался глубокий исторический смысл происшедшего. Чтобы понятными стали глубина неизбежных контрастов и та историческая слитность, какая заставила разорванные части одного народа с такой силой устремиться друг другу навстречу. Но это не могло получиться в фильме. Слишком скоро Довженко убедился в том, что и от него ждут именно такой картины, которую снимали знающие свое дело операторы, парадной, внешней, далекой от его первоначального замысла.

Довженко настолько охладел к этой работе, что примирился с появлением сопостановщиков. Он чувствовал, что бессилён доказать свою правоту и что другие люди ремесленно обкатывали его фильм, принаравливаясь к установленному стандарту. В конце концов на экране оставалось много маршей, много собраний, много цветов и объятий, но главная мысль автора появлялась лишь неясным пунктиром, а задуманный им дневник не получился вовсе.

Фильм был назван «Освобождение». Он вышел на экран в конце июля 1940 года. Имя Довженко оставалось в титрах как имя автора, но, перечисляя свои работы, Александр Петрович не вспоминал об «Освобождении» почти никогда.

Сдав ленту, он возвратился в Москву с надеждой, что на этот раз ему удастся, наконец, приняться за «Тараса Бульбу».

Он достал из письменного стола копившиеся много лет заветные наброски и принялся за сценарий.

За несколько месяцев перед этим он выступил с большой речью на совещании кинематографистов, посвященном историческому и историко-революционному фильму.

Довженко говорил откровенно и горько.

О себе он сказал:

— Я не доктор кинематографии, даже не фельдшер. Я, скорей, старый казак или простой садовник кинематографии...

Он задавал вопросы присутствующим и самому себе:

— Те ли мы сегодня, что были пятнадцать или даже пять лет тому назад, или не те? То ли это время или не то? Так ли надо решать задачи, как мы решали их раньше, или по-новому?

Диалог с совестью продолжался:

— Отвечаю, нет... Неделимый «мирный» мир сегодня превратился в мир воюющий. Кончился мирный период нашей жизни, и мы как частица нашей воюющей планеты, хотя и занимающая в ней особое место, естественно, начинаем меняться в связи с меняющейся обстановкой. И думаю, что не ошибусь, если скажу, что за двадцать лет нашей работы в кинематографе никогда, может быть, не нужно было так думать о своем народе, о его судьбе, о его счастье, о его будущем, о судьбе его социалистических завоеваний, как сейчас...

Перед лицом надвигающейся грозы, так ясно им ощутимой, он как бы вглядывался в себя, проверял себя и свое оружие, как солдат перед боем, и требовал того же от каждого из собратьев:

— Я категорически утверждаю, что за последние несколько лет мы стали хуже. Мы часто стали просто брехунами. Говорим о наших картинах между собой одно, на трибуне — другое. На трибуне мы стоим, как на заклётом месте. Трибуна в нашем доме стала чем-то вроде аналоя, за которым гоголевский Хома Брут бормотал заплетающимся языком путаное часословие перед нечистой силой...

Довженко, несомненно, думал о своем «Тарасе», когда повел разговор об «улучшении истории», о недалёковидности и вреде такого улучшения:

— Есть как бы угодливое желание притянуть историю поближе к нам и даже реплики героев перемешать чуть ли не речами вождей. Получается так, что Александра Невского можно, право, назначать секретарем Псковского обкома, а Петра, и Минина, и Богдана тоже чем-то в этом роде...^[78]

О «Богдане Хмельницком» — еще не поставленном тогда первом варианте сценария — Довженко говорил особенно подробно.

Он говорил об упрощении действительных исторических сложностей, о ненужном выпрямлении характера, о непоказанной кровавой и мучительной странице истории украинского народа:

— Как тут личное, частное переплелось с государственным и началась потрясающая по силе и трагизму борьба; как изменили Богдану татары и как он сам часто колебался; как народ, истощенный после Берестечка, боялся гибели; как вопрос присоединения к России решался не сразу, а в течение шести лет — здесь сложнейшие характеры, шекспировские в полном смысле этого слова. Человек, веривший в ведьм и вопрошавший о своей судьбе; сложные биографии сыновей... Никакие личные качества, даже отрицательные, с точки зрения сегодняшней морали, никогда не смогут уменьшить огромной исторической миссии Богдана. Даже больше. Мне кажется, изобрази его таким полновесным, многосложным человеком

и покажи его в сегодняшних условиях, как трудно было нашему прапрадеду Богдану приблизиться к истине, и от этого истина станет дороже, и народ достойнее, и современность драгоценнее, и будущее яснее.

Все эти мысли рождались у Довженко в его собственной работе. Принявшись за «Тараса», он думал именно о том, как приблизиться к исторической истине. Лучшего помощника в этом, чем сам Гоголь, нельзя было и пожелать. Художник и историк, Гоголь видел прошлое со всем множеством его конкретных подробностей быта и со всем подлинным богатством духовного мира. Чтобы живо вовлечь читателя в этот сложный, пестрый и разноголосый мир, ему не нужно было ни упрощать историю, ни подновлять ее. Киев, показанный на первых страницах «Тараса Бульбы» и сочными реальными штрихами вписанный в фантазмагории «Вия» и «Страшной мести», возникает как город, где дворы мещан и ремесленников соседствуют с прочным крестьянским бытом казачьей старшины и мелких шляхтичей, и тут же, рядом, явственно чувствуется присутствие одной из лучших для своего времени академий, прочно связанной со старыми университетскими городами Италии, Чехии и Польши.

Из такого именно крестьянского двора отправляется на Сечь старый Бульба со своими подросшими сыновьями.

Как часто исторический костюм служит романисту (и режиссеру кино или театра) либо одеждой для чучела, в котором нет ни плоти, ни духа, либо маскарадным облачением, в которое забирается он сам, со всеми своими сегодняшними взглядами и размышлениями.

Не то у Гоголя. Хоть он и глядит на прошлое «свежими, нынешними очами», хоть и отыскивает в нем то, что способно увлечь современника, а время у него достоверно и персонажи не оторваны от своей реальной почвы.

Того же хотел добиться Довженко в экранизированном «Тарасе»; той же меркой мерил он исторические фильмы, поставленные его друзьями.

— Мы не должны быть в своих исторических фильмах, — говорил он на том же совещании, — виновниками киноанекдотов такого, скажем, порядка: «Папочка, скажи, какой царь, кроме Петра, был еще за Советскую власть?!» А папа отвечает: «Александр Невский».

Аудитория смеялась. Но анекдот был рассказан не для забавы. Довженко унял смех предостерегающим жестом.

— «Царь-товарищ», «народный царь», «царь за мужиков», «царь-либерал» и проч, и проч. — опасные и ненужные вещи, о которых нельзя забывать ни на одну минуту^[79].

Сам он не собирался переодеть в Тарасов жупан политработника

Красной Армии. Зато он был совершенно твердо уверен в том, что несокрушимость духа, присущая Тарасу, остается и для правнуков наилучшей закваской воинского воспитания и что нам — в грозное, уже освещенное военным заревом время — особенно необходима та же незыблемая воодушевляющая вера в то, что стоит наша земля «на вечные времена и будет ей вечная честь». И он хотел, чтобы весь фильм его звучал, как голос Тараса:

— Есть ли еще порох в пороховницах? Не иступились ли сабли? Не утомилась ли козацкая сила? Не погнулись ли козаки?

Экранизация гоголевской повести давно становилась для Довженко главным делом жизни. И наконец-то он приближался к осуществлению этого дела. Он хотел, чтобы фильм был стремительным и напряженным, укладываясь в рамки обычного сеанса, продолжающегося около полутора часов. Ради этого следовало отказаться от многих подробностей повести и даже от некоторых ее линий. Но вместе с тем Довженко намерен был внести и немало нового, пользуясь историческими сведениями, которые Гоголю еще не были доступны, но обогатили историческую науку в течение столетия, отделившего работу над повестью от начала работы над фильмом. И как раз это новое позволяет увидеть, как органически близок был Довженко к гоголевскому слову, с какой естественностью и свободой входил он в строй образов и в поэтический ритм великолепной прозы «Тараса Бульбы». Описание места действия впервые появляется в повести, лишь когда автор вводит читателя вместе с Тарасом и его сыновьями в светлицу. Тут все можно увидеть и рассмотреть так же, как рассматривал Довженко коллекции Яворницкого. Каждая вещь предстает в цвете, в объеме, в материале, из которого она изготовлена. «На стенах — сабли, нагайки, сетки для птиц, невода и ружья, хитро обделанный рог для пороху, золотая уздечка на коня и путы с серебряными бляхами. Окна в светлице были маленькие, с круглыми, тусклыми стеклами, какие встречаются ныне только в старинных церквах, сквозь которые нельзя было иначе глядеть, как приподняв подвижное стекло. Вокруг окон и дверей были красные обводы. На полках по углам стояли кувшины, бутылки и фляжки зеленого и синего стекла, резные серебряные кубки, позолоченные чарки всякой работы: венецейской, турецкой, черкесской, зашедшие в светлицу Бульбы всякими путями через третьи и четвертые руки, что было весьма обыкновенно в те удалые времена. Берестовые скамьи вокруг всей комнаты; огромный стол под образами в парадном углу; широкая печь с запечьями, уступами и выступами, покрытая цветными, пестрыми изразцами...»

Но, прежде чем войти в светлицу, мы побывали уже во дворе

Тарасовой усадьбы — ведь именно там произошла первая беседа Тараса с его сыновьями, и, прежде чем почеломкаться со своим первенцем Остапом, затеял с ним Тарас шутовское испытание на кулаках, а младшего, Андрия, укорил: «Что ж ты, собачий сын, не колотишь меня?»

Тут все внимание писателя отдано тому, чтобы представить читателю своих героев, сразу же раскрыть характеры в произносимых ими словах.

Двор остается непоказанным.

Однако в фильме каждое место действия должно обрести ту же конкретность, что и светлица. Режиссер вынужден ясно представить себе, в какой обстановке увидит зритель поступки героев и услышит произносимые ими слова.

Поэтому на чистом листке начатого сценария Довженко прежде всего написал: «Двор Бульбы». И попытался увидеть этот не описанный Гоголем двор.

Воспоминание о собственной поездке в далекое Приморье напомнило, как прочно сохраняют там свой облик дворы украинских переселенцев, приехавших в те места полвека назад. Сохраняют, несмотря на то, что изменилось не только время, но и географическая среда. Так оправданна ли в историческом фильме чрезмерная стилизация, поиски подробностей, которые были бы непривычны современному глазу? И он смело вписал в старый Киев XVI века хорошо знакомый ему крестьянский зажиточный двор.

Этот двор, конечно, велик и просторен. Он «порос бурьяном. Спереди небольшой, старосветский полковничий дом, покрытый соломой. На стрехе мох и даже стебелек ржи. Справа деревянная рубленая камора. Между каморой и домиком ворота с калиткой. У ворот два тополя. Ворота открыты. Видно, что сыновья только что въехали во двор. Тут стояли их кони и слуги. За воротами — несколько всадников. В калитку входили соседи и соседки...»

И лишь, когда художнику и оператору точно рассказано, что должны они будут показать зрителю, Довженко вслед за Гоголем позволяет Тарасу поворачивать своих сыновей и удивляться тому странному облачению студентов-академиков, в какое они одеты.

— Какие же длинные на вас свитки! Экие свитки! Таких свиток и на свете еще не было. А побегу который-нибудь из вас! Я посмотрю, не шлепнется ли он на землю, запутавшись в полы...

Наряду с гоголевскими персонажами в сценарии появляются реальные исторические лица. Со страницами повести как бы сливаются страницы казачьей летописи Самойла Величко, и «Истории Малой России» Д.

Бантыша-Каменского, и «Описания Украины», оставленного французским инженером-фортификатором де Бопланом, состоявшим на службе у польских королей Сигизмунда III и Владислава IV и принимавшим участие в боевых действиях королевских полков против запорожского войска. Оттуда входят в сценарий и образ коронного гетмана Потоцкого (упомянутого, правда, и Гоголем) и сцена встречи Тараса с гетманом Остряницей и полковником Гуней. Ведь как раз живое свидетельство очевидца их страшной казни стало для Гоголя основой описания казни Тараса Бульбы.

Появляется среди персонажей фильма и инженер де Боплан.

Но и его мы легко узнаем у самого Гоголя — в одном из вариантов, не включенных в окончательную редакцию повести.

Гоголь описывает здесь запорожскую тактику: «Дымом затянуло все поле, а запорожцы все палили, не переводя духа. Задние только заряжали пищали, да подавали передним, наводя изумление на неприятелей, не могших понять, как стреляли козаки, не заряжая ружей... И все продолжали палить козаки из пищалей, ни на минуту не делая промежутка. Сам иноземный инженер изумился, и, будучи в душе истый артист, не вытерпел, чтобы не закричать: «Браво, месье запороги! Вот она, сакредьё, настоящая тактика! Вот что нужно завести у нас!»^[80]

Боплан не назван по имени. Но книга его столько раз была упомянута Гоголем, биография его так хорошо была известна писателю, что отождествление «иноземного инженера» с его реальным историческим прототипом — французским фортификатором, артиллеристом и кондотьером — не вызывает никакого сомнения.

У Довженко Боплан назван. Он наблюдает ту же сцену сражения, поднявшись на магистратскую башню осажденного запорожцами города Дубно и вооружившись подзорной трубой. Он дивится той же тактической изобретательности Козаков — с широтой и непосредственностью артиста своего дела.

Следуя за мыслью Гоголя, Довженко все время решает одну и ту же нелегкую задачу: он переводит движение мысли в конкретные действия, совершаемые в предметно описанных обстоятельствах, которые могут быть сняты киноаппаратом и показаны на экране. Поэтому в сценарий время от времени, не разрушая его словесной ткани и ритма, входят профессиональные технологические указания о том, например, что образ матери, возникающий перед взором Андрея в полусне, из глубин его памяти, «можно снять наплывом», или о том, что Тарас, рассердясь, «шугает панорамой от слуг к селям, мимо женской челяди...».

К весне 1941 года работа над сценарием была закончена.

Оставалось утвердить его и получить разрешение на постановку.

Казалось, все идет на лад. Довженко надеялся, что летом он сможет приступить к съемкам, собирался отправиться в Запорожье, чтобы искать натуру в окрестной степи. С радостью думал о степном заповеднике Аскания-Нова, где бывал не однажды и считал себя кровно связанным с теми местами. У прежнего тамошнего владельца Фальцфейна искал работы обедневший черниговский хлебороб Петро Довженко — отец Александра. Той же степной дорогой не раз проезжал и дед его — чумак Семен Довженко, отправляясь за Перекоп, к Сивашу, за солью...

Успеет ли он в Асканию к августу, когда высоки и густы ковыльные травы? Идешь, ковыль закрывает тебя с головой, а рядом что-то шуршит, ястреб сужает круги над какой-то невидимой жертвой, кто-то близко ударяет копытцами о сухую, твердую землю — и тоже ничего не увидишь в траве. И можно вдруг выйти к старой островерхой могиле со скифской каменной бабой, чудом избежавшей беспокойного любопытства, не забранной к дверям какого-нибудь захолустного музея и уцелевшей на своем вековом месте...

Но август в том году оказался совсем другим.

Двадцать второе июня перечеркнуло все планы.

В августе полковник Довженко был на фронте — с корреспондентским билетом в кармане гимнастерки, с исписанными записными книжками, набитыми в полевую сумку, с болью в сердце, не оставлявшей его ни в буквальном, ни в переносном смысле.

Почти вся украинская земля была уже в руках захватчиков.

Киностудии из Москвы и Ленинграда были эвакуированы в Алма-Ату. Одесскую студию отправили в Закавказье. Киевские кинематографисты уехали в Ашхабад.

В киевской квартире Довженко оставались его отец и мать, и он ничего не знал об их судьбе.

Уже 27 июня 1941 года в московской газете «Кино» была напечатана небольшая статья А. Довженко «Враг будет разгромлен».

С первых дней и до самого конца войны газетная публицистика, фронтовые корреспонденции, небольшие рассказы, написанные под свежим впечатлением фронтовых встреч и бесед, были выбраны им как род оружия, с которым он находился в общем строю и принимал участие в борьбе, решающей судьбы истории. Он ясно понимал значение этой борьбы, не сомневался в единственно возможном ее исходе, и поэтому с таким огнем — и с таким неизменяющим присутствием духа — написано

все то, что он напечатал за годы войны на страницах «Правды», «Известий», «Красной звезды» и украинских газет, все, что перепечатывалось во фронтовой печати, издавалось тоненькими книжками, забрасывалось за линию фронта. Довженко и прежде, в самых будничных обстоятельствах, всегда умел разглядеть в рядовом, ничем не отличающемся от других человеке былинного героя. Он хорошо знал, что народ складывал свои песни и думы не о титанах, с которыми никто не мог бы сравняться, не о вымерших богатырях, перед кем потомки должны бы чувствовать себя не более чем козявками. Былины складывались о делах человеческих, и богатырем в них был тот, кто умел свое дело делать с полной отдачей сил. Война подтверждала правоту Довженко всякий день тысячами примеров. И в своих военных рассказах он оставался тем же художником, который показал в «Арсенале» бессмертие рабочего Тимофея, а потом рассказал о бессмертии столяра Боженко и фельдшера Щорса.

Говоря о поэтике Довженко, многие упрекают его в том, что он любил поднимать своих героев на котурны.

В древнегреческой трагедии котурны были не более чем техническим приспособлением: они лишь помогали актеру быть хорошо видимым из всех концов огромного амфитеатра. Той же надобности служили и маски: укрупненные черты страдания, ненависти или веселья.

На котурнах же и под маской был человек, столь же подверженный ударам рока, как и окружающие его зрители, переполняющие амфитеатр.

Поднят ли на котурны летчик Виктор Гусаров в коротеньком рассказе Довженко «Стой, смерть, остановись!», написанном в мае 1942 года?

Тут очень сжато, без всякого домысла, пересказан истинный фронтовой случай. Истребитель капитан Гусаров вылетел со своим звеном наперехват фашистским бомбардировщикам.

Был трудный бой. В ту пору все бои в воздухе были для нас очень трудными и неравными. Когда бомбардировщики были отогнаны, а один из них сбит, на звено Гусарова налетели две немецкие группы прикрытия. Истребители приняли и этот бой. В самый разгар схватки Гусаров почувствовал, что вражеская пуля насквозь пробила его шею. Он знал, что убит, прежде, чем он умер.

Гусаров дотянул машину до своего прифронтового аэродрома.

Подбитое шасси (летчики говорят: «ноги») не выбрасывалось.

Гусаров посадил машину на живот.

Бой с аэродрома был виден. Машину сразу окружили летчики и технари. Врач и санитары с носилками были тут же.

Но капитан Виктор Гусаров в секунду посадки был уже мертв.

Он потерял всю кровь, до последней капли.

Довженко написал обо всем очень коротко, теми же словами, какими писались тогда обычные фронтовые корреспонденции. Только заключил он рассказ своей — такой довженковской — мыслью. Именно эта мысль с давних пор рождала его особенную поэтику, а теперь она воплощалась во всем, что он видел и узнавал в каждом новом трудном бою:

«Воины Советской земли, братья мои! Это был великий человек. Не плакать хочется над Гусаровым, хочется говорить о жизни, о ее удивительных откровениях и с благодарностью склонить головы перед героем, что понес труд боя и поднялся к бессмертию в смертном неравном бою».

Может ли быть поднят Гусаров на котурны этими словами художника? Они скорее звучат как воинский салют, отданный над свежей могилой солдата, исполнившего свой долг до конца.

Подлинный факт лег и в основу рассказа «Отступник».

На Юго-Западном фронте, в селе, захваченном оккупантами и вскоре освобожденном, хозяйка хаты, где ночевал Довженко, рассказывала о красноармейце-дезертире, бежавшем из своей части и добравшемся до родной хаты, когда село было под властью захватчиков. Дома он не застал ни жены своей, ни сестры: они были вывезены на работы в Германию. Его брат был повешен за сотрудничество с партизанами. А отец и мать отказались от дезертира и не впустили его в свой дом. Отступник стал полицаем и был казнен партизанами.

Подлинную историю Довженко дописал по-гоголевски.

В его рассказе отец своей рукой убивает предателя-сына. И в последних строках звучит отголосок евангельской легенды об Иуде: тело отступника не принимает земля.

Давняя тема Довженко, его страсть, его голос совпали с настроением и потребностью воина, как обойма с патронами входит в боевую винтовку.

Рассказ «Ночь перед боем» был напечатан 1 августа 1942 года в «Красной звезде», затем перепечатан большинством фронтовых газет, выпущен тоненькой книжкой в «Библиотечке красноармейца», многократно переиздан на протяжении все того же 1942 года, включен в различные сборники и переведен на языки многих народов Советского Союза.

Почему именно этот рассказ нашел такой живой отклик в самую трудную пору войны, когда бои шли на берегах Волги и в предгорьях Кавказа и гитлеровцам уже мерещилась близкая победа?

Вероятно, именно спокойная уверенность голоса, сохраняемая Довженко, отсутствие каких бы то ни было котурнов и восклицательных

знаков, отличающее этот рассказ, его неторопливая и бесхитростная повествовательность действовали на фронтового читателя с особой, магически бодрящей силой.

В «Ночи перед боем» Довженко возвращался на берега родной Десны, в то время уже оставленной нашими частями.

Рассказ свой он вел от лица командира, представив этого командира с первых строк человеком, на своем фронте уже знаменитым, награжденным Звездой Героя.

Зовут его Петро Колодуб, и все его повествование служит ответом на вопрос, заданный ему молодым танкистом Иваном Дроботом накануне горячего боя:

— Я хотел спросить вас, хотя о вас пишут во всех газетах и на собраниях говорят как о человеке бесстрашном и неутомимом, хоть вы на вид, извините, такой маленький и не очень как будто здоровый, так вот, откуда оно у вас берется, все это, что говорят и сами мы знаем, что вы из любого пекла выходите победителем; так вот, что вы за человек такой, скажите нам неофициально, как будто мы и не на войне совсем. Где ваш не боевой, а, как бы сказать, внутренний секрет? Может, я не так высказался, извините.

Откуда берется «внутренний секрет» воинской стойкости — это и становится предметом повествования Колодуба.

Он возвращается к самым первым дням войны, к той тяжелой поре отступления, когда «мы несли на плечах своих раненых товарищей, падали с ними, проклинали все на свете и шли дальше».

— Правду сказать, были такие, что и стрелялись в отчаянии и гордости. Были такие, что бросали оружие и с горькой бранью ползли к своим хатам, не имея духу пройти мимо.

Колодуб вспоминает, как, теснимы наступающим на пятки противником, вышли они («несколько танкистов из сожженных танков, пулеметчики, политработники, два бортмеханика, радист и даже один полковник») к перевозу через Десну.

Появляются перевозчики: дед Савка с внуком и дед Платон.

Читатель, знакомый с кинематографическим творчеством Довженко, несомненно, мог сразу узнать в перевозчиках кровных братьев того деда Семена, что переходил из «Звенигоры» в «Арсенал» и потом умирал под яблонями «Земли». Голос Колодуба сливается тут с голосом Довженко. Переправа через Десну оказывается как бы переправой через мифологический Стикс: «Мне показалось, что меня перевозят на тот свет. Стыд, и отчаяние, и невыразимая тоска, и множество других чувств

охватили мою душу, скрутили ее и пригнули. Прощай, моя красавица Десна!»

Деды налегают на весла, ведя друг с другом трудную откровенную беседу, силясь осмыслить события, в которые они оказались втянутыми внезапно.

Платон вспоминает о ком-то перевезенном им накануне, именуя его в среднем роде, что означает в украинской речи высокую степень презрения.

— ...одно, черти его батька бери, в очках, вроде того, что возле тебя сидит, тоже в новых ремнях, так еще револьвер вытянуло да кричит — вези, говорит, скорее, куркуль!.. А у самого руки дрожат и очи вытаращило, как ерш чи окунь, от страха.

До появления «Ночи перед боем» не было еще в печати другого произведения, принадлежащего не только перу литератора, но и корреспондента, где правда об отступлении первых дней была бы обнажена с такой откровенностью.

А сила правды укрепляла и силу веры, наполняющую рассказ Довженко.

Смерти солдату бояться не пристало. На войне она всегда рядом. Что кому судилось, от того не уйдешь. Об этом дед Савка говорит с жестокой и грубой прямоотой, за которой стоит его собственный опыт не первой уже войны: «Не догонит пуля, догонит воша, а война свое возьмет...» Но не в этой нехитрой стариковской мудрости дело. И даже не в словах деда Платона о долге — о том, что чем больше земли оставлено, тем больше придется отбирать назад («А это же все кровь!»).

Главное — в незыблемости убеждения, что все отданное *будет* отобрано.

А перевернули Колодубову душу и вдохнули в нее силу слова, сказанные дедом Платоном на прощанье:

— Не с той чаши наливаєте. Пьете вы, я вижу, горе и тоску. Зря пьете. Это, хлопцы, не ваши напитки. Это напитки бабские. А бойцу надо сегодня напиться крепкой лютости к врагу да злобы. Это ваше вино.

Потом говорилось об этом во время войны не раз, и многие о том же писали. Довженко написал первым. Он ясно ощутил военный потенциал «науки ненависти». Ощутил раньше многих других, и потому необходимость обучать этой науке молодых людей, которые только что впервые надели «новые ремни», была для него трагической. Ведь все эти молодые люди были воспитаны в духе беспредельного интернационализма. Совсем недавно для каждого из них оказывались глубоко личным делом судьбы испанцев, борющихся на другом конце Европы за свою республику.

Все эти воины «в новых ремнях» с детских лет приучены были верить, что таким же личным делом для каждого пролетария на всем земном шаре станут и их собственные судьбы, если опасности подвергнется Страна Советов. Им было внушено, что война может вестись только на чужой территории, что «любимый город может спать спокойно» и победа будет одержана мгновенно — сплоченными силами мирового пролетариата, в том числе и немецкого. Ибо интернационализм и солидарность — непреоборимы.

Вера эта была благородна и высока. Наука ненависти должна была разрушить ее под корень, в том и состояла трагедия опыта первых военных дней.

Колодуб говорит, вспоминая деда Платона:

— Спасибо ему, думал я, что не пожалел нас, не окропил нашу дорогу слезами, что высек из моего сердца огонь в ночи...

Обучая «науке ненависти» других, Довженко и сам учился ей наново. С Германией у него было связано слишком много воспоминаний, в памяти оставались берлинские адреса людей, которых он привык считать друзьями. Он помнил мастерские художников и споры на выставках, помнил Бабельсберг и триумф привезенной им из Киева «Земли». И слова о пролетарской солидарности тоже не были для него схоластическим понятием. Ведь он своими глазами видел рабочие колонны, входившие в центр Берлина из Моабита и с других рабочих окраин, видел парней и девушек в форме юнгштурма, поднятые вверх сжатые кулаки и слышал громовые раскаты: «Рот Фронт!»

Теперь ему случалось порою оказываться во фронтовых штабах, когда возбужденные только что пережитой опасностью разведчики втаскивали туда захваченного ими во вражеском тылу «языка».

Чаще всего это был молодой солдат. Он слишком легко и быстро прошел путь от своей Вестфалии или от своего Бранденбурга — до того места, где его только что схватили. Он еще чувствовал себя победителем, высшим существом. В него слишком ввелись слова, которыми его пичкали школа и «Гитлерюгенд». Хамство и самоуверенность из него так и перли. И все же как быстро все это линяло, уступая место обыкновенному страху!

Что за поразительная податливость человеческой природы гипнотической магии слова — даже тогда, когда она настойчиво выдает очевидную черноту за чистую белизну!

Ведь этот парень в мышастенькой форме был двойником того, другого, что пятнадцать лет назад на глазах у Довженко, в Берлине, выбрасывал кверху сжатый кулак и восклицал «Рот Фронт!» с горящими глазами и с

искренней верой в свою правоту.

Пятнадцать лет прошло, всего одно поколение сменилось, а той Германии словно бы нет и в помине.

А та, которая есть, заставляет учить «науке ненависти», вызывает «лютость и злобу» — вместе со свежей памятью о захваченной и опустошенной земле, о родной Десне, о судьбе отца и матери, оставшихся в захваченном Киеве.

Далеко не все написанное Довженко в ту пору войны было опубликовано.

Куда больше законченных рассказов и очерков, незавершенных набросков, беглых записей осталось в его фронтовых блокнотах, набитых в полевую сумку.

Довженко много бывал на фронтах. Известны рассказы встречавшихся с ним журналистов о том, в каких опасных положениях оказывался он порою в быстро меняющейся фронтовой обстановке. Однажды близ села, в котором он ночевал, гитлеровцы внезапно прорвали нашу полосу обороны. Бой уже шел на окраине, когда корреспондент «Известий», вспомнивший об оставшемся в хате Довженко, вернулся за ним и втиснул его в свою машину уже под обстрелом врага.

Записи Довженко, сделанные в эти трудные дни, полны непоколебимой веры в победный исход борьбы и жестоких подробностей, которые до сих пор ложатся на сердца незаживающими кровавыми рубцами:

Повешенные падают из петель и разбиваются, как мраморные статуи.

В Чернигове сумасшедшие на улице во время обстрела — и хохочут. Один играет на рояле на пожарище. Разлетелся дом. Чудом остался рояль. Сидит душевнобольной и играет что-то веселое: «І шумить і гуде, дрібен дощик іде», — напевает и хохочет.

Зашли переночевать в чуть ли не единственную хату. Хата была полна. Был один раненый. Он лежал на полу возле хозяйки. Она отвернулась от раненого, даже не посмотрела на него, даже слова ему не сказала и заснула. Неужели не рада она своему освобождению, неужели что-то ей не по душе? Да. А уже после

мы узнали, что оккупанты расстреляли ее мужа, отца, двух братьев и сестру, а ее насильовали. Нет, ей нечем было радоваться. У нее была полумертвая душа. — Я не радуюсь уже ничему. У меня душа полумертвая.

— Людская душа — это чаша для горя. Если чаша полна, сколько ни лей уже, больше не вместится. У меня, наверно, чаша маленькая, убили у меня деток и спалили батька, а меня (и т. д. и т. д.), а вот живу, не умер, раньше я хотел умереть, я кричал, я плакал ночью, я весь свет заливал своим горем, а горя прибавлялось, прибавлялось, прибывало, как воды весной, и полилось оно через край.

Теперь уже что хотите, а мне все равно. Я уже полный. То есть я пустой.

Замороженные, усталые, вошли бойцы (батальон) в село. На 400 дворов осталось 5 хат. Остальное сожжено. Бойцы расположились вокруг дымоходов. Почему-то уцелели кровати. Тут и гармонь и песни. Холод, зажгли костры.

Много костров. Немцы начали обстреливать. Взрывы среди костров. На взрывы не обращали внимания. Заснули. Взрыв — рядом спит человек и не слышит.

Порой и на фронте встречалось ему то, что и в прежние мирные дни вызывало в нем возмущение: чиновное самодовольство, пренебрежение к людям, тупое барство. Восхищение мужеством и духовным благородством солдат и крестьянских женщин уступает тогда место гневу, и зарисовки, полные смертельного яда, врываются в картины боев:

— Здрасьте, товарищи. Как колхозная жизнь? Как работается? — спросило г... собачье, голопуцек N, въехав в село при отступлении из Киева. Он вылез из машины весь в новом.

— Да. Вот так и работается. А отчего это вы, такие молодые и новенькие, а вроде не туда едете?

Голопуцек сразу примолк и исчез в машине.

— Вы знаете, я нарвался на бандитское село, — говорил он вечером где-то в штабе. — Они все ждут немцев. Все остались там, ждут. Ну, ничего, мы еще вернемся.

Вот оно как.

— Много собралось. Были сыны Украины, были сыны украинского народа, были и просто сукины сыны.

Есть люди, для которых приказывать, значит — ругаться.

Довженко не переставал думать о своей будущей работе в кино. Он записывал темы и целые отрывки, которые можно узнать в сценариях, написанных им несколько лет спустя, после окончания войны. Вероятно, из таких записей вырос и замысел «Золотых ворот». В блокнотах то и дело мелькают имена персонажей, которые вновь оживут в «Повести пламенных лет» и в «Поэме о море». В одной из заметок Александр Довженко ведет с самим собой такой разговор:

Примусь я лучше писать новый сценарий про народ. И не буду я его писать ни о дважды Героях, ни о трижды предателях, ни о вожде, что самим своим присутствием уже приукрашивает произведение и надежды постановщиков на безапелляционные путеводные сентенции, а напишу я сценарий о людях простых, обыкновенных, тех самых, что называются у нас широкими массами, что понесли тягчайшие потери на войне. Напишу, как им жить и что делать и как что думать, чтобы лучше жилось после войны.

Можно ли, читая эту запись, не вспомнить о чистой и пылкой «солдатской» книге, в которой каждый читатель ощутил живую заботу о его собственном будущем. Речь идет об одной из самых своеобразных книг нашей литературы — «С фронтовым приветом» Валентина Овечкина.

Еще война не была кончена, еще лишь едва забрезжила неблизкая и нелегкая победа, а Довженко, как и Овечкин, предчувствуя возвращение в родной дом, испытывал туже солдатскую хозяйскую заботу.

Среди всех его записей встречается только одна-единственная, которая позволяет судить о физическом состоянии Довженко, о том, как давало себя чувствовать под непосильной перегрузкой его больное сердце:

Моя военная одежда мне нравится. Очевидно, это единственная возможность приравнять себя к здоровым людям.

И кроме одной этой фразы, такой грустно-иронической по отношению к самому себе, нигде больше ни слова, ни жалобы на свое здоровье.

О его состоянии мы можем узнать только от людей, которые оказывались в те дни с ним рядом. Украинский писатель Анатолий Шиян вспоминает, как «худой, усталый и молчаливый» Довженко приехал на исходе 1941 года в прифронтовые Валуйки. По этому свидетельству, Александр Петрович стремился на передовую всякий раз, когда туда отправлялись другие фронтовые корреспонденты. А между тем ему было не под силу пройти даже и несколько кварталов, отделявших дом священника, где остановились журналисты, от офицерской столовой. Он «по дороге не раз останавливался, хватаясь за сердце». Артист Юрий Тимошенко пишет, что уже накануне войны болезнь одолевала Довженко так жестоко, что он принимал у себя дома группу студентов Киевского театрального института, не имея сил, чтобы подняться с постели. И вынужден был тем же жестом прерывать беседу с ними, когда боль в сердце становилась нестерпимой. Хватался за сердце, ждал, чтобы острая боль отпустила, и продолжал разговор^[81].

Новую горькую, трагическую ноту вносит в его записные книжки возвращение на Украину — зрелище опустошенной, поруганной земли.

Сперва он слышит лишь чужие рассказы, проникающие через линию фронта, то и дело меняющуюся:

В Киеве взорвана Печерская лавра. Уже никогда над Киевом не поднимется в синюю высоту прекрасная золотая глава. Перед смертью попрошу похоронить меня где-нибудь на лаврских древних горах, которые любил я больше всего на свете, с которых любовался я, глядя на свою родную черниговскую землю...

А с мая 1943 года Довженко уже не покидает частей Ватутина, ведущих наступление на Белгород и затем на Харьков.

И когда, наконец, ему показывают с меловой горы яр, за которым начинается Украина, он пишет:

Я не упал на родную землю на колени, не заплакал, я молчал. Передо мной была родная моя земля, невспаханная, замусоренная, с уничтоженными селами...

В километре от фронта пашут, мешают один другому.

— Глубже!

— Что, трудно?

— Чего трудно? Эту землю можно есть.

Бойцы и командиры сеют, сеют! Пашут и сеют! Я смотрю на это и плачу от радости.

Белгород — разрушенный страшный город. Боюсь, что таким окажется и Харьков, только в еще большем и ужаснейшем масштабе...

В Харьков он попадает 13 августа.

Разрушение. Все разбито, сожжено, разбросано — словно рука смерти коснулась нашей земли. Трупы немцев, бомбы.

Мы на КП дивизии на крыше дома. Знакомство с полковниками, до немцев 2,5 километра.

В наш дом попадает снаряд. Этажом ниже в комнату.

N распекает на обоих НП (наблюдательных пунктах) полковников и генералов.

Мы едем в штаб армии.

Вечер. Пыль. Пыль на весь свет и дым вдалеке над Харьковом, и в пыли огромная мутно-красная луна, и гром орудий. А навстречу идут полки на позицию, святая великомученица пехота.

Лишь под утро приехали. В лесу ночевали. Легли спать утром. Только легли — налет авиации и бешеная канонада зениток... Так и заснули. Чем больше я присматриваюсь к N, тем больше убеждаюсь, до чего же неподходяща, мелка эта фигура для своего большого ответственного поста в ответственную великую эпоху. Он окончил высшую школу, учился, значит, слушал, читал что-то, и ничто, однако, ему не помогло и не поможет. Мал он габаритом. И потому что он не отвечает своему посту, он никогда не будет на нем хорошим человеком, он будет плохим и несчастливым, вернее, злым, и сделает он несчастливыми, сам того не ведая, много хороших, подчиненных ему людей.

В ночь с 5 на 6 ноября 1943 года был освобожден Киев.

В тот же день, 6 ноября, вместе с Юрием Яновским и Миколой Бажаном, в рядах наступающих войск в Киев входил и Александр

Довженко.

Невыразимо печальным было это возвращение в родной и так любимый им город.

Чем больше смотрю я на Киев, тем больше вижу, какую страшную трагедию пережил он. Населения в Киеве фактически нет. Есть небольшая кучка убогих, нищих и несчастных людей. Нет детей, нет девушек, нет юношества. Только бабы и калеки. Картина потрясающая. Такого наш свет на протяжении нескольких столетий, многих столетий не знает. Ведь Киев был миллионным городом. Сейчас на руинах тысяч пятьдесят.

И целый месяц должен будет пройти, прежде чем он найдет в себе душевные силы, чтобы записать такими же скупыми словами рассказ о том, какую личную трагедию пережил он в Киеве в тот первый день возвращения, добравшись по руинам и пожарищам до своей киевской квартиры.

Мать живет в моей комнате. Мне стало немного легче на душе. Умирая в Киеве от голода, от голодной водянки, несчастный мой отец не верил в нашу победу и в наше возвращение. Он считал, глядя на колоссальную немецкую силу, что Украина погибла навеки вместе с украинским народом. У него не было надежды встретиться уже со своими детьми, что поневоле бросили его на поругание. Он думал, что мы будем жить всю свою жизнь где-то по чужим краям. Так в тяжелой безнадежности он и умер.

Жизнь отца была несчастливой. Он умер восьмидесяти лет. Он был неграмотный, красивый, похожий по внешности на профессора или академика, разумный и благородный человек... Прожил он всю свою жизнь... не осуществившись ни в чем, хоть и был подготовлен рождением своим ко всему самому высокому и тонкому, что есть в жизни человечества.

Шесть дней лежал он непохороненным, пока мать не сделала ему гроб, продав остатки своей одежды, и не отвезла его, старая, одинокая, брошенная всеми, на кладбище. Мать говорит, что он в гробу был как живой и красивый. У него и в гробу были черные волнистые волосы и белая, как снег, борода. Его выгнали из моей и сестриной квартиры оккупанты и даже сильно побили, так

сильно, что он долго ходил весь синий от побоев. Он был ограблен, обокраден и вытолкан на улицу...^[82]

Эта глубокая рана долго не переставала кровоточить. К воспоминаниям об отце и к обстоятельствам его смерти Довженко не раз возвращался впоследствии, в недолгие годы, отмеренные на его собственную долю.

Из Киева он приехал в Москву. Возвратился к работе в кино.

Летом 1943 года он смонтировал из документальных материалов фильм, который и сейчас нельзя смотреть без глубокого волнения: «Битва за нашу Советскую Украину».

Он сам написал дикторский текст к кадрам, снятым более чем сорока фронтовыми операторами и тщательно отобранным Ю. Солнцева. К этим кадрам он добавил страшные в своей цинической откровенности свидетельства вражеской стороны, взяв их из бесчисленных роликов немецкой кинопериодики, доставшихся нам в качестве военных трофеев.

Из-за кадров этого фильма все время слышатся живое слово Довженко, его неукротимая страсть, всегда открытая в горе и в радости — в восхищении подвигом и в ненависти ко всяческой подлости, бесчеловечности и предательству.

Фильм Довженко и Солнцева правдив до жестокости.

В нем показаны отступления первых месяцев войны, смертная солдатская страда обороны и яростных атак, муки людей, оставшихся на захваченной врагом территории, слезы старых крестьянок, встречающих освободителей. И земля, которая обещает оставшемуся в живых солдату не отдых, но годы тяжелого восстановительного труда.

Те же записи, что сделаны Довженко в его фронтовых блокнотах; оживают в образах документального фильма с еще более потрясающей силой. Ритм то и дело меняется. Бурный темп наступления прерывается долгими крупными планами, когда режиссер показывает первые встречи в пылающих селах и разрушенных городах. Быть может, впервые в советском документальном кино были даны здесь с такой щедростью подлинные записи рассказов людей, появляющихся на экране. Короткие строки дневника, рассказывающие о женщине «с полумертвой душой», снова припоминаются, когда с экрана глядит на нас темное, морщинистое лицо старой колхозницы и звучит монотонный напев ее украинской речи. Рассказ внешне бесстрастен. Он похож на причитание, на плач по покойнику, открывающий пустыню дотла сожженного горем сердца. Драматическая сила этой короткой сцены огромна и незабываема.

На улице Харькова оператор останавливает женщину, она кажется пожилой, но вот она обращается к нам с экрана, показывает скучный, казенного вида дом, подле которого ее снимают, — и мы узнаем, что она комсомолка, ей, наверно, лет двадцать:

«Здесь я сидела в гестапо. Сильно меня били, выбили зубы, рвали волосы, били о стенку головой...»

Она не жалуется, голос ее тоже как бы бесстрастен, и именно эта утрата живых чувств, эти опустошения войны, нанесенные человеческим душам, оказываются еще страшнее физической смерти. Они потрясают глубже, чем зрелище уничтоженных, некогда уютных и цветущих селений. Они ужасают куда больше, чем вид замерзших трупов у края занесенной снегом дороги, опустевшей после прокатившегося по ней наступления.

Осенью 1943 года — за двадцать месяцев до победы — Довженко заканчивал фильм словами:

— Мы уже существуем как победители в этой гигантской борьбе и такими останемся в истории нашей иссеченной ранами, но прекрасной Украины, в Киеве, Львове, Буковине — от Дона и до Карпат.

— Это наша история. Наша жизнь и бессмертие.

Впоследствии «Битва» была продолжена второй документальной картиной, озаглавленной по тогдашнему обычаю официально и длинно: «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских земель».

Начатый эпизодами форсирования Днепра, этот фильм заканчивается кадрами, запечатлевшими вступление советских войск в освобожденное Закарпатье.

За новую работу в документальном кино Довженко принимался в очень трудное для себя время.

Дело в том, что, заканчивая монтаж своей первой военной хроники об исторической битве за украинскую землю, он одновременно кончал и сценарий художественного фильма, посвященного той же теме и рожденного теми же глубокими переживаниями и трудными раздумьями. Этот новый сценарий и картину, которую он собирался по своему сценарию ставить, он считал для себя главным делом — долгом сердца и совести.

Сценарий был озаглавлен «Украина в огне».

Тут впервые облеклись плотью и кровью многие из персонажей, появлявшихся в начальных набросках и планах задуманной им эпопеи «Золотые ворота» — истории нескольких крестьянских родов на протяжении десяти столетий народной жизни.

Заставляя себя откладывать обращение к давно минувшим дням,

Довженко торопился рассказать о только что пережитом.

Эпопея писалась с конца. К ней и потом будут дописываться новые последние страницы, а начало опять будет откладываться дальше и дальше, будто все еще не покинула Довженко его юношеская вера в то, что «впереди сотни лет жизни».

В самом ли деле мог поверить самому себе Пимен, произнося перед лампадой слова о «последнем сказанье»? Верил ли он, что сможет поставить точку и разрешить себе отдых, считая, что им «исполнен долг, завещанный от бога»?

Новый день принесет новые события.

Летопись — род сизифова труда.

Недаром «проклятый сон» преследует Григория, повторяясь страшным кошмаром.

Начав с конца, Довженко так и не смог вернуться к началу.

«Украина в огне» начинается в июньский день, наполненный солнцем и мирным покоем. Война вторгается в спокойное и щедрое лето семьи колхозника Лаврина Запорожца.

Появляется здесь и представитель другого древнего рода потомственных хлеборобов, история которого, по мысли Довженко, должна быть также рассказана в «Золотых воротах». Это Василь Кравчина — кровный родич Василя из «Земли», сын и внук землепашцев, умелый и неутомимый в страдные дни крестьянского труда, такой же умелый и бесстрашный на поле битвы.

Запев сценария протяжен и идилличен.

За накрытым в саду столом принимают Лаврин и Тетяна Запорожцы своих сынов, слетевшихся в родное гнездо. Война обрывает внезапно затянутую ими негромкую старинную песню «Ой, піду я до роду гуляти» (даже и сама эта песня подчеркивает все ту же идею родовой связи и преемственности, главенствующую в замысле «Золотых ворот»). Неумолимое вторжение народной беды превращает радостную встречу в трагическое прощанье; обращенные к сыновьям слова материнского умиротворенного сердца сменяются отчаяньем неизбежной разлуки: «А, боже мой, боже мой, боже мой! Ой, прощайте, прощайте, дети мои!..»

Надолго разойдутся сейчас пути всех, кто встретился в последний день мира за просторным семейным столом в похожей на тысячи других украинских сел Тополевке. Многим из собравшихся никогда уже больше не суждены новые встречи — их, как и саму Тетяну Запорожец, подстерегает близкая смерть.

Да и сама Тополевка будет стерта с лица земли.

Сюжет строится сложно. Прихотливо переплетаются судьбы людей.

Как и в «Щорсе», стремление выразить с наибольшей обобщенной полнотой философское содержание эпохи, умение вылепить каждый характер с помощью неповторимых конкретных подробностей формирующего людей времени делают излишним обилие батальных сцен. Чтобы показать войну, для Довженко и на этот раз достаточно одного боя. Но зато как этот единственный бой стремителен и насыщен, как сменяются в нем масштабы — от грандиозных картин танковой битвы, в которую вовлечены сотни тяжелых машин, и до крупных планов, словно бы выхваченных из кажущейся неразберихи сражения. Тут выявляют себя в действии конкретные персонажи. Тут высокое мужество героя соседствует с трусостью шкурника. Самое высокое оказывается рядом с самым низким. Великая любовь находит такое же полное выражение, как и подлое предательство. Гордое сознание своей исторической миссии овладевает воином в то самое время, когда сосед его способен испытать лишь потную дрожь паникера.

Не только восхищение, но и гнев ведут здесь перо сценариста.

И те же горькие размышления на дорогах войны, что попадали порой во фронтовые блокноты Довженко, находят место в его сценарии.

Он показывает военторговскую машину, которая так торопится в спокойный тыл сквозь пекло отступления, что не останавливается даже ради того, чтобы подобрать раненых бойцов.

— Сволочи! — кричал им вдогонку боец.

«— Вперед! — весело махали руками военторговцы. Они были рады, что уезжают из опасного места на восток еще за одну реку, что машина исправна, что шофер, пролежавший под машиной животом кверху, копясь в ней целых шесть часов, все же машину оседлал. Души у людей были маленькие, карманные, портативные, совсем не приспособленные к огромному горю...»

Если первые двадцать месяцев войны можно сравнить с тревожной ночью, освещенной заревом пожаров, зажженных неукротимой стихией уничтожения, то время, когда писалась «Украина в огне», было уже часом забрезжившего рассвета победы.

Полнота правды о войне, рассказанной в этом сценарии, обладает рассветной резкостью света и теней.

В такой светотени еще яснее вырисовывается главная тема: тема неистребимой стойкости народа, отстаивающего свою землю и свое будущее.

С того дня, когда Довженко в разрушенном Киеве узнал о гибели

оставленного без веры отца, его не покидало чувство собственной трудной вины. Новый сценарий становился искуплением, хотя бы частичным. Он писался с памятью об отце, потому и становилась в нем наиболее важной тема непоколебленной веры. Очень личной была для Довженко и вторая тема сценария: он стремился раскрыть, что те самые «широкие массы», о которых говорилось в его фронтовой записи-заповеди, вовсе не безлики. Каждый человек из составляющих эту массу требует к себе пристального и бережного внимания. Его глубоко ранило и оскорбляло недоверие по отношению ко всем тем, кто не по своей вине вынужден был остаться в селах и городах, захваченных гитлеровцами, кто, получив тяжелую рану в бою, очутился в плену у врага. Довженко рассказывает в своем сценарии короткую вставную новеллу о судьбе крестьянской девушки Христи Хуторной — новеллу, в которой материала хватило бы и на большой роман.

Когда отступающие войска прокатывались через ее село, Христия бросалась к проходящим с растерянным и полным отчаянья вопросом: «Неужели и сюда придут немцы?!»

Есть люди, для которых затверженные ими слова сильнее фактов. Узнав правду, они считают ее опасной, если она разрушает заученное и заставляет искать иные, еще неизвестные решения. Даже увиденное воочию отступление, даже отмеренные собственными ногами километры оставленной земли не позволяют им усомниться в усвоенных формулах. Поэтому один из тех, что «в новеньких ремешках» продолжают уходить на восток, сердито отчитывает Христию за «провокационный вопрос». Она остается в своем селе. На нее обрушиваются страшные испытания. И когда она, наконец, попадает в партизанский отряд, ее историю узнает прокурор Лиманчук — тот самый, что в начале войны проходил через ее село и вместо честного ответа изломал ее жизнь. Он требует суда над Христей, приговаривает ее к расстрелу как «изменницу Родины», и только жизненный опыт и мудрая справедливость командира отряда спасают Христе жизнь.

Все это было для Довженко глубоко личным и жизненно важным. Потому он с такой одержимостью и страстью заканчивает работу в короткий трехмесячный срок — в ту пору, когда еще неблизкая победа лишь забрезжила на переломе войны. И он надеялся, что так же быстро сумеет превратить сценарий в картину.

Однако случилось иначе.

23 ноября 1943 года Довженко записал в своем дневнике:

«Сегодня я опять в Москве. Привез из Киева старенькую свою мать. Сегодня же узнал от Большакова^[83] и тяжелую новость».

Новость эта заключалась в том, что «Украина в огне» запрещена для печати и для постановки.

Многие из опубликованных в последние годы записей в дневниках А. П. Довженко говорят о том, какой дорогой была для него эта повесть. Тем острее ощутил он полученный удар.

Под тем же числом он записал:

«Что делать, еще не знаю. Тяжело на душе и тоскливо. И не потому тяжело, что пропало даром больше года работы, и не потому, что возрадуются врази, а мелкие чиновники испугаются меня и станут пренебрегать мною. Мне тяжело от сознания, что «Украина в огне» — это правда. Прикрыта и замкнута моя правда о народе и его беде»^[84].

Несколько месяцев спустя, 1 марта 1944 года, Довженко записал в дневнике:

«Вчера Н. привез мне из Киева весть о снятии меня с должности художественного руководителя студии...

Нужно взять себя в руки, заковать сердце в железо, волю и нервы, хоть и последние, и, забыв обо всем на свете, делать сценарий и фильм, достойные великой нашей роли в великую историческую эпоху»^[85].

Только работа, не оставляющая свободного времени для посторонних размышлений и медитаций, — всепоглощающая работа без устали — могла стать для Довженко спасительной в это чрезвычайно трудное для него время. И он взвалил на себя такое количество дел, что даже простой перечень всего, чем он был занят на протяжении 1944 года, дает представление о грузе, непосильном для одного человека.

При этом он снова расшифровывает в дневнике ту «сверхзадачу», которой подчинена вся его огромная работа:

«Если посмотреть, что же произошло в мире за последние 50 лет, то окажется, что никто не внес в историю человечества такого вклада, как наш, в частности русский народ.

И все лучшее в народе, все его усилия, все жертвы, щедрость, величие духа и моральная стойкость на протяжении многих лет — вот это должно светиться немеркнущим светом перед духовным взором тех, кто воплощает свои замыслы на экране».

Довженко сделал одну за другой две полнометражные документальные картины о битве за Украину;

написал первый черновой вариант «Повести пламенных лет», ни в чем не поступаясь принципами, которых придерживался, работая над «Украиной в огне», а значит, сознательно обрекая и новое свое

произведение на официальное непризнание и запрет (не вняв циническим советам «доброжелателей», он и на этот раз «пожалел десять метров пленки»);

продолжал выстраивать огромный план эпопеи «Золотые ворота»;

достал из письменного стола старые черновики комедии «Царь» и снова принялся за прерванную много лет назад работу;

написал пьесу и первый вариант биографического сценария о Мичурине.

Свидетели уверяют, что он писал в это время до двадцати пяти машинописных страниц за сутки.

Кроме всего этого, он работал в сценарной студии, созданной при Комитете по делам кинематографии, прочитывал и консультировал множество чужих сценариев.

Отстраненный от преподавательской работы, он испытывал ту непреодолимую потребность иметь учеников, продолжиться в них, какая свойственна была разве лишь средневековым мастерам. Поэтому он стремился к общению с молодежью, приглашал студентов к себе домой, способен был толковать с ними на протяжении долгих часов, завязывал переписку.

Один из зарубежных режиссеров, который в молодости приезжал к нам, чтобы учиться в Московском институте кинематографии, вспоминает: «Часы бесед и совместной работы с режиссером Довженко остались у меня как одно из самых прекрасных впечатлений от пребывания в Москве... До сих пор у меня перед глазами его квартира на Можайском шоссе. Он любил сидеть перед большим окном, смотреть на большой проспект, кипевший жизнью, и говорить о красоте...»^[86] А Юрий Тимошенко, вспоминая о тех временах, когда он еще не стал Тарапунькой, а был рядовым солдатом фронтового ансамбля песни и пляски, подробно описывает ту же квартиру, куда он был приглашен после первого же телефонного звонка из вокзального автомата, сразу после приезда в Москву в короткую служебную командировку.

В комнате «висела лишь одна картина — «Сирень», подарок художника Кончаловского, и потому я был удивлен, заметив как-то на противоположной стене приколотый кнопками плакат — карту Советского Союза с изображением лесозащитных полос. Этим плакатом Довженко любовался, как дорогой сердцу картиной. Его творческой натуре всегда импонировали размах и грандиозность планов социалистического пересоздания нашей страны. Он любил говорить о строительстве электростанций, освоении целинных земель, о полетах в межпланетные

просторы», до осуществления которых, добавим, дожить ему так и не привелось.

Как множество других людей, прошедших в свои юношеские годы через эту небольшую комнату «на Можайке», Тимошенко говорит о ней с признательностью, как о неоценимом жизненном университете, который формировал его на всю жизнь.

Даже имя Тарапуньки впервые назвал сам Александр Петрович, услышав от собеседника, что тот провел свое детство у «маленькой речки (жабе по колени), которая называлась Тарапунькой».

Рассмеявшись, Довженко спросил:

— А вы заметили, Юрко, как народ умеет метко и образно назвать речку, село, городскую околицу?

Он сказал, что начал читать сценарий, принесенный ему на суд молодым солдатом, и удивился, зачем в нем главное действующее лицо названо таким шаблонным, уже встречавшимся в литературе именем: Бублик.

— Назовите своего героя Тарапунькой.

«Так и родилось имя героя, который вошел в мою жизнь как половина моего существа»^[87].

Тот же иностранный студент перечисляет работы, которыми занимался Довженко в пору их знакомства, когда война откатилась далеко на запад и победа была уже не за горами. Он упоминает три сценария: «Жизнь в цвету», «Повесть пламенных лет» и — снова «Тараса Бульбу», неотступную мечту всей жизни художника, к которой он не уставал возвращаться.

Стол Довженко был занят рукописями; в его комнате не переводились люди.

Было в то время у Довженко много бед, о которых он не позволял своим гостям даже догадываться. Но самую страшную беду ему испытать не судилось.

Всегда окруженный учениками, он не знал одиночества.

«Как жаль, что исключительный талант Довженко-педагога не был по-настоящему, в полную силу использован, — заметил Тимошенко. — Лишь в последний год своей жизни он преподавал во Всесоюзном институте кинематографии, не успев осуществить и десятой доли оригинально задуманной широкой программы всестороннего воспитания нового поколения кинематографистов».

А одна из его немногих слушательниц, обучавшихся в руководимой им мастерской, записала фразу, сказанную им на первой же лекции:

«Я не хочу, чтобы выросло двадцать пять маленьких «довженок».

Он слишком хорошо знал, что искусство не терпит повторений. Ненасытное, как мифический Хронос, как Время, пожирающее собственных детей, оно способно продолжаться лишь новыми открытиями, поглощая их вскоре, чтобы не остановиться на месте.

К открытиям, к самостоятельным поискам, к вечной неудовлетворенности собой и стремился готовить своих подмастерьев Довженко.

Но подмастерья пока вынуждены были находить его сами. Возвращения к педагогической работе ему предстояло ждать еще долго.

Из большого окна, выходящего на Можайку, почти каждый вечер видны были цветные всплески победных салютов.

Иногда их бывало теперь по два и даже по три в один вечер.

Шопрон... Глогау... Трнава, Глоговец, Сенец...

Третий... Первый... Второй Украинский фронты.

Братислава...

Кенигсберг. Двадцать четыре залпа в честь войск Третьего Белорусского фронта.

Вена. И опять — после двадцати четырех залпов еще двенадцать: салют войскам, в тот же день перешедшим Мораву.

Это было в вечер 14 апреля 1945 года.

Весна была ранняя, дружная. По Москве-реке пошел лед, и его рвали динамитными шашками перед быками мостов, где-то в Филях, недалеко от дома, где жил Довженко.

От реки тянуло резким ледяным ветром. Нестерпимо чистый воздух обдавал внезапным запахом арбузной корки. И, несмотря на то, что после четырех лет войны это была первая весна, полная счастливых и близких предчувствий, больному сердцу было трудно в такие апрельские вечера; оно тяжелело от необъяснимых тревог и долго не давало заснуть.

В один из таких же вечеров Ильф записал между двух беззаботных и полных доброго юмора литературных заголовков пронзительную фразу: «Такой грозный ледяной весенний вечер, что холодно и страшно делается на душе. Ужасно, как мне не повезло».

В вечер 14 апреля 1945 года Довженко одолели воспоминания. В его дневнике под этим числом записано:

«Сегодня пятнадцатая годовщина смерти Владимира Маяковского...

Вспоминаю, накануне самоубийства мы сидели с ним в садике дома Герцена, оба в тяжелом душевном состоянии, — я по поводу зверств, учиненных над моей «Землей», он — обессиленный рапповско-

спекулянтско-людоедскими бездарностями и пройдохами.

— Заходите завтра ко мне днем, давайте посоветуемся, может быть, нам удастся создать хоть небольшую группу художников для защиты искусства, потому что то, что происходит вокруг, нестерпимо, невозможно.

Я обещал прийти и пожал в последний раз его огромную руку. На другой день, в воскресенье, собираясь к нему с Юлей, я услышал жуткую новость...

Прошло пятнадцать лет. Недавно в кремлевской больнице престарелый Демьян Бедный встретил меня и говорит: «Не знаю, забыл уже, за что я тогда ругал вашу «Землю». Но скажу вам — ни до, ни после я такой картины уже не видел. Что это было за создание истинно великого искусства».

Я промолчал...»^[88]

Записи, исполненные гражданской гордости за свой народ и свою страну, чередуются у него в эти дни с горькими мыслями о собственной работе, накапливающейся в письменном столе, не находя осуществления.

После запрета «Украины в огне» и последовавшей затем опалы он ощущал вокруг себя сплошную стену недружелюбия, отчужденности.

Как пробить эту стену, вырваться из тесного, замкнутого пространства?

Он бросался от одного замысла к другому, записывал новые сюжеты и тут же оставлял их.

Так, отложив все остальное, он принимается вдруг за комедию «Молодая кровь», записывает несколько ситуаций, имен, диалогов и тут же признается в дневнике:

«Сегодня, бросив «Повесть пламенных лет», я целый знойный день просидел за столом над замыслом.

Смех и грех. Пробовал смеяться, а хочется плакать...

Как бы мне хотелось сделать веселую комедию. Ведь в кино, помню хорошо, пошел я девятнадцать лет назад с единственной целью — делать комедийные фильмы...»

А несколько дней спустя так же внезапно появляются на его столе наброски драмы «Заместитель дурака» и тут же перечеркиваются, откладываются в ящик.

Он заклинает себя обобщениями:

«Народ может быть велик в какой-либо момент только в одной сфере. Нет поэтов — есть генералы, маршалы. Бывают эпохи художников, бывают и другие эпохи, рождающие людей разумных и сильных, необычайно мужественных.

Но все ж таки, чтобы стать художником, нужно обладать железным мужеством».

Он уговаривает себя:

«Детство удивляется.

Молодость возмущается.

Только годы дают нам мирное равновесие и равнодушие».

Но ни равновесия, ни равнодушия годы ему не принесли. В дневнике он дает волю обуревающим его чувствам.

Наедине с тетрадкой он говорит о самом сокровенном и на нелепые обвинения откликается словами недоуменной укоризны: «Если нет ненависти принципиальной, и пренебрежения нет, и недоброжелательности нет ни к одному народу на свете, ни к его судьбе, ни к его счастью, ни к достоинству или благосостоянию, неужели любовь к своему народу является национализмом?

Или национализм в непотворстве глупости людей чиновных, холодных делая, или в неумении художника сдерживать слезы, когда народу больно?»^[89]

И все же у него достало мужества отбросить в эти дни все трудные сомнения и раздумья (записи в дневнике словно освобождали от них, приносили разрядку) и закончить «Повесть пламенных лет», обреченную, как он хорошо понимал, той же судьбе, что и «Украина в огне». Он прочитал рукопись в сценарной студии. День чтения он назвал «знаменательным»: сценарий «произвел большое впечатление», и он услышал такие необходимые ему и давно уже им не слышанные слова одобрения. Затем «Повесть» была сдана на утверждение в Комитет кинематографии.

Он закончил и сдал «Жизнь в цвету».

Ответа по поводу обеих рукописей пришлось дожидаться долго.

12 сентября 1945 года он встретил пятьдесят первую годовщину своего рождения в узком кругу семьи и семерых навестивших его близких друзей. А несколько дней спустя записал небольшую притчу, в которой соединилось то, что владело тогда его мыслями. Вот как начиналась эта притча, записанная в дневнике Довженко:

«Благословен мой день! Старею. Сегодня снилось мне, что есть на свете бог. Что призвал он меня к себе и повелел ангелам своим выжечь из моей души и вырубить огненными мечами угнетение, страх за мать отчизну свою, за семью, и жену, и за себя. И ангелы сорвали с меня окровавленную кожу и бросили ее в огонь, чтобы я стал чистым. Потом вырубили они по его святому велению мой талант и дали мне новый. И стал я немым, забыв все слова, все буквы и их условные значения.

— Я снимаю с тебя бремя Слова, человек мой, — сказал мне он. — Я не давал тебе его. Ты сам схватился за него, словно дитя за огонь или склянку с ядом. Оно есть ложь сегодня на земле. Я ошибся в твоём таланте, хоть я и бог. Отныне я освобождаю тебя от цепей, скованных из букв. Бери себе другой талант. Я не подсказываю тебе ничего. Ты не ошибешься в выборе и сам, потому что ты стал несчастливym.

— Дай мне музыку, боже.

— Бери».

И дальше Довженко рассказывает, как он стал свободен от Слова, растворился «в миллионах звуков» и написал для людей «правду, всю, без страха и без ложных, скользких, сладких и подлых прикрас, без угодничества, без тупости и без потворства тупости застарелых неучей и холодных честолюбцев — безмерно пугливых и ненасытных, жестоких и лишенных веры ненавистников человека».

Созданную им музыку он называет патетической симфонией борьбы за Советский строй на Земле — гимном Советской Вселенной. Он описывает эту музыку с патетической приподнятостью, при помощи сложных аллегорий «Как химик или кузнец, я сплавил героические звучания с пустыми никчемными аккордами шелеста бумаги и скрипа канцелярских перьев; широкие, как море, пассажи юношеских благородных порывов и стремлений к чистому, всеобщему, вечному — с нудными цифрами тупых барабанов». Противопоставления продолжаютcя. Перечисляя элементы своего «сплава», Довженко называет «славу побед и шипение кляузничества», радость и «невеселость», отвагу и грубость, разум и «ненужное фасадничество», самозабвенный труд и «дармоедство»...

Заканчивая свою притчу, он пишет: «Произведение начало жить, потому что оно не было словом».

Он задает себе вопрос, который всегда для него оставался главным:

— Из чего возникает красота?

И на этот раз отвечает почти односложно:

— Из того же, что и жизнь. Из одушевленного, любовного соединения всех ее явлений... Как все просто! Стоит только воспитать любовь к Человеку и избегать подозрительности и ненависти, как смерти.

Все аллегории музыкальной темы призваны изобразить то же самое, что стремился он выразить словом во всех последних работах.

Мечтая освободиться от слова и получить иные изобразительные средства, ему недоступные («новый талант»), он хочет лишь одного: чтобы эти средства помогли ему сказать то, что он продолжает ощущать как высокий долг художника. Испытав подряд, одну за другой, столько неудач,

он силится освободиться от привычного способа выражения, но не от мысли, не *от своей темы*. В притче все это изображено как сон, потому что годы делают его страстную мечту неосуществимой. Если бы он был моложе, быть может, он и в самом деле попробовал бы все начать сызнова. За свою жизнь он так поступал не однажды. Но теперь освободиться от слова было уже поздно. Разве что вместе с собственной кожей, как он и говорит в притче.

Война неизмеримо и сложно умножила его жизненный опыт, обострила гражданское самосознание и усилила ощущение связей со своим народом. Победа была для него не только итогом пройденного, но и вершиной, с которой открывался завтрашний день. В будущее он вглядывался с верой и гордостью: «Народ — герой и победитель в такой тотальной войне! Ниспошли ему, доля, силы восстановить потери, народить детей и вырасти в победе до заслуженных высот. В конце концов не должны пропасть даром ни капля пота, ни крови нашей».

Он верил, что такой счастливый «конец концов» должен когда-нибудь наступить и для его творческих усилий, для пота и крови, каких потребовала от него самая вся работа последнего времени, пока пропадавшая даром.

Законченный сценарий «Повести пламенных лет» долго не запускался в производство. Он не был отвергнут. Просто он лежал в Комитете по делам кинематографии, Довженко не получал никакого ответа, и все яснее становилось, что так может продолжаться очень долго — во всяком случае, до тех пор, пока не случится какой-либо внезапный поворот в его судьбе. «Жизнь в цвету» была одобрена председателем комитета. Довженко поставил и снял свой сценарий. Пьеса, написанная им тогда же, была принята Малым театром. Но по законченной картине были предложены переделки, чтобы Мичурин не был в ней изображен «слишком одиноким». И философия жизни и смерти, которая для Довженко всегда органически возникала при виде цветущих садов и щедрого плодородия (хоть именно возможность обращения к такой философии и привлекла художника к биографии его героя), показалась порочной...

Довженко переделывал фильм в течение трех лет.

Во время этой постылой работы он снова подводил в дневнике итоги. Потребность в этом появлялась у него все чаще. «Основная цель моей жизни не кинематография, — писал он напрямик, уже не обращаясь к притчам и не заботясь о форме сказанного. — У меня уже нет физических сил для нее. Я сделал ничтожно малое количество фильмов, убив на это весь цвет моей жизни не по своей вине... Знаю, что не вернутся обратно

годы и что их уже никак не догнать».

И все же он ставил перед собой новые задачи, думал о новой книге, подробно о ней рассказывал и называл в качестве «сопредельных с нею держав» Дон-Кихота, Кола Брюньона, Тиля Уленшпигеля, муллу Насреддина, Швейка. Вероятно, настроение этой никогда не написанной книги могло быть точнее всего выражено словами, заключающими сценарий о Мичурине:

«Вскоре он умер. Он был так стар и так много сделал, что по нем никто не плакал и смерть его вызвала в сердцах потомков одно лишь тихое раздумье благодарности и преклонения перед высоким подвигом человеческой жизни.

Ему поставят памятник. Он будет изваян не согнувшимся, каким он был в старости, а прямым и открытым, с обнаженной головой, ласково задумчивым и грустным от познания. В протянутых вперед его руках будут плоды — его дар человечеству. И на граните его пьедестала будет написано:

Доброму человеку».

Ради того, чтобы сохранить в сделанном фильме эту мысль, проникающую решительно все, что он написал в 1944 и 1945 годах (а написал он за это время столько, что если бы издавалось полное собрание его сочинений, то рукописи этого недлинного времени составили бы не один том), он и соглашался на компромиссы, возвращаясь снова к своей уже завершенной картине.

Дед умер под яблоней. Спелые плоды срывались с веток на землю. «На полуденном небе ни облачка. Тихо вокруг. Только два-три яблока мягко бухнули где-то в траву, и все... А над липами тихо сновали покинутые дедом золотые пчелы... Дед хоть и умер, тем не менее не захотел расстаться с улыбкой, и она продолжала тихо сиять на его лице... Выполнив все, что ему было положено, предок лежал под яблоней в белой сорочке, а на сорочке на груди были сложены его мозоли».

Так начиналась картина «Земля».

Рассказ о смерти деда заканчивался в сценарии фразой:

«Вот такой приблизительно вид имел частный случай кончины моего предка, последовавшей в лето 1930 года под яблоней в небольшом саду, огороженном его же руками аккуратным тыном».

Яблоки, пчелы, тын становятся обозначением трудовой жизни, прожитой не напрасно.

В «Щорсе» богупцы перед битвой слушают своего командира, и тот говорит им:

— Вообще я думаю, будет совершенно другая жизнь, совершенно другая. А почему весь земной шар действительно не превратить в сад? Это так просто...

«Бойцы сидели как зачарованные, и вся земля перед ними зацвела яблоневым цветом».

Тут яблоневый сад в цвету — простейший знак победившей Революции.

Непоставленная «Украина в огне» тоже должна была начинаться сценой в саду, «подле чистой хаты, среди цветов, пчел и домашней птицы». Это было воплощение торжества мирной жизни, символ мира, царящего на трудовой земле.

Сад всегда воплощал для Довженко чистоту детства, труд зрелости, умиротворенное завершение достойно пройденного жизненного пути. И там, где он увлеченно и самозабвенно работал над лучшими своими произведениями, остались сады, которые он посадил собственными руками. Сад в Киеве, на Брест-Литовском шоссе — ровесник «Земли». Сад на Потылихе — ровесник «Щорса».

Жизнь великого садовода открывала перед Довженко душевный мир, наиболее близкий его собственному.

В жизни Мичурина Довженко увидел драму искателя, вынужденного действовать в одиночку. Где-то за океаном предпринял подобные поиски такой же одержимый садовник по имени Лютер Бербанк. В одном и том же году (1875) двадцатилетий Мичурин в Козлове, а двадцатисемилетний Бербанк в калифорнийском городке Санта-Роса закладывают свои первые сады. Бербанк выращивает новые сорта ежевики и орехов, сливы и лилии. У Мичурина появляются свои груши и яблоки, малина и вишня.

Мичурин увлечен идеей: двинуть сады на север, приспособить плодовые деревья к морозам суровой зимы, заставить их плодоносить в нежаркое лето тех широт, к каким эти деревья никогда прежде не были приспособлены. Новые свойства воспитывал у своих питомцев и Лютер Бербанк.

Друг о друге они узнали слишком поздно и совершенно случайно. В России о Бербанке писал Тимирязев; написал — уже после его смерти — Мичурин. Он соглашался не со всем, что делал американец; считал, что тому не хватало направленности, системы. Узнав, что, создавая свой новый сорт лилии, Бербанк имел дело с полумиллионом растений, Мичурин высказался весьма сердито: «Конечно, при помощи естественного полового размножения можно произвести миллионы различных растений, но эти растения получатся со случайно развившимися свойствами и про них нельзя сказать, что они выведены осмысленной волей человека».

И все же Мичурин горячо выступил в защиту собрата, когда ученые педанты с пренебрежением отмахивались от его опытов, обзывая Бербанка «простым садовником» и «знахарем от селекции».

Чересчур часто сталкивался он с подобным отношением к тому, что сам делал.

Мичурин увидел в Бербанке самые главные, по его мнению, черты исследователя: «он не был копиистом и не был чужеучкой». Отметив это и уже не скрывая ни страсти своей, ни гнева, Мичурин восклицал: «называть его лишь именем садовода является крайней наглостью жреца болтологии».

Со «жрецами болтологии» Мичурину приходилось иметь дело слишком часто. Они навевались в его новый большой сад в Донской слободе, чтобы, познакомившись с выращенными там гибридами, скорчить ту же высокомерную гримасу, какую они адресовали и Бербанку. «Простой садовод» — ему не раз приходилось слышать это о себе самом. И вероятно, такой эпитет нимало не огорчал бы его — слово «садовод» исполнено было для него такого же большого содержания, как и для Довженко, — если бы

этот отзыв не затруднял его исследований. Ведь о невежественную оценку всего, что было им сделано, разбивались, словно о каминную стену, все его призывы создать хотя бы один на всю Россию научный центр, где были бы сосредоточены работы по гибридизации растений.

Дважды (в 1911 и 1913 годах) государственный департамент земледелия США предлагал Мичурину продать свои коллекции в Америку. Он отказывался. Он еще не потерял надежды получить признание в России и стать полезным своей родине.

Такое признание Мичурин получил после Октябрьской революции, в последние годы своей жизни.

Его работами — уже в 1918 году — заинтересовался В. И. Ленин. Сад в Донской слободе был превращен в государственный питомник, и Мичурин был назначен его заведующим. При питомнике были созданы штаты научных сотрудников. На расширение опытов были ассигнованы государственные средства. С этого времени у Мичурина начала завязываться все более обширная переписка с садоводами всей страны. В Козлов приходили письма и посылки с семенами и саженцами с Украины и Вологодщины, с Кавказа и Дальнего Востока, и мичуринские сады тоже двинулись из Козлова на север, почти к самым границам тундры. Мечта всей восьмидесятилетней жизни «простого садовода» исполнилась, пройдя через все испытания, которым ее подвергли «кастовые жрецы болтологии» и невежественные чиновники.

Именно эти трудные испытания и противостоявшие им непреклонность садовода и его самоотреченный фанатизм стали основой драматического конфликта в фильме «Жизнь в цвету». В долгой жизни Мичурина счастливыми были лишь самые последние годы. Но это пришло слишком поздно. Неумолимая старость, неотступное ощущение скудости отмеренного времени, наконец, смерть самого близкого человека, верного и скромного друга, — жены Мичурина, Александры Васильевны, могло ли все это отступить, анестезироваться под действием бальзама запоздалых признаний и дать место умиротворенному, благополучному апофеозу?

Если бы могло, то такой персонаж лишался бы естественных человеческих черт и не стал бы героем Довженко.

Смерть Александры Васильевны была одним из самых сильных эпизодов фильма.

Даже в предсмертные минуты — муж рядом с ней и не с нею. Все мысли его, как всегда, в саду. А она тоже видит его сад в своем последнем предсмертном видении. Рука об руку они прошли вместе всю трудную жизнь. Она всегда понимала безраздельность его влечений. За цельность и

неделимость страсти она и любила его. И все же ревновала, не могла не ревновать к цветам и деревьям, из-за которых ей всегда недоставало внимания, недоставало сердечного тепла, в каком и она нуждалась, как любая обыкновенная женщина.

Он понимает это лишь в самую последнюю минуту.

Ожившие воспоминания. Сколько раз они возникали на экране, в каком великом множестве фильмов! Но в «Мичурине» этот испытанный драматургический прием получил особую эмоциональную силу. Молодые, полные веры в будущее, счастливые, проходят Мичурин и Саша среди расцветшей природы.

Это был длинный, по-довженковски длинный проход. В него укладывалась вся прожитая жизнь.

«Прорастали травы во влажной ночной тишине. Семена бобов, злаков, овощей, луковицы лилий разбухали от весенней жизненной силы, и стебли вылезали из земли навстречу солнцу, распрямляясь, множась, обнимаясь и сплетаясь в таинственном непреодолимом движении роста. Рождались стебли из крошечных бледных ростков, раскручивались листья, раскрывались побеги, почки, цветы. Вырастали плоды самых восхитительных форм, прекрасных, щедрых в своем разнообразии.

Царские часы по-прежнему возвещали время, но уже в малиновый амбирный их звон врывались недобрые ноты далеких сигнальных труб и тоскливо-тревожного вальса «На сопках Маньчжурии». Заносило снегом деревья в саду, но весна-победительница снова брала свое, и благодарное лето клонило долу отягченные плодами ветви яблонь и груш.

Деревья нагибались под тяжестью плодов, и плоды падали на землю и лежали на ней. Осень.

Они снова шли по саду, но уже не было объятий. Серая забота обременяла постаревшие их лица, и несогласие наложило печаль на их души».

Жизнь повторилась в иероглифах природы, неприукрашенная, полная и обременяющих, «серых» забот и той красоты, которая требует для себя от человека полного посвящения всех своих сил.

«Давно уже вышли они из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество. Много прекрасных человеческих движений растеряли и позабыли на жизненных дорогах. Много отнято в неравных схватках у житейских преград. И уже не поднять их и не возвратиться к ним никогда. Другие веления жизни волновали их сердца».

Может показаться, что эти фразы невоплотимы, что они не могут быть переведены на язык актерского жеста и так схвачены киноаппаратом, чтобы

каждый зритель прочитал в кадрах именно те мысли, которые написал Довженко в своем сценарии.

Фильм «Мичурин» выцвел сейчас от беспощадного действия времени. Техника цветного кино была тогда молода, краски неустойчивы; они порыжели, поблекли. Средства, которые могли бы сохранить их или реставрировать, не существуют. Но и сейчас, если старый фильм появляется на экране, он заставляет волноваться по-прежнему. А во время прохода Мичурина и Саши по цветущему саду в зале непременно слышатся всхлипывания. Довженко сумел поставить свои ремарки так, что они прочитываются безошибочно и трогают сегодняшнего зрителя точно так же, как трогали зал двадцать лет назад. Их сыграли актеры, их играет и природа, одушевленная превосходной операторской работой Л. Косматова и Ю. Куна.

Длится этот проход, и у конца длинной — длиною в жизнь — дороги женщина спрашивает: куда же ушла любовь? «Разве любви уже нет?» Мичурин отвечает со всей жестокой правдивостью своего трудного характера:

— Милая моя, для любви нужен досуг.

А досуга оба они никогда не знали.

Сад, по которому Мичурин и Саша проходят, повторяя свою жизнь, уже охвачен увяданием осени. Из него улетели птицы. «Поседевшие семена дикорастущих бурых трав уносились вдаль под завывание ветра. Выпал снег». И уже на экране снова комната вместо сада. Александра Васильевна умирает.

— Ваня, где ты? — говорит она. — Я не вижу тебя.

«Мичурин вдруг понял все и стал перед ней на колени».

Здесь все та же тема запоздалого понимания, которое неспособно ничего исправить, ничего возместить. Но на этот раз вся тяжесть вины лежит на самом Мичурине.

В первом варианте фильма Мичурин как бы пытался бежать от своей вины. Он снова оказывался в неприютном голом саду, отчаяние невозместимой потери застилало его взгляд; он бежал, не замечая, как хлещут его по лицу безлистые рыжие ветки. Это был эпизод необычайной впечатляющей силы, и Довженко с болью пожертвовал им, спасая фильм от обвинений в чрезмерном пессимизме и мрачности.

Он пожертвовал и еще одной отличной сценой.

В фильме «Жизнь в цвету» было показано, как умирает и другой очень близкий Мичурину человек — много лет проработавший рядом с ним слуга и садовник Терентий. В живописном отношении сцена была почти цитатна:

повторялся эпизод смерти деда Семена из «Земли»; старый Терентий, обряженный в белую полотняную рубаху, уходил из жизни в саду, под августовской яблоней, отягченной плодами; так же были сложены на груди «все его мозоли», так же сновали в неподвижном воздухе «покинутые золотые пчелы», так же мирно прощался с жизнью Терентий. Цитата подчеркивала кровное родство поэтики и философии «Земли» с «Жизнью в цвету». Но смерть деда Семена была лишь заставкой, эпитафией к фильму. На этот раз повторенная сцена дополняла сюжет, дорисовывала трудный характер Мичурина, которому Терентий перед смертью прощал все обиды, вздорность и неуживчивость характера, порою несправедливость. Прощал, понимая, как трудно жилось Мичурину, с каким трудом давалось ему исполнение их общих стремлений, насколько труднее станет ему теперь — одному.

В переписанном сценарии Терентий появляется лишь эпизодически, а мог бы не появиться и вовсе.

Связь с «Землей» сохраняется в другой линии фильма. Мичурину противостоит отец Христофор, приходский священник. В сравнении с сельским попиком из «Земли» он написан сложнее, грознее. Отец Христофор считает, что искусственно выведенные растения — «это дело не Академии наук, а Святейшего синода». Долгие диспуты его с Мичуриным аргументированны, не плакатны. Это тема, к которой Довженко возвращался не раз. Ведь мы и в «Щорсе» запомнили трагическую сцену в сельской церкви, когда богунец Терещенко узнает о предательстве отца Сидора. И потом, в «Зачарованной Десне», одними из лучших эпизодов сценария станут рассказы о том, как батька после смерти сына выгнал священника со своего двора, и о том, как отец Кирилл со всем клиром плывет на лодке по улицам затопленного паводком села, собирая пасхальную дань от своих прихожан.

Человек перед пустым небом — для иных этот внезапный плод познания оказывается нестерпимо горьким. Довженко задумывался над этим не раз. Наиболее полно эта его тема выражена в «Мичурине». Великий садовод ведет бой не только с тупыми чиновниками, но и с самим богом. «Вы учиняете разврат в природе, созданной господом», — обвиняет его отец Христофор.

Поступившись многими достигнутыми удачами, Довженко сохранил в своем фильме другие, не менее сильные эпизоды. Осталась, например, сцена, которая происходит в мичуринском саду жестокой зимой 1924 года.

Мичурин болен. Он не выходит из дома. Чтобы обогреть неокрепшие деревья, Терентий и Рябов (большевик-агроном, заведующий Козловским

райземотделом) жгут в саду костры. Морозный воздух непрозрачен. Огни краснеют сквозь дым.

Со слезами, замерзающими на ресницах, появляется у костров Мичурин. Он только что узнал про смерть Ленина.

Внимание Ленина скрасило его последние годы, облегчило его жизнь и труд. Но встречаться им не судилось. Болезнь не позволила Мичурину принять приглашение Ленина и приехать в Москву, на научную конференцию с докладом. Он смог тогда лишь продиктовать письмо: «Дорогой товарищ Ленин! Я был бы счастлив к вам приехать, но, увы, не приеду я к вам. Я опоздал. Я стар и нездоров, а недоделано так много, что я не в силах уже оторваться. Меня держат мои убогие произведения на грядке вот уже полстолетия. Да и какой я докладчик: мне суждена грядка, а не трибуна. Будьте здоровы и благополучны. Приезжайте ко мне в сад отдохнуть и подумать о будущем человечества. Ваш Мичурин».

И вот Ленин умер.

В саду лютует мороз.

Дымят костры.

Рябов и Терентий заваливают снегом молодые деревья.

Больной Мичурин, появившись перед ними, велит прекратить работу и погасить костры.

Что это? Отчаяние?

— Ведь морозы будут еще сильнее, — пытается возражать Рябов.

Но, оказывается, горе не подавило Мичурина. Напротив, оно сделало его сильнее и дало ему мужество для самого смелого и неожиданного опыта.

Он готовил свой сад для холодного климата. Такие морозы там будут не в редкость. Еще раньше, переноса сад с доброго чернозема на тощие почвы Донской слободы, он тоже подвергал его строгому испытанию и приближал созданные гибриды к тем реальным условиям, для каких они и готовились. И теперь — с ленинской смелостью! — он решил пойти на новый, последний и страшный риск, подвергая свой сад испытанию холодом.

— Природа против нас. Пойдем и мы против нее, в открытую, за дело Ленина. Приказываю: предоставить сад морозу!

И костры гаснут.

В этой сцене была кульминация фильма, его наивысшее напряжение.

И как мастерски был показан затем мичуринский сад весной! Умершие, убитые морозами деревца, а среди них те, что выжили, устояли, покрылись нежным цветом.

«Под одной погибшей от мороза грушей было обнаружено подлинное чудо: совершенно не тронутый морозом живой куст винограда...

Мичурин сидел на складном стуле возле деревца, наклонившись, словно врач над ребенком. В руке у него была лупа. Деревце было гибрид — новая рябина. Мичурин видел одному лишь ему заметную борьбу разных начал в новом дереве, полученном из двух — жениха и невесты, которых он «поженил». Он разговаривал с деревцем вслух:

— Бунтуете? Вижу. Ух, как бурлят! Какая потасовка! Ничего, молодожены. Стерпится — слюбится... Ага, вот уже новый признак свою физиономию показывает. Чудесно. Лет через шесть я вас совсем помирю. Будете сладкие, крупные. Поедете на север, будете людей веселить... — Счастливый, умиротворенный, он поднял лицо и, закрыв глаза, улыбался, словно видя шествие на север своих произведений».

Сад был снят, как живой герой фильма.

Деревья в нем дышали, «играли», жили и умирали так же, как живые персонажи.

Это был первый цветной фильм, сделанный Довженко. Он экспериментировал красками на экране, как Мичурин ставил опыты в своем саду. И эксперимент удался, цвет говорил на полотне, краски не пестрели; они звучали, как музыка, подчиняясь партитуре, созданной режиссером. Впервые встретившись с цветом, Довженко не стал пользоваться им механически; он увидел новые возможности взглядом не только художника, но и кинематографиста: его палитра динамична, краски «Мичурина» меняются, движутся, их изменяют движение облака в небе, смена времен года. Цвет оказывается связанным с настроением эпизода, порою именно он и создает это настроение.

Цвет здесь не раскрашивает по-старому снятые черно-белые кадры, как это было в первых цветных фильмах; он придает кинематографу иное, новое качество.

То же было за десять лет до «Мичурина» — с появлением звука.

Сперва репродуктору досталась лишь старая роль тапера в «иллюзионе». Потом Великий Немой обрел слово, звучащее как в театре. И лишь затем родилось новое — звуковое — кино.

Можно сказать, что цветное кино родилось с появлением «Мичурина» и отцом его стал Александр Довженко.

Уже было сказано о том, какие большие художественные потери понес Довженко, переделывая свой фильм, чтобы добиться его выпуска на экран. Однако куда более серьезными оказались потери моральные. Из памятника бессмертному творческому духу они превратили фильм в печальное

свидетельство быстротечных — по счастью — событий, происшедших в биологической науке.

Вот как это произошло.

Переделки затянулись до 1948 года. А в августе этого года состоялась сессия Всесоюзной академии сельскохозяйственных наук. С докладом выступил Т. Д. Лысенко. Докладчик объявил всех инакомыслящих идеалистами, противниками материализма в биологической науке, а то и сознательными вредителями. Сессия провозгласила «направление» Лысенко и его группы единственно верным. И доклад на сессии и все принятые ею решения были прикрыты щитом, на котором то и дело повторялось имя Мичурина.

Сразу же после сессии фильму, сделанному Довженко, были предъявлены новые, притом ультимативные требования: чтобы картина смогла быть показанной зрителю, режиссеру надлежало отразить в ней «борьбу истинно мичуринской науки против реакционного вейсманизма-менделизма-морганизма».

Довженко хотел говорить о проблемах творчества, а от его фильма потребовали, чтобы он стал одним из выступлений в дискуссии по агрономическим вопросам. Неудачи лишили Довженко сил, необходимых для сопротивления.

Ему даже показалось, будто эта — теперь уже, кажется, последняя — уступка может не затронуть самых важных для него глубинных слоев фильма, по-довженковски говоривших о связи с природой. Ученые споры он воспринял как постороннюю для себя схоластику. Гены, хромосомы — ведь не в них было для него дело. Усталый, он готов был увидеть за всеми этими спорами лишь стычку «жрецов болтологии», о которых так сердито и раздраженно говорил герой его фильма.

Поэтому с неожиданной легкостью и быстротой Довженко добавил в ролях ученых — противников Мичурина несколько новых реплик, усугубил карикатурные черты в обрисовке этих персонажей, заставил даже Терентия запросто разделяться со злокозненной хромосомной теорией.

Теперь, в новом варианте картины, приехавшие к Мичурину из столицы профессора Карташов и Сивцев говорят о том, что «организм в своем развитии автономен от условий жизни», «причины изменчивости наследственности непостижимы», а «генные и хромосомные мутации возникают случайно». Тут-то и рубит сплеча присутствующий при разговоре Терентий:

— А я понимаю так своим умом, что никаких генов и хромосомов вообще нету!

Карташов, естественно, удивляется:

— Как нет? А что же, по-вашему, есть?

— Служба, — отвечает Терентий.

Это карикатура, вынужденно условная и грубая.

Предположение о безобидной малости и копеечности последнего компромисса оказалось роковой ошибкой.

Фильм действительно был выпущен на экран три года спустя после того, как был закончен в первом своем варианте. Он добрался к зрителю увядший, тронутый временем, ослабевший от длительного лечения, в котором вовсе не нуждался.

Он был встречен даже похвалами в печати, которых так давно уже не слышал Довженко.

Но компромиссность была чутко уловлена зрителем и заставила его отнестись к картине сдержанно.

Три года ожидания были заполнены не только переработками «Мичурина».

Ведь надо было существовать. А то, что не сделано, не кормит.

Это была, как говорится, проза жизни, и с нею приходилось считаться. Чтобы не отказаться от «Мичурина», довести фильм до выпуска на экран, Довженко снова согласился на работу, предложенную ему в документальном кино.

На этот раз его — пригласили не как режиссера, а как публициста. Он должен был написать лишь дикторский текст к фильму об Армении, поставленному тремя режиссерами: Г. Баласаняном, Г. Зардаряном и Л. Исаакяном.

Довженко взялся за это, быть может, с надеждой на то, что профессиональность позволит ему сделать работу легко и быстро, хоть ненадолго вызволяя его от материальных забот. Но для художника не существует легкого ремесла. Ремесленное умение, накопленный навык будут всегда заставлять его ставить перед собой новые требования в стремлении к художественному совершенству и искать новых открытий. Так и Довженко в принятой им на себя скромной задаче не смог ограничиться ремеслом.

Участники съемочной группы фильма «Страна родная» рассказывают, как погрузился он тогда в книги об Армении, ее истории и ее искусстве, как принялся он по-своему переделывать уже снятую картину, как добивался новых досье, казавшихся ему совершенно необходимыми. Он и на этот раз, работая над чужим, уже законченным фильмом, переселился в тесную монтажную, не выходил из нее сутками, изрезал готовые, смонтированные

части на первоначальные монтажные куски, перебросил через шею десятки целлулоидных лент и начал все сызнова, как было давным-давно в Одессе, когда он делал самый первый свой фильм.

И вся группа, захваченная его страстью, покоренная его одержимостью, послушно ему подчинялась.

Довженко смотрел материал, переклеивал его, писал текст, снова смотрел.

— Документальный фильм, — говорил он, — делается одновременно в двух планах. Монтируется изображение с расчетом на будущий дикторский текст, и эскизы дикторского текста делаются на том изобразительном материале, который уже существует...

Принявшись за новое для себя дело, он чувствовал себя и здесь первооткрывателем.

Вскоре после того, как законченный фильм был отправлен в Армению, Довженко получил из Еревана телеграмму, которая его глубоко взволновала. Его благодарил великий армянский поэт Аветик Исаакян.

А от кинематографистов, с которыми он работал, Александр Петрович получил подарок, особенно близкий и дорогой его сердцу: глиняный сосуд с обугленными временем зернами пшеницы.

Зерна выкопали археологи, раскапывая на армянской земле древнюю крепость Тайбушини — одну из крепостей, охранявших государство Урарту.

Хлебное зерно пролежало в земле двадцать три века, но сохранило свою плодородную силу.

Довженко поставил сосуд с зерном на своем письменном столе.

«Страну родную» показали в Армении. Она демонстрировалась за рубежом, в тех странах, где жили эмигранты и дети эмигрантов, вынужденных покинуть родную землю в поисках спасения от нищеты жизни и кровавой национальной розни. Впоследствии многие репатрианты, возвратившиеся из-за рубежа в Советскую Армению, говорили, что фильм «Страна родная» помог им понять, как изменилась отчизна за долгое время разлуки, и принять окончательное решение.

Этой своей работой Довженко подтвердил еще раз, что настоящая любовь к своему народу, глубокое понимание всей его многотрудной и героической истории полнее всего высвобождают человека от национальной ограниченности и заставляют со всей конкретностью ощутить себя неотделимой частицей человечества. Не об этом ли чувстве, разрушающем все искусственные барьеры и объединяющем людей, были написаны с такой силой слова поэта, поставленные Хемингуэем как

эпиграф к роману об интернациональных бригадах в испанской гражданской войне:

«Ни один человек не Остров; каждый — доля Материка, часть Океана. Если и малую глыбу смочит Море, все равно Европа уменьшится, как если бы поглощен был Мыс, как если бы поглощено было владение Друзей твоих или Твое собственное; Смерть любого человека делает меня меньше, потому что я включен в Человечество; потому никогда не посылай спросить, по ком звонит Колокол; Он звонит по Тебе»^[90].

Чтобы стать подлинным интернационалистом, необходимо обладать высокоразвитым национальным самосознанием.

Потому Ленин неразрывно связал понятие «национальной гордости великоросов» (он подчеркивал: «не по-холопски понятой») с борьбой за свободу других народов, с общим *социалистическим* интересом всех пролетариев мира.

И именно потому Александр Довженко так восставал против незаслуженных обвинений в украинском шовинизме, обрушившихся на него после сценария «Украина в огне».

«Страна родная» вышла на экран лишь в Армении. Да еще, проведая о существовании фильма, представители обществ культурной связи с зарубежными странами стали устраивать открытые просмотры для армян-эмигрантов на Ближнем Востоке и в США. О том, какое влияние оказывали эти просмотры, уже было сказано. Однако успех не смог расчистить картине дорогу пошире. Даже на Украине она так никогда и не была показана.

Отношение к его работе оставалось прежним. Возделанный им сад, подобно мичуринскому, подвергся долгому испытанию. Казалось, деревья его не смогут выстоять.

В это время снова возник вопрос: за что приниматься? Что делать дальше?

Довженко еще раз попытался предложить давно законченный им сценарий «Тараса Бульбы».

— Стоит ли вспоминать старую рознь Украины и Польши? — сказали ему.

Но Довженко получил другое предложение. Оно крайне изумило художника. Трудно было придумать что-либо более далекое от его творческих пристрастий и интересов, от поэтики довженковского кинематографа.

Вкратце это предложение сводилось к следующему.

Внимание печати было тогда привлечено политической сенсацией.

Американская журналистка Анабелла Бюкар, увидев своими глазами, как ее соотечественники приводят в действие механизм «холодной войны» против недавнего союзника по борьбе с германским фашизмом, решила сказать об этом откровенно и громко, попросила политического убежища в Советском Союзе и выпустила публицистическую книгу, объясняющую ее решение.

Вот по этой-то книге и предложили Довженко поставить художественный фильм.

В «холодной войне» американцы отводили кинематографу не последнюю роль. Всего лишь за несколько лет перед тем Голливуд выпустил несколько фильмов, где была сделана попытка рассказать уважительно и объективно о русских союзниках, ведущих трудную и кровавую борьбу с общим врагом. Теперь все круто повернулось. Режиссеры, поставившие те фильмы, и даже актеры, в них участвовавшие, вынуждены были держать ответ перед комиссией по расследованию антиамериканской деятельности; они попадали в проскрипционные списки, лишались работы. На экран выходили исполненные яда и клеветы антисоветские фильмы, вроде пресловутого «боевика» под названием «Железный занавес», которому американские военные власти постарались устроить шествие по экранам всех пяти частей света. Предполагалось, что фильм Довженко послужит ответом на продукцию такого рода.

Но вряд ли основа для такого фильма была выбрана правильно.

Книга А. Бюкар сообщала читателю множество разнохарактерных фактов. Факты сопоставлялись, подвергались анализу. Книга неопровержимо доказывала, что высокие идеалы, ради защиты которых в мире пролилось столько крови, преданы, растоптаны и военная машина США готовится к новому кровопролитию, на этот раз в тесном союзе со вчерашними врагами.

Пожалуй, по книге можно было представить 'себе психологический портрет мыслящей американки, которая, внезапно столкнувшись со всем этим, испытала неодолимую потребность выступить с решительным протестом.

Однако форма ее протеста была чисто публицистической, и возможность извлечь из книги какой-либо сюжет, на котором мог бы строиться художественный фильм, отсутствовала начисто.

Но в то время весь тематический план советской художественной кинематографии исчерпывался каким-нибудь десятком названий. Довженко слишком хорошо понимал, что отказ от предложенной темы, уже включенной в этот скудный план, равносителен отказу от режиссерской

работы вообще.

Несколько лет спустя он с горьким юмором будет говорить с трибуны Второго Всесоюзного съезда писателей о теории создания ничтожного количества картин, но с тем, чтобы все эти картины без исключения были выдающимися шедеврами.

Он спросит:

— Почему наша кинематография уменьшилась в последние годы до размеров бальзаковской шагреновой кожи в момент ее предельного сокращения? Кто в этом виноват?

И напомним:

— Существует в математике кривая Гаусса, применяемая при различных статистических исчислениях. Вертикаль, горизонталь, кривая... Возьмем такой пример: если, скажем, в государстве сто миллионов, то по кривой — из них до трех гениев, ста талантов; двадцать миллионов — до сорока лет, свыше — шестьдесят миллионов; тружеников — столько-то, колхозников-ударников — столько-то, бюрократов — один. (Смех в зале.) Если кинематографисты производят ежегодно сто картин, то, скажем, из них блестящих кинокартин — пять, хороших кинокартин — двадцать, средних кинокартин — сорок, плохих картин — пятьдесят (извините — тридцать пять.)

Откажемся от средних и плохих картин, сказали в бывшем Министерстве кинематографии, и будем делать только хорошие и отличные фильмы. Сколько их было? Двадцать пять. Значит, будем делать всего двадцать пять картин в год. Но посмотрим, что тогда получится по кривой.

Что же получится, если применить эту кривую Гаусса? Если на следующий год мы отбросим плохие и удовлетворительные картины и оставим только хорошие и отличные — двадцать пять, то кривая Гаусса будет действовать так: блестящих картин — две, хороших — пять, средних — десять, плохих — пять. А если сократить дальше? Будем делать всего семь картин? Тогда хороших будет одна и т. д.

Зал смеялся.

Довженко снова задал вопрос:

— Что потеряли мы за последний период нашей работы вследствие уменьшения производства кинокартин до восьми картин в год?

Ответ, данный им тут же, был грустным:

— Очень много, особенно в смысле профессионализма... Утеряно стремление к зрелищности, к поискам новых форм, к новаторству — этой первой потребности человеческого воображения. Утеряна страстность, всегда отличавшая наши картины.

Довженко перестал шутить. Он сказал:

— Драматургия, поэзия, страстность уступили место субординации. Мы забыли, что в сценариях, так же как и в фильме, должна все время ощущаться художественная атмосфера, отсутствие которой ничто не может заменить: ни руководящие интонации героев, ни их хвастовство будущим. Без этого картина мертва, как планета без атмосферы. Все видно в ней — геология, кратеры, вулканы, просторы кажущихся морей, но жизни нет и не было, потому что не было атмосферы. Есть не только режиссеры, есть и скульпторы, у которых все камни и глина мертвы. Все есть: мастерская, высокое звание, академия, ум. Одного только нет — дара преобразования косной природы в живую. Нет эмоции, таланта, а без человеческих эмоций, как говорил Ленин, никогда не было, нет и быть не может человеческого искания истины. Там, где нет борьбы человеческих страстей, нет искусства. Для того чтобы волновать зрителя, надо не только артистам, надо автору быть взволнованным. Для того чтобы потрясать, надо быть потрясенным. Для того чтобы радовать, просветлять душевный мир зрителя и читателя, надо нести просветленность в своем сердце и правду жизни поднимать до уровня сердца, а сердце нести высоко^[91].

Когда Довженко выступал на съезде, ему много и горячо аплодировали. Он затронул темы, близкие всем. Шутки его вызывали дружный смех. Ведь был декабрь 1954 года, многое из того, о чем он говорил, уже начинало уходить в прошлое.

Кончался и тот административный вакуум, в котором старое руководство кинематографии на протяжении многих лет намеревалось выращивать стерильно-чистые шедевры.

Но и жизни Александру Довженко оставалось уже меньше двух лет...

А за пять лет до съезда, когда ему предложили экранизировать книгу А. Бюкар, план выпуска фильмов все еще продолжал сокращаться, вакуум усиливался, выбора не оставалось.

Он согласился.

И, соглашаясь, тут же утешился тем, что сумеет прийти к спасительной мысли, придумать нужную новую форму. Что ж, чем труднее, тем интереснее.

Необходимость придумывать всегда его увлекала, оправдывала любую работу. Он верил в свою изобретательность, поверил и на этот раз. И сразу увлекся.

Фильм должен был называться «Прощай, Америка».

Довженко решил широко использовать документальный материал, свободно совмещая его со средствами игрового художественного кино. Он

намеревался широко использовать средства сатиры, вернуться к старому оружию карикатуры.

В отличие от книги сценарий превращался в памфлет. В сущности, книга явилась для него лишь самым условным поводом. Полностью совпадали разве лишь инициалы героини сценария и автора книги.

Анна Бредфорд, молодая женщина, находящаяся на американской дипломатической службе, получает назначение в Москву — на работу в посольстве США. Ее первая встреча с советской столицей происходит в День Победы, 9 мая 1945 года.

Конфликтная ситуация завязывается сразу.

Победа над общим врагом радует Анну Бредфорд так же, как и всех, кого она видит в этот день на улицах и площадях. Искренняя и непосредственная, она не пытается скрывать свою радость. И вдруг убеждается в том, что ее чувства не находят отклика у остальных ее соотечественников-американцев, которых она встречает в Москве. Напротив, со стороны новых начальников она начинает ощущать враждебную подозрительность.

В сущности, постепенным усугублением этой ситуации, определившейся с самого начала, исчерпывается весь сюжет сценария.

Разговор со своей совестью приводит Анну к необходимости выбора, и она делает этот выбор, покидая посольство.

Недавняя работа над документальными фильмами об Отечественной войне помогла Довженко припомнить и подобрать из огромной массы просмотренных им лент необычайно острый и интересный документальный материал.

Не пропали даром и размышления над «Украиной в огне». Это ведь тогда впервые возник перед ним образ раненого юноши — последнего из раненных в сражении за Берлин.

Он стоит перед медицинской сестрой. Та держит в руках широкий бинт, и юноша поворачивается, поворачивается перед ней, словно танцуя, и белоснежная марля бинта — по-довженковски неторопливо — обвивает его уже тронутое было смертью тело, превращая его в статую, символизирующую Бессмертие и Победу...

Довженко, работая над фильмом «Прощай, Америка», все время спорил с неподдающимся материалом и сумел одержать в этом споре немало побед. Но поражения он на этот раз терпел чаще.

Более всего сказывалось приблизительное знание бытовых и психологических подробностей, книжность и даже газетность представлений. Эта заемная книжность омертвила и заштамповала диалог,

сроднив тем самым сценарий с многочисленными пьесами на подобные темы, появившимися тогда же на сценах многих театров.

— Хелло, дир, — говорили бумажные американцы в таких пьесах.

— Хелло, дир, — вторили им столь же условные персонажи в сценарии Довженко.

— О'кэй, — произносили они к месту или не к месту.

Но живее от этого не становились. И далеко не все получилось о'кэй.

Сказался и очевидный просчет в намерении срастить достоверность кинематографического документа с условностью актерской игры и сценарного вымысла. Два приема то и дело сталкивались друг с другом и не смогли ужиться. В хорошем художественном фильме зритель легко принимает предложенную ему условность и начинает верить, что перед ним реальные персонажи, вовлеченные в действительно случившиеся события. Но рядом с документом — актер, даже наилучший, сразу утрачивает такую подлинность. И напротив, стоит появиться актеру, как к документальному материалу тоже является недоверие: он начинает казаться недостоверным, потому что игра со зрителем идет против правил.

Это верно ощутил режиссер Стэнли Крамер, ставя «Нюрнбергский процесс». Он преодолел соблазн подкрепить свой фильм силой подлинного документа и, снимая актеров в павильоне, добился того, что зритель ни на секунду не сомневался в жизненности всего происходящего. В свою очередь, о том же говорил и режиссер М. Ромм, объясняя причины, по которым он ограничил себя только документом и, делая «Обыкновенный фашизм», отказался от каких бы то ни было досъемок с участием актеров.

И все же главной причиной неудачи оставалась несостоятельность всей затеи.

История, предложенная в качестве сюжета, была одной из сенсаций дня. Таким сенсациям отмерена недолгая жизнь. Они уходят со вчерашней газетой.

Между тем фильм, заказанный Александру Довженко, должен был стать одним из тех непременных шедевров, в расчете на которые и строился весь тогдашний скупой тематический план. Сам выбор режиссера убедительно говорил о надеждах, какие возлагались на фильм.

Но материал эти надежды не мог оправдать. А Довженко, убив впустую два творческих года на это безнадежное предприятие, подтвердил своей собственной судьбой трагическую неумолимость «закона Гаусса», о котором у него еще достанет вскоре силы шутить.

Фильм был заранее обречен оказаться на нижних точках гауссовой кривой. Там он и оказался бы, если б постановка не была приостановлена

незадолго до завершения работы. Картину исключили из плана.

Автор книги О Довженко Р. Юрнев пишет об этом:

«Кто-то из ретивых хозяйственников Мосфильма, узнав о решении прекратить работу над фильмом, даже не поговорил с Довженко, снимавшим в павильоне, а просто приказал выключить в этом павильоне свет»^[92].

Круг завершился. Довженко снова очутился в том же положении, из какого искал выхода, принимаясь за работу над сценарием «Прощай, Америка». Только тематический план за это время сократился еще более.

— Почему вы хотите ставить только свои сценарии? — спросили, наконец, у Довженко после того, как он провел больше года в вынужденном бездействии и свет в его павильоне оставался выключенным.

Год этот прошел у письменного стола. Довженко принимался за рукопись, чтобы вскоре ее оставить, брался за другую и тоже останавливался, словно уверенность в своих силах покинула его.

Участились сердечные приступы и кризисы тяжелой гипотонической болезни.

Он отмерял отпущенное ему время двумя картинами — еще двумя картинами.

И только вера в то, что это непременно будут самые лучшие его картины, давала ему силы жить наперекор неотступной болезни и замирающему сердцу.

Тут-то ему и задали вопрос: почему ему нужны только собственные сценарии?

Он отвечал просто и скорбно: в чужих сценариях он еще никогда не находил того, что вполне соответствовало бы его стремлениям, совпадало бы с его выношенными мыслями. Сам же он писал именно то, что и хотел бы сам ставить.

Болезнь сделала его раздражительным и порою несправедливым. В «Автобиографии», которую он, пользуясь избытком свободного времени, заново написал в 1949 году, он пытался переложить всю вину на старых киевских друзей, украинских писателей: это они, мол, отняли у него половину жизни, так и не дав ему хороших сценариев. Не от хорошей жизни взялся он за перо. А теперь его еще обвиняют в том, что он мало сделал для украинской кинематографии. «Я мог бы сделать больше картин и легче пройти этот двадцатитрехлетний путь».

Он был не прав в этом раздраженном самооправдании. Ведь мир его образов, так по-своему соединенных между собою собственными прихотливыми ассоциациями, не мог быть создан никем другим, а всякий

иной, по иным законам возникший мир оказывался для него чужим, и он никогда не мог в нем ужиться.

И никого не приходилось в этом винить.

Но вопрос, заданный ему, не был риторическим.

Два года назад ему ультимативно предложили чужую для него тему. Теперь с той же категорической ультимативностью ему вручили для постановки чужой, уже утвержденный сценарий.

Сценарий назывался «Открытие Антарктиды» и был написан старым и опытным кинодраматургом Георгием Эдуардовичем Гребнером. Он начинал работать еще на заре советской кинематографии, по его сценариям были сняты «боевики» немого кино «Четыре и пять», «Кирпичики». Вместе с А. В. Луначарским Гребнер экранизировал «Медвежью свадьбу» и написал «Саламандру». По его сценарию Вс. Пудовкин ставил «Суворова». На теме своего нового сценария Г. Гребнер остановился далеко не случайно. Отдаленная, как могло показаться, сугубо историческая тема становилась чрезвычайно актуальной. Только что были переизданы записки капитана Фаддея Беллинсгаузена, и предисловие к ним, написанное доктором военно-морских наук Е. Е. Шведе, кончалось такими словами:

«Русские мореплаватели на русских кораблях первыми открыли Антарктиду и тем самым утвердили приоритет нашей Родины на это открытие. Это обстоятельство особенно надо помнить сейчас, когда ряд иностранных государств покушается произвести раздел Антарктиды без участия Советского Союза, к которому по преемству перешло это право приоритета»^[93].

Начиналась новая страница исследований Антарктиды, мы отстаивали свое законное право на участие в этих исследованиях и, как теперь хорошо известно, с честью продолжаем это право использовать.

И для самого Гребнера эта тема не была чужой. В 1911 году он окончил училище штурманов дальнего плавания и потом, давно уже оставив морской секстант и взявшись за перо, увлекался темами, связанными с морем, с его романтикой и с историей мореплавания. Для научно-популярного кинематографа он писал сценарии об исследователях Ледовитого океана; для детей экранизировал «Пятнадцатилетнего капитана»; по его сценариям поставлен «Крейсер «Варяг» и сделаны экранизации «Разлом», «Гибель «Орла», «Восстание рыбаков».

Сценарий об Антарктиде был написан не только добротнo, но и увлеченно.

Гребнер работал в своем привычном ключе. Он опытной рукой строил сюжет, умело использовал записки командиров экспедиции на шлюпах

«Восток» и «Мирный», чтобы, не погрешив против исторической истины, ввести в сценарий ряд занимательных приключений.

Но сюжетная слаженность и приключенческая занимательность вовсе не были теми качествами, какие увлекали Довженко в кино.

То есть он мог, конечно, в теории соглашаться с тем, насколько эти качества, важны и полезны. Он мог даже учить этому студентов кинематографического института и начинающих авторов сценарной студии.

Но его кино было философским, и от сценария он прежде всего требовал философской глубины, искал у сценариста мыслей, которые перекликнулись бы с его собственными.

При всех своих неоспоримых профессиональных достоинствах сценарий Г. Гребнера не был философским сценарием. Он не мог быть сценарием для Довженко.

Между тем приказ следовало исполнять. За сценарий приходилось приниматься.

Довженко начал с того, что отложил в сторону сценарий и обратился к книге Беллинсгаузена. Щедрая на подробности и вместе с тем сдержанно строгая, написанная морским офицером, обладающим острым зрением и точным пером, исполненная редкостного уважения ко всем рядовым участникам трудного похода, эта книга захватила его. В ней он обнаружил материал, который мог позволить ему работать над неожиданно возникшей задачей, не изменяя своему жанру, настраивая мысль на высокий, патетический лад.

Он радовался, возвращаясь в круг привычных ассоциаций:

— Да это же плавание Улисса. Фильм должен стать русской Одиссеей.

Замкнулись внезапно контакты, вспыхнул свет. Постылая задача стала вдруг своей и понятной. Довженко все более верил в то, что на этот раз сумеет, наконец, сделать картину после долгих лет, минувших со времени, когда он работал над «Жизнью в цвету», а потом своими руками портил сделанное.

Но для Одиссеи нужен был другой сценарий.

Довженко стал писать сценарий заново.

Он привел в него тех матросов-поморов, о которых с таким уважением вспоминал командир экспедиции в своих записках. В лице Степана Колодкина, умного и достойного «мастера кораблей», он отдал дань уважения архангельским корабельщикам, чьи суда мореходностью своей превосходили лучшие парусные «посудины» подобного класса, сходявшие на воду в прославленных верфях Англии и Голландии, Шторм в бурных южных широтах стал теперь не приключенческим эпизодом, но таким же

напряженно драматическим испытанием всех человеческих сил, каким был бой в «Щорсе».

Вот показан в разгар шторма матрос Потап Сорокин: «Холодные волны так вымыли и просолили его раны за четверо суток, что они не кровоточат и, широко раскрытые, зияют на мокром лице...» Портрет написан с довженковской экспрессией. Но еще более по-довженковски сплетаются тут же рядом драма и юмор. Сорокин, мужественно перенесший все тяготы бури, вдруг испуганно вспоминает слова, услышанные перед отплытием из Кронштадта. Лейтенант говорил, что к концу пути их корабль окажется «внизу глобуса». И Сорокину начинает казаться, что жестокая буря смывает их с земного шара. В ожидании смерти он уже надел чистую сорочку и, «мучимый страхом, долго не понимал, почему «низ» продолжает быть вверху, а «верх» внизу...».

Подобных портретов и эпизодов появилось в сценарии много.

И в иных — например, в том, где мореплаватели различают над ледяными горами, в снегу и тумане, «бурных птиц», предвещающих близость материка, само существование которого так недавно отрицал Джемс Кук, — на самом деле слышится звонкая медь героической поэмы.

Но было в новом сценарии и другое.

Злоключения фильма о Мичурине не прошли для Довженко даром. На этот раз он сам ставил перед собой требования, которые, как ему казалось, должны последовать неизбежно.

Ради удовлетворения таких требований на борту шлюпов «Восток» и «Мирный» стали звучать модернизированные лозунги, и предвзятость ко всему иноземному отразилась в плоской карикатурной обрисовке чужестранных моряков, с которыми сталкиваются в пути русские мореплаватели.

Сценарий стал другим. Он приблизился к Довженко — и мыслью и строем образов.

Но все же это не было родное дитя.

Прежде всего потому, что, хоть и увлекла его книга, хоть и увидел он в ней свою Одиссею, материал был для него таким же далеким, как и повествование Анабеллы Бюкар. Ради него ему пришлось отрывать от всего множества выношенных замыслов, за которыми стоял весь жизненный опыт, все то, чем наболело сердце. Добиваясь любой возможности работать, он изощрял свою профессиональную изобретательность, будил в себе страсть художника, загорался, мучился; его находки вырастали, как в раковине жемчужницы на растравленной ране вырастает жемчуг. Но и раны оставались тоже, щемящие от песка и соли.

К тому же переработка «Открытия Антарктиды» повлекла за собою конфликт с автором первоначального, давно уже утвержденного без всяких переделок сценария. Ведь для автора этот сценарий не был пасынком.

Прав ли был Довженко, так по-хозяйски вторгаясь в чужую рукопись? Легче ответить на вопрос, поставленный по-другому. Правы ли были те, кто предложил ему ставить этот сценарий? Разве не ясно было уже и тогда, что по всей своей сложившейся натуре такой художник сможет поставить картину лишь тогда, когда почувствует ее своей — с начала и до конца.

Конфликт затянулся.

Довженко получил новое распоряжение: прекратить работу и передать оба сценария — и первоначальный и свой — другому режиссеру.

А потом, как случилось и с фильмом «Прощай, Америка», эта тема вовсе была вычеркнута из плана. План сократился снова, и в нем решено было оставить только темы, посвященные современности: пять или шесть гарантированных шедевров о наших днях.

Даже вера в то, что ему еще остаются две картины, покидала Довженко.

Ему было пятьдесят семь лет. Рабочий стол его был завален рукописями. Тут были непоставленные сценарии и незавершенная проза. Наброски романа-эпопеи «Золотые ворота» уже занимали несколько папок. Но еще слишком свежи были воспоминания о том, что все его трудное время началось с «Украины в огне». А ведь этот сценарий тоже вырос из задуманного романа.

На этот раз Довженко решил обратиться к театру.

Одна пьеса уже была им написана. Работая над картиной о Мичурине, он написал «Жизнь в цвету» и для театра. В Москве пьеса шла в Малом; ленинградский Академический театр имени Пушкина успел поставить ее в первоначальном, еще не тронутым переделками варианте. Спектакль имел успех.

Теперь Довженко остановился на теме, непосредственно связанной с тем, чем он жил долгие годы, и очень близкой к циклу «Золотые ворота», хоть сами герои эпопеи, представители довженковских «династий», на этот раз в пьесе не появлялись. Начата была эта пьеса еще в 1943 году, и Довженко достал из ящика старые черновики.

Действие происходило в украинском селе в годы коллективизации.

Село лежало на старых запорожских землях.

Так и называлась пьеса: «Потомки запорожцев». В черновиках было и второе название: «На переломе веков».

Многое роднит эту пьесу с театром Бертольта Брехта.

Даже самое начало, где персонажи, один за другим появляясь на сцене, представляются зрителям, заставляет вспомнить о принципе актерской игры, который назван у Брехта «демонстрацией показа». По этому принципу Театр не должен скрывать от зрительного зала того, что он театр. Представление остается представлением, не становясь имитацией подлинной жизни. Актер вовсе не должен вести себя так, будто он отгорожен от публики воображаемой «четвертой стеной». Перевоплощение уступает место иной задаче. Актер передает зрителям мысли автора и сам продолжает думать — быть может, даже и споря со своим персонажем. Его задача (и задача драматургии такого рода) состоит не в том, чтобы заставить пришедших в театр «переживать» вместе с актерами, но в том, чтобы представленное на сцене пробудило живую мысль.

— Вот и я, — говорит кулак Заброда. Запыхавшись от торопливой ходьбы, он появляется на сцене под тяжелыми тучами и при отзвуках дальнего грома. — Начинается время!.. Дайте мне воды! — Он жадно пьет воду и называет следующего: — Первый богач на селе Лукьян Горлица!

— Я! — откликается Горлица.

— Кулак и стяжатель Омелько Ласкавый! — вызывает Заброда.

— Я!

Третий:

— Контрреволюционер и мироед Евгений Паливода!

— Я!

Пьеса публицистична, плакатна. В ее диалогах, хоть они и напечатаны как обычная проза, звучат ритмы шекспировского стиха.

Вот рассказ Заброды:

— Я в Запорожье на базаре читал газету на заборе. Газету «Правду». Поплыл забор перед глазами, и толпы, и ларек. Тогда купил ее за гривенник и «Правду» выронил из рук. Она была про нас. Ее кричало радио мне в спину, в затылок, в грудь. «Уничтожайте их как класс!» Перепугались кони. Выносят на дорогу. Шлагбаум падает... Смотрю, уже в вагонах нас везут на север, на восток, с детьми и стариками... Как страшно мир переменялся. Не вижу ничего...

Это плакат. Но плакат драматический, экспрессивный. Первые слова Заброды о том, что «начинается время», должны обозначать наступление жесточайшей открытой схватки. И она начинается тут же: кулак Заброда и вожак сельской бедноты, председатель колхоза Петро Скидан сталкиваются лицом к лицу и раскрываются в первом же диалоге.

— Как ненавижу я тебя, — говорит Заброда.

— Не чувствую и я к тебе приязни, — отвечает Петро.

Ритмический диалог поначалу кажется выпреним. Речь, очищенная от какой бы то ни было характеристики, отражающая скорее ход авторской мысли, чем реальный словарь, каким мог бы располагать данный персонаж, сперва поражает своей нарочитой очищенностью, неестественной приподнятостью. Но становится понятным, что такова сознательная авторская задача. Он вводит зрителя не в быт конкретного села, но в атмосферу истории, не в картину схватки, а в ее философию.

Можно не соглашаться с самой задачей, спорить с ее решением, но рассматривать ее следует так, как она ставится автором.

Несомненный недостаток пьесы заключается в другом: в ее хаотической многоплановости, в стремлении поднять множество самых различных тем, не укладывающихся в рамках одного сюжета. Да, впрочем, заботами о построении сюжета Довженко на этот раз не слишком себя обременял. При чтении пьесы кажется, что им владело одно стремление: выложить на бумагу как можно больше накопившихся и долго не имевших выхода мыслей, проблем, нерешенных вопросов. Пьесу распирает от них: они не могут втиснуться ни в какой сюжет. Поэтому они лишь заявлены автором — заявлены прямолинейно и декларативно.

Появляется Борис Вигура, инструктор Наркомзема. И его беседы с заместителем Скидана, Харитоном Гусаком, маленькой и карикатурной копией того же Вигуры, позволяют изобличить в пьесе все то, что давным-давно сердит Довженко, выводит его из себя, — его старая нелюбовь и презрение к тем, кто пытается руководить крестьянином, ставя себя выше его, то и дело покрикивая и поучая его.

Писатель Иван Верещака (как сказано в авторской ремарке, «самоуверенный, со склонностью к патетике и карьеризму») в дуэте с художником Федором Безверхим не только демонстрируют тип дачника, выезжающего «изучать жизнь», как на пикник, — в сельскую Аркадию. Тут возникают вопросы о правде и фальши в искусстве, о приспособленчестве и искренности.

Со множеством своих вопросов появляются на сцене сельские философы Мина Нечитайло, постепенно и убежденно становящийся коммунистом, и середняк Левко Царь, о котором говорится как о «сельском Гамлете»:

— Мое иль наше. Вот в чем мировой вопрос...

Нечитайло «кормил мир», и в колхоз он идет, мечтая о «чистоте душевной» и уважении к труду.

Все вопросы возникают не в пассивных размышлениях, а в бурных столкновениях, от которых гибнут люди, разрушаются семьи, отцы

проклинаят детей, жены восстают против мужей, друзья становятся смертельными врагами.

Но всего этого слишком много. Тридцать пять действующих лиц не успевают проявить себя. Иные лишь появляются, чтобы заявить свое кредо и тут же безвозвратно исчезнуть. Даже о главных героях в авторских ремарках сказано куда больше, чем сможет узнать о них зритель из действия и диалога.

Действие пьесы происходит в 1930–1932 годах. Так пишет автор. Но, представляя своих персонажей, Довженко заглядывает далеко вперед, торопится рассказать о судьбе каждого — какую она будет впоследствии, за пределами пьесы. Он называет, например, в списке действующих лиц агронома Трохима Пасечника и тут же замечает, к сведению актера, что у этого человека «запас душевных сил так велик, что ему кажется простым и легким все, даже превращение земли в рай». Но на этом Довженко не останавливается; он пишет, что Пасечник «был, возможно, великим человеком», но жизнь его рано оборвалась: «он погиб геройской смертью в звании подполковника танковых войск при штурме Бреслау».

А Петро Скидан, если не был убит на войне, то командовал партизанами и, «наверно, сегодня депутат Верховного Совета». И Довженко добавляет: «Автор даже видел его имя среди выдающихся деятелей сельского хозяйства».

Перечислив в том же списке восьмерых кулаков, «не принявших нового мира», Довженко пишет, что это «натуры страстные, крепкие и темные. Некоторые из них прозрели и порадовались, хоть и на других уже нивах. Дети Паливоды, говорят, стали героями труда, а Заброта в 1941 году каким-то образом прополз через линию фронта и стал фашистским полицаем, но его убил Скидан, то есть задушил колючей проволокой у концлагеря».

Но все это сверх пьесы. Сыграть это не сможет никакой актер. И зритель, не прочитавший пьесу перед спектаклем, так никогда и не узнает обо всем рассказанном автором. Разве только администратор театра (если никогда не шедшая пьеса будет все же поставлена) догадается перенести авторский комментарий в отпечатанную программу.

Плакатность не всегда недостаток пьесы. В числе многих других драматургических приемов и она может быть оправданным средством, выполняющим свою идейную (и эстетическую) задачу. Брехту тоже случалось прибегать к плакату. Но тогда плакатом — одним, лаконическим и запоминающимся — оказывалась вся пьеса. А драматическая поэма Довженко состояла из многих небольших плакатов, и они сменялись с

такой быстротой, что ни один не успевал выполнить свою задачу. А ведь задача плаката может состоять лишь в одном: быстро и накрепко врезать в восприятие зрительного зала определенную мысль.

Таким образом, при известном родстве довженковской драматургии с брехтовской было и различие. Не в пользу Довженко. Брехт отлично знал законы сцены и умел заставить себя им подчиняться. Всякий раз он точно ограничивал свои цели. Чаще всего содержанием пьесы становилась прямолинейная мораль простенькой притчи, как в «Добром человеке из Сезуана» или в «Кавказском меловом круге». Иногда он брал более усложненный философский тезис, но тоже один и тоже достаточно прямолинейный, как в «Жизни Галилея».

А пьеса Довженко трещала по швам от обилия того, что высказывает автор то в форме высокой лирики, то с осуждающим сатирическим ядом, а чаще всего — по недостатку сценического времени и сюжетной оправданности — в декларативных заявлениях, с какими едва ли не каждый персонаж обращается в зрительный зал.

Время действия, к которому обратился Довженко в своей пьесе, было для колхозной деревни далеко не простым. Даже и двадцать лет спустя, когда пьеса писалась, люди, подобные Вигуре, наезжающие в село с ультиматумами и криком, не отошли еще в область истории. Вероятно, именно живые впечатления торопили Довженко, подогревали его страсть. Однако он дал пьесе «счастливый конец» и заставил Вигуру обратиться к прибывшему в колхоз секретарю обкома с саморазоблачительной декларацией:

— После того как вы раскритиковали и разоблачили меня с такой ясностью и гениальной прозорливостью, я глубоко понял, что я... человек не наш.

Прием остро-сатирический. Но если бы так бывало на самом деле!..

Пьеса не пошла. Ее не взяли театры, несмотря на то, что при всех ее недостатках были в ней и отличные диалоги, много искренней страсти, настоящий драматизм и редкостные блестящие живого народного юмора.

Еще одна законченная работа легла в ящик письменного стола.

Однако время Вигуры в самом деле кончалось.

История совершала крутой поворот.

Александр Довженко был уже на пороге своего шестидесятилетия. Он подводил итоги, сознавая, что сделал куда меньше, чем мог. Тем яростнее ставил он перед собой новые задачи. Их хватило бы еще на добрых полвека.

Сад его не был выбит. В нем снова появлялись живые, полные сил

побеги. И они покрывались тем буйным весенним цветением, какое так радовало когда-то в кадрах «Земли».

Многое в его планах опять связывалось с запорожскими степями, которые стали для него третьей родиной — после черниговских лесов и днепровских широких далей, открывающихся с киевских гор.

На Каховскую стройку он приезжал, как домой, и Золотые ворота снова впускали его в многолюдный мир, где множество реальных судеб так тесно и неразлично сплетались с придуманными им биографиями, протянутыми через века истории Украины.

И ему еще предстояло дописать свою, быть может, лучшую вещь, задуманную и начатую еще четверть века назад, — автобиографическую повесть «Зачарованная Десна», полную чистой поэзии, юношеской силы и зрелой мудрости.

Среди долголетних рабочих привычек была у Довженко и такая: время от времени он испытывал неотвязную потребность положить перед собой лист бумаги и записать по порядку все темы, которые копились у него долго, облекались подробностями и, опережая одна другую, настойчиво о себе напоминали.

Чаще всего такие записи делались перед наступлением Нового года.

В одном из таких списков перечислено больше шестидесяти названий. Тут и пять пьес: три драмы и две комедии. И девять сценариев, среди которых снова «Царь», и неизвестный нам «Робинзон», и «Заместитель дурака», литературные заготовки для которого делались на протяжении многих лет, и — тоже неизвестная — «Надежда». Тут романы, которые должны были стать частями «Золотых ворот». И несколько десятков рассказов. И публицистические выступления о том, как сделать жизнь красивее и чище.

Встречая 1954 год, Довженко изменил своей привычке. Все остальные темы уступили место одной — самой главной для художника, завладевшей им без остатка. Только о ней говорил он теперь в своих дневниках, только о ней думал и, встречаясь с новыми людьми, как бы примерял их к обстоятельствам своей новой вещи: как могут они повести себя в этих обстоятельствах. И в зависимости от этого они для него делились на дурных и хороших.

Этой новой вещью была «Поэма о море».

И она, в свою очередь, должна была стать лишь частью эпопеи «Золотые ворота» — одной из ее последних частей.

«А может, ввести в сценарий самого автора?» — задумывается вдруг Довженко в строке дневника. Он подчеркивает эту строчку, подчеркивает еще раз, и с этого же дня поэма совсем сливается с личными записями автора, становится как бы особой частью его лирического дневника, где все впечатления отстаиваются, кристаллизуются, мысли обостряются, услышанные слова приобретают афористичность.

В дневнике он записывает:

«Есть и такие. Приезжают, снуют. Кривят губы. Им не нравится. «Скучно. Серо. Не эффектно». «И чем больше приглядываешься, тем

серее...» И т. д.».

В сценарии он записывает антитезу:

«Девушки в машине. Лица в профиль. Волосы развеваются на ветру. Все молча думают свои девические думы. Но кажется, что они поют. Что делать девушкам в степи на машинах среди этих голубых безграничных широт? И хотя знойные степные просторы заполнены их песней, глаза устремлены вперед, вперед, серьезные и словно вопрошающие судьбу свою на этом чарующем лету».

Он видел и тех, кого отметил в дневниковой записи, и девушек, которых привел в сценарий. Первые ему ненавистны. Он со вторыми — с теми, кому не может быть здесь ни скучно, ни серо, потому что они вообще не смотрят на Каховку со стороны, а ищут здесь и находят свою судьбу.

И доподлинный разговор о сером, «не эффектном» пейзаже тоже ложится прямо в сценарий, как мог бы он стать строчками дневника:

«Бесчисленные конусы перемещаемых песков, ржавые трубы метрового диаметра тянутся вдоль песков, озер на целые километры. Полуденное небо отражается в аспидной грязи огромного болота. Это земснаряды перемещают сюда песок, извергая пульпу из бесконечных своих труб.

Сверкающая грязь мне кажется прекрасной. Может ли быть? Может. Разве глина великого скульптора не застывшая грязь?

— Хорошо поработали. Красиво как, а? Смотрите! — Аристархов показывает мне один из участков работ. — Вот диалектика: болото ведь, правда, а красиво.

— Да, удивительно».

Что же прекрасного и удивительного не уставал он находить в этих ржавых трубах на аспидно-грязном болоте, в мутных потоках непрерывно извергаемой пульпы, в однообразии островерхих песчаных холмов, нагроможденных земснарядами на многих километрах плоской приднепровской степи?

На этом разворощенном пейзаже, где уже перестала быть степь, но еще не разлилось рукотворное море, происходило перед его взором таинство рождения завтрашнего, еще не наступившего дня. Определить заранее, на строительных проектах границы будущего моря, его береговую черту было возможно. Изобразить на кальках и синьках контуры новых городов на новых берегах — тоже было для архитекторов нормальным рабочим заданием. Довженко пытался разглядеть нечто большее: черты жизни, которая здесь возникнет и которая, по его страстному убеждению, должна быть лучше вчерашней.

Поэтому он так кропотливо отмечал каждую подробность измененного человеческого характера и каждую черточку нового во взаимоотношениях между людьми. И если уж человек ему нравился, то красоту и гармонию Довженко находил во всем его облике — и в поступках его и в словах. И даже внешность его казалась идеально красивой. Очутившись в кабине трехтонки, он видел у шофера «дантовский профиль». Три девушки, мимо которых он прошел у входа в молодой парк, были «стройные, с очаровательной пластикой фигурок в робах», и крапинки мела, забрызгавшие их лица, только пуще их красили — «одна другой лучше». А одного из своих каховских знакомцев он называет: «Гриша Тягнибеда прекрасный».

В дневнике он рассказывает о встрече с инженером Г. И тут же ставит перед собой рабочую задачу: «Я должен найти в книге, в сценарии и в фильме выражение этому необыкновенному тону делового тихого спокойствия в людях, которые меня буквально чаруют. Какой это прекрасный мир! Я вижу в них эту черту. Я не знаю, не слышал ее раньше...»^[94]

Но он умеет говорить о людях и с ненавистью. Он прямо из себя выходит, встречаясь с тупостью, с чванством, со всем, что не красит, а портит окружающую жизнь.

Вот запись, внесенная в дневник под коротким, жирно подчеркнутым заглавием:

«ХАМ.

Зашел к Н. в кабинет. Передо мною сидит свинья... После нескольких минут молчания она спросила меня, к ней ли я пришел. Когда я сказал «да» и назвал ее, она, не глядя на меня, спросила, что мне нужно. Потом таким же трактирно-хамским образом она спросила меня, для какой надобности, а потом помолчала минуты три, занимаясь подписыванием каких-то бумажек. Соизволила сказать мне, так же не глядя, что она не может мне никого выделить для осмотра участка бетонных заводов и что она может мне дать записку к прорабу Н., которого я должен где-то там разыскать. Я пошел. Свинтус так и не взглянул на меня.

Противно мне было так, что даже голова заболела. Потом я подумал: да это же прекрасно. Слава богу, нашел-таки свинтуса, который со своей хамоватостью тоже строит коммунизм и, что, может быть, где-то во внуках его исчезнет клеймо хама...»^[95]

И еще другая встреча:

«...Сын кустаря. Учился при маменьке на папашины деньги. На войне

не был, горя не знал. На Днепрострой как инженер попал под самый конец. Попал по счастливой случайности под награждение... И ты, вместо того чтобы проникнуться чувством ответственности, благодарности и долга, любви к народу, нос задрал! На людей кричишь, как панский приказчик, отгородился от живого дела бумагами, приказами, выговорами, криком, оскорблениями... Нет уже тебя среди народа.

...Что ты принес в коммунизм? С чем ты пришел на великую стройку, на которую смотрит целый свет?

Или, быть может, ты думаешь, что коммунизму нужна твоя жестокость и холод, которым веет от тебя на каждого человека?»^[96]

Всякий раз, когда Довженко снова оказывается на каховском строительстве, он и себя самого и каждого нового человека, очутившегося в его поле зрения, неуступчиво сопоставляет с теми мерками, которые, как он убежден, будут завтра единственно возможными.

Его дневник в эти годы напоминает собою чистилище, через которое проходит всякий будущий персонаж, прежде чем получить напутствие в новый сценарий. Вот как слушает, например, Довженко речь работницы, которую он обозначает в своей записи одним лишь инициалом: «К».

«Оказавшись возле президиума, она волновалась очень. Речь ее была неровной, с большими паузами, словно ей не раз уже хотелось оборвать. Во всей ее фигуре, в движениях, в интонации чисто девичьего голоса чувствовались укор и обида, как будто именно ее лично обидели глубоко и грубо:

«Материал подают с опозданием на час, а то и на два, и мы тогда слоняемся и скучаем в простое. Нет ни работы, ни радости, и план не выполняем и не зарабатываем.

Думаете, нам легко не выполнять план? А потом бросают на другую работу и опять не продумают ее толком».

Я смотрел на нее и думал: что заставляет ее сердиться и страдать? И я перевел ее речь на свой язык, по-своему, то есть так, как оно и есть на самом деле:

«Я приехала сюда строить новый, коммунистический город и... вообще приехала строить коммунизм. Это — единственное, чему я с радостью хочу отдать всю свою жизнь. Поэтому прошу вас не мешать моему счастью. Зачем вы мешаете мне строить коммунизм глупой своей нераспорядительностью?»^[97]

Нередко раздражаясь «глупой нераспорядительностью» и человеческим хамством, он все же испытывает в эту позднюю пору жизни

такое полное ощущение счастья, какого давно уже не приходилось ему испытывать. Он поглощен работой. Работа принадлежит ему, одному ему, — с первого замысла и до наималейшей детали. Он после долгого, многолетнего перерыва снова получил, наконец, возможность говорить в своем новом сценарии о том, что хочет сказать, — о том, чего не сказать не может. Поэтому он так часто обращается к собственному опыту, к своей прожитой жизни, вспоминает, как отец его приезжал на эти земли искать работу, вторгается в сценарий сам, обращается к будущим зрителям с прямой речью, комментирует от себя события, происходящие на экране, и даже вступает в спор со своими персонажами.

И снова, как это было в насыщенные событиями трудные дни войны, только один раз у него прорывается жалоба на здоровье, на то, что сердце сдает и уже не выдерживает перегрузок неумеренного труда, заданных ему по неодолимой привычке.

«Половина четвертого ночи. Проснулся от головной боли и невероятного шума в ушах и затылке. Голова холодная. Мысль действует нормально. Страх и чувства опасности нет. Вчера... написав несколько страничек, начал плакать от волнения и от наплыва высоких каких-то чувств, которых как бы уже не выдерживали мои нервы и сердце. Сердце болело от такого наплыва. И я подумал: что со мной? Не предвещает ли мне беды этот взрыв священных огней, отчего так вострепнулись все мои чувства?»^[98]

Но он гнал от себя ночные тревоги больного сердца. Он так хотел почувствовать себя счастливым, что даже тяжелой болезни не позволял нарушить полноту этого чувства. И вспоминать о том, что с ним происходило недавно, он тоже себе запрещал. Все это кончилось, осталось позади — вот и хорошо! Только бы больше не повторилось.

В это время и воспоминания к нему приходят только счастливые. Чаще всего это воспоминания о детстве. И они тоже выстраиваются в новый сценарий, в другую, давно задуманную кинопоэму — «Зачарованная Десна», над которой он работает одновременно с «Поэмой о море».

В дороге ему часто приходится ночевать в чужих крестьянских хатах.

Чувство счастья не оставляет его и здесь. Он возвращается в свое детство, в ясный мир знакомой утвари, полузабытых песен, в простой и естественный распорядок жизни.

«Заснул я в теплой хате в тишине. На душе у меня полнота, и покой, и мир. Я счастлив, что я дома. Все, что меня окружает здесь, дорого моему сердцу — любая вещь, любой звук. Это все из далекого детства, мое, моих отцов, дедов, прадедов, что слагали, каждый по-своему, основу нашей

державы, стоя всю жизнь, каждый согласно силе вещей, которая его сотворила, с оружием в руках, или с плугом, или на тракторе, на поле чести, доблести, героизма, как боец возле кратера истории.

Проснулся очень рано на рассвете. И так же, как, засыпая, думал, что лежу возле самого сердца Отчизны моей, с такой же мыслью и чувством проснулся. Было еще темновато. Рассвет. День хмурый, осенний. Поют петухи по дворам. «Ой, рано, рано кури запіли» — вспомнил материнскую песню»^[99].

С тем же чувством душевной умиротворенности встречает он и свой день рождения двенадцатого сентября 1954 года. Встречает тоже в чужой — и родной — каховской крестьянской хате:

«Сегодня мне шестьдесят минуло. Вчера целый день был взволнован, весь переполнен сложными мыслями: промелькнула моя буревая жизнь. А сейчас сижу у окна в Каховке. Прекрасное тихое утро. Передо мной совсем близко синее Днепр, за тихой днепровской водой белеет Козачий остров и село Козачье по ту сторону, а на осеннем небе ни облачка. Мне радостно и приятно, что свой осенний праздник я встречаю в новом, социалистическом городе, в Новой Каховке, возле плотины, создающей тут новое море и новую жизнь, что вокруг меня молодые люди...»^[100]

Под первым впечатлением этих слов можно легко впасть в ошибку и посчитать состояние, владеющее Александром Довженко, умиротворенной умиленностью. Но такая умиленность никогда не может быть рабочим состоянием. Напротив, она расслабляет мысль, парализует ее. А Довженко в это время работал еще больше, чем в ту пору, когда его подстегивали неудачи. Он испытал чувство, о котором говорил Лев Толстой: когда уже и кисть руки начинает болеть от работы, будто не перо он держал, а серпом намахался за день. Но теперь работа приносила ему наслаждение, и физическая усталость опережала утомление мысли. Голова оставалась ясной. Довженко писал о том, что было ему всего дороже.

Он как бы возвратился к своей старой и главной, все еще не исчерпанной теме «Земли». Но вернулся со всем грузом пережитого за последующие четверть века и с иным, куда более обостренным чувством истории.

Уже и все то, что от себя вносил Довженко в несовершенный, не им написанный сценарий «Звенигоры», ясно говорило о его взгляде на историю, о его влечениях и, наконец, о том, кто для него всегда являлся любимым и достойнейшим из героев истории.

Этот герой возник уже на стыке мифологического и исторического

периодов в деяниях украинского народа. И именно его — богатыря-пахаря Микулу Селяниновича — выбрал Довженко из всего рыцарского круга, размещенного народным эпосом вокруг стола Владимира Красное Солнышко. К Минуле и его потомкам (среди которых оказывались и кошевой атаман Иван Сирко, и гайдамаки, святившие свои ножи для борьбы за крестьянскую волю, и вожак подольской голоты Устин Кармалюк — романтический благодетель бедняков и враг богачей) уходили узловатые и крепкие корни героев «Золотых ворот» и «Поэмы о море».

С самого детства было воспитано в Александре Довженко — и крепло с годами — непоколебимое убеждение в том, что вся жизнь человечества на протяжении веков и тысячелетий, вся история народов, все победы разума и все чудеса, созданные поэтическим воображением, — что все это неотделимо связано с трудом хлебороба, без которого жизнь была бы невозможна.

В труде, который дает людям хлеб, кормит их и тем самым поддерживает жизнь на земле, он всегда видел и самую высокую поэзию и самое удивительное чудо. Потому он так запомнил и так любил повторять в своих рассказах наивно-гордые слова крестьянина из Яресек, собиравшегося выйти назавтра на колхозный ток, чтобы «молотить хлеб для человечества». Довженко и сам вырос в крестьянском труде; та же наивная и чистая гордость была и ему присуща.

Труд, который может вырастить хлеб на земле, способен создать и море.

Руками вчерашних хлеборобов создавалось Каховское море. Да и создавалось оно ради того, чтобы плодороднее стали окрестные степные земли, то есть для хлеборобов и создавалось. Вот как оборачивалась для Довженко самая глубинная тема его кинопоэмы. Очень обостренно ощущал он и то, что будущее море разольется в степи, которая видела воинов Святослава, и покроет собою тот самый Великий Луг, где находилась когда-то Запорожская Сечь. Земля эта была как бы праматерью народа, его первым очагом, домом, где проходили детские годы его истории. Так выростала тема «хаты», к которой Довженко обращается в этом сценарии часто и увлеченно. С влечением к теме родной хаты и формирующегося в ней с детства мировосприятия связано, конечно, и то, что в одно время с работой над «Поэмой о море» Довженко принялся за окончание «Зачарованной Десны», ожидавшей этого часа уже около четверти века.

Род. Корни. Хата.

Этот круг понятий и образов целиком его поглощает.

Очутившись в старом приднепровском селе Британы, он описывает в

дневнике хату, где намерен поселить героев сценария Сюда попадут и Кравчина, и приехавший строить Новую Каховку испанец Хуан, и молодые киевские инженеры. Довженко по привычке ставит себе задачу:

«Описать подробно хату с сенями посередине, с зеленоватыми пилястрами, белую, с голубыми наличниками окон, с большой соломенной, толстой, теплой крышей. А под крышей жердь с золотой кукурузой, связками мака, лука, укропа и ярко-огнисто-красными стручками перца. Куча тыквы, с экземплярами до двух пудов, роскошного теплого цвета. На зеленом фоне виноградных кустов летняя белая печь, очень живописная... А посередине двора, покрывая добрую его половину густой тенью, стоял старенький волошский орех. Дерево рода».

Это «дерево рода» сразу переводит описание из живописного в эпический план.

А несколькими строчками ниже следует еще одно задание, записанное так же, как Леонардо да Винчи записывал в своих тетрадах темы, материал, приемы и философскую сущность задуманных и неосуществленных полотен:

«Описать реку ранним утром, когда из розового тумана начинают выплывать деревья, вербы, гуси, лодка, а где-то там хата или белый песок. Какая прозрачная и мягкая в ней вода. Как живут на ее живописных берегах люди, как моются в ней, как слагают о ней свои песни, мелодии. И благословен тот, кто пьет родную воду. И не тоскует о ней всю жизнь. Когда я думаю о старых временах, давних-давних, еще скифско-старославянских, до запорожских включительно, размышляя, конечно, об истории своего народа, мне почему-то и Днепр и народ кажутся одинаково молодыми и похожими друг на друга в те времена. Ныне Днепр постарел, а народ вырос и пребывает в возрасте полного мужества...»^[101]

Ощущение исторической символики во всем окружающем становилось особенно сильным из-за того, что многие из окрестных сел, носивших старые вековые имена, помянутые в запорожских летописях и в реляциях давних сражений, доживали уже свои последние дни. Другим становился Днепр. Может быть, только в довженковском «Иване» и можно будет взглянуть на прежнюю его красоту. А каким он окажется через несколько лет, уже показывали карты наступающих пятнле-ток: каскад плотин от самого Киева до Каховки, а за плотинами — просторы водохранилищ, где от одного берега не будет видно другого.

К таким переменам люди привыкают сравнительно легко, и время на это нужно недолгое.

Вскоре после войны, когда восстанавливали разрушенный Днепрогэс,

в селе близ Кичкаса рассказывал старый крестьянин:

— Мы тут чего только не натерпелись. Бомбы на нас кидали. Село наше палили два раза. Через смерть и через нелюдские муки прошли. А страшней всего было — вышли мы одним утром, и вроде нам сон снится: Днепр течет в старых берегах, а над водой пороги торчат. Уже двенадцать лет мы их не видели. Уже про них и забыли, какие они. А тут опять торчат. Плотины тогда взорвали, ушла вода, вот все и вернулось, как страшный сон...

Затопление порогов в годы Днепростроя многим казалось чуть не святотатством и было пережито как личная драма.

Но для следующего поколения куда более тяжелой драмой оказалось исчезновение моря, снова влившегося в старое речное русло, и появление порогов — уже забытых. Это означало, что история пошла вспять.

Пороги явились как привидения Виевой церкви — «с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами». Привидения старого, к которому никто не искал и не мог уже найти дороги.

Плотина была восстановлена. Пороги снова скрылись под водой. А пора прощаний с насиженными местами, освященными памятью предков, наступала теперь в новых местах — вниз по Днепру, близ Каховки.

Море тут будет большое; придется перенести не одно село, уйти не из одной, дедами и прадедами строенной хаты.

«Как покидать хату» — так и озаглавлена одна из записей в каховских дневниках Александра Довженко. Это как бы короткий трактат, где художник становится и социологом и исследователем характеров. «Можно бросить ее весело, уйдя прочь с пустым сердцем, — пишет он, не скрывая крайнего своего неодобрения к тем, кто способен так прощаться со старой хатой. — Можно плюнуть на ее убогие окна и крышу старую и, повернувшись к кинохроникерам, бодро усмехнуться, направляясь легким шагом к счастливой зажиточной жизни, и можно вообще не бросать хату, а, прикинувшись не верящим в то, что вода может затопить твою хату навеки, всю, вместе с трубой, и с грушей, и с шелковицей, и с орехом, сидеть и смешить людей до той самой поры, пока не придет вода. Но можно и плакать, покидая старую хату. А старенькая мать может тихонько целовать печь, возле которой трудилась она полстолетия, и косяки, и двери, и даже стены и, плача, тихо-тихо произносить: «Ох, хатонька моя, голубонька, покидаю тебя, уйдешь ты на дно моря, покроют тебя воды навек, а я пойду себе на гору высокую и уже с горы буду смотреть на ту воду до смерти, вспоминаячи тебя. Спасибо тебе, что грела нас, что давала приют и сон и родителям моим и дедам моим. И могилы их покидаю я, хата моя. Судила

так новая моя доля. Прощай»^[102].

В «Поэме о море» из этого небольшого трактата возникнет рассказ о старой колхознице Соломин Бесараб. Ее семья уже недели три живет в новой хате на высоком холме. «Но радость новизны переплелась с журбою в ее старом сердце, и журба одолевает престарелую душу; тянет на старые развалины, потому что у нее нет будущего, а есть только то, что принадлежит старости, — прошлое». Ей жаль аиста, который каждую весну прилетал в свое гнездо, устроенное на соломенной стрехе теперь уже разрушенной хаты:

— Черногуза жаль. Гнездо разбирают на хате...

Аист тревожно кружит над двором, и Соломин всплескивает руками.

— Ой, пташечка, голубочка! Нема в тебе кубелечка, ни де тоби систоньки... Куды ж теперь ты счастье понесешь?

Над Соломией смеются ребята, которых память еще не успела привязать к прожитому.

В самом деле, нашла о чем жалеть! Аист построит для себя новое гнездо, и птенцы его станут прилетать на новое место.

А сами ребята переселяют свой школьный музей. Они несут чучела птиц, которые обитали в здешних плавнях, а теперь, может быть, вовсе перестанут здесь водиться, потому что иной вскоре станет природа, и фауна тоже будет тогда другой.

В затопленных низинах останется старая школа, где недавно учились эти ребята. Новая уже построена на горе, и она просторнее, лучше. Будет в ней место и для музея. Ребята идут на гору с легким сердцем.

Невдалеке от Бесарабовой хаты с разрушенным гнездом аиста им встречается знаменитый земляк: герой недавней войны, нестарый еще генерал Федорченко. Он приехал в родное село, чтобы попрощаться с ним, куда не ушло оно под воду.

Прощание грустно, тоска Содомии генералу понятна. Но с мальчишками он беседует, понимая и их. Он говорит им, что здесь будет «новая красота», не луговая уже, не болотная — морская.

— Как вы, ребята? — спрашивает генерал. — Море или комариные плавни?

— Море! — откликаются «мальчишки с птицами».

Появления моря Довженко ожидал с той же мальчишеской нетерпеливостью.

Но своих птиц ему перенести было некуда.

Его память была иная. И птицами, которым некуда возвращаться, он мог лишь населить свой сценарий.

В эти дни прощания степь, ожидающая появления моря, проникнута драматизмом. Довженко все время подчеркивает драматичность пейзажа, его фантастическую инопланетность. Будущее дно водохранилища расчищено; отсюда убраны, вырублены и те немногие деревья, что росли в степи редкими оазисами. С трудом выращенные сады переселяются на склоны холмов — из степной суши их переносят на почвы, которые вскоре будут напитаны влагой.

В сценарии Довженко пишет обо всем этом так:

«Все, что казалось им, их отцам и дедам красивым от первых младенческих лет познания жизни, — все исчезло.

Громадная плоская равнина без единого деревца по обоим берегам Днепра не радует сегодня взора лирических созерцателей. Взамен ушедшей красоты не пришла еще новая. Это еще пока лишь поле битвы за новую красоту, и видят ее пока только в мечтах далеко не все. Только наиболее устремленные пламенные натуры несут ее сегодня в своих сердцах».

Весь пейзаж «Поэмы о море» увиден в последний раз, словно при свете степной грозы, пронзительно все осветившей. Но эти молнии обладают еще и особым свойством: они освещают не только живописные подробности, но и проникают в глубину, заставляя думать о философии истории.

«Устремленность натуры» помогает Довженко уже и сейчас увидеть, как бегут по степи белые барашки волн. Но это еще не воду гонит ветер, а шевелит седую траву-ковыль, в которой человек и теперь скрывается с головой, а прежде скрывался всадник вместе с конем — ни казака не было видно, ни татарина, а только так же смыкался над ними ковыль, и ветер гнал по траве, как по морю, седые волны.

Настоящее было здесь неотделимо от прошлого.

А еще точнее — в этой степи нельзя было отделаться от чувства, что так вот и было всегда. А теперь считанные дни оставались до времени, когда больше так никогда не будет.

Поднимались над ковылем острые курганы древних могил. Одну из них считали могилой Ивана Сирко.

Уйдут под воду курганы.

Стоял вокруг крепкий запах чабреца. Кажется, не успевал этот запах выветриваться над степью даже и за всю снежную зиму.

Не будет здесь пахнуть чабрец. Уйдет и трава под воду.

Довженко набросал в дневнике сцену, которая в сценарии займет одно из центральных мест: «Затопление Великого Луга». Он записывал не подробности картины, а ее исторический смысл: «Люди, взволнованные

бесконечно, прощаются с многосотлетней, с тысячелетней своей жизнью и видением привычного мира... Прадедовские мельницы уже в воде. Уже потонули вербы, под которыми целовались, обнимали милую когда-то. Где песни слагали, справляли праздники. Где творилась героическая история народа в старые времена».

Он повторяет в дневнике старую молитву лаврских летописцев: «Благослови мої боже, нетвердії руки», — и говорит о своем будущем фильме с исступлением: «Все, что есть во мне святого, весь опыт и талант, все мысли и время, и мечты, и даже сны, — все для него».

Но как же сохранить для потомков память о том, что было и прошло на земле Великого Луга, когда сомкнутся здесь воды Каховского моря?

Если бы оставались от запорожцев замки, башни и памятники, такие же, как на землях, откуда вторгался к сечевикам неприятель, их можно было бы перенести в другое место. Но даже и археологам, которые пытались искать памятки Сечи, раскапывая степь, немного удалось найти. «Конечно, что можно выкопать? — грустно замечает Довженко. — Здесь, как и везде, строились наши предки на песке. Деревянной была материальная культура и глиняной. Не класть, разрушать чужие стены, не ковать, а рвать вражеские кандалы судила нам история. Ничего нет. Никакого следа. Только могила Сирка да несколько крестов каменных».

Ковыль и чабрец — вот и вся память.

Можно только смотреть и воскрешать картины прошлого силой своего воображения. «Ни одному негодяю из так называемого украинского панства и ни одному из потомков казацкой старшины или помещику, никому в голову, глупую и убогую, не пришло поставить где-нибудь в старинных местах памятник, материализовать свою мысль в камне или бронзе. Куда там! Не было ни мыслей, ни воспоминаний высоких, ни стремлений. Такими были последние предреволюционные и «революционные» кооператоры. Где-нибудь под копнами кашу варили да, выпив, пели пьяными голосами «староказацкие песни», сентиментально всхлипывая и вздыхая. «Славних прадідів великих правнуки погані», чтоб вас земля не принимала. И чтоб вам сгинуть бесследно. И в самом деле, исчезли вы, и не осталось следа от вашего никчемного бытия, от слабости и убогости, от жалобных вздохов или проклятого молчания, отступники, как не оставили вы знаков памяти великой исторической эпохи народа...»

О том, чтобы память осталась, Довженко думает в это время много и изобретательно. Он пишет статьи в газеты, докладные записки в ЦК партии и в министерства, выступает на конференциях архитекторов и собраниях строителей.

Он видит в этой задаче свою гражданскую миссию и хочет ее выполнить во что бы то ни стало.

Статья «О художественном оформлении будущего Каховского моря» написана в конце сентября 1954 года. Она невелика. Это словесный пересказ картины будущего, какой уже видит ее Довженко. Он говорит о том, что семь гидростанций на Днепре — это сооружения, которые останутся на века. А потому, «даже предвидя в технике будущего широкое применение термоядерной энергии, в планировании своих урожаев мы еще долго будем рассчитывать главным образом на наши водные днепровские ресурсы. И наши потомки тоже». Значит, гидротехнические сооружения 1930–1975 годов на Днепре останутся для них, для потомков, знаками нашего времени. Довженко думает тут как историк, художник и социолог и предлагает, чтобы вместе с ним подумали о своих семи плотинах архитекторы, инженеры и скульпторы, которым придется здесь потрудиться два десятка лет. Тогда, говорит он, и Каховское водохранилище предстанет и как единый объект и как часть великого целого.

В этом целом он организует пейзаж, размещает памятники. Он видит памятник Ленину, но не «покрытый алюминиевой краской бюстик», а творение мысли и таланта художника, на высоком левом Запорожском берегу, над акваторией порта, названного именем гения Революции. Он вспоминает и о том, что князь Святослав был убит в бою с печенегамы близ Хортицы в 972 году, и думает, что памятник Святославу тоже был бы уместен у нового моря, которому так же суждено символизировать народ и его историю, как прежде символизировали ее вечные просторы Великого Луга. Недаром переданные летописцем слова киевского князя «не посрамят Земли Русской» так часто припоминались воинам Великой Отечественной войны.

От нынешнего Никополя — старого Микитина Рога — в 1648 году начинал свой поход Богдан Хмельницкий. И там же, у степного села Капулевки, располагался кош Ивана Сирко. Довженко и в этих местах ищет и находит площадку для памятника: ставит он тут Богдана с полковниками Кривоносом и Сирко.

Днепр еще не разлился.

Довженко не устает любоваться им напоследок.

В нижнем течении река неширока. Песчаные берега лежат плоско. Верба, ветлы, густой перепутанный верболоз отделяют реку от степи. На лодке можно войти в любой из бесчисленных ериков, где ветви смыкаются над водой, солнце просвечивает сквозь листья и желтым цветком водяной лилии цветет у бортов.

Окруженная ериками и старицами, поднимается из песков Каховка, «местечко запыленное и неблагоустроенное. Оно разочарует сегодня всякого проезжего: тот ищет материальных знаков легендарной славы, а образного знака наших побед в гражданской войне в Каховке нет»^[103].

Довженко видит в будущей Каховке не только еще один монумент в память подвигов, но и новый город — без пыли и захолустного уныния.

Город строится, еще не такой, каким его видит Довженко, но строится просторно, красиво, чисто. И Довженко вспоминает патетический эпизод в самом начале здешней стройки. Это происходило при нем; он видел все своими глазами.

Была осень 1952 года, канун Октябрьского праздника.

Экскаваторщики расчищали будущую площадь.

И один из них разглядел в поднятом ковше своей машины человеческое тело в полуистлевшей солдатской форме.

Документы, вынутые из солдатского кармана, еще можно было прочитать.

Бойца звали Федорчук. Родом он был из Херсона. Служил в части, которая форсировала здесь Днепр 2 ноября 1943 года. «Он дошел с оружием в руках до своей реки».

Площадью Федорчука и должна быть названа, по мысли Довженко, главная площадь нового города. Памятник Федорчуку должен стоять на ней. Дети и девушки будут приносить Федорчуку цветы, «потому что и Дворец культуры на площади, и сама площадь, и памятник станут уже тогда стариною»^[104].

Осуществилось ли это?

Есть ли площадь Федорчука в приднепровском городе, и памятник, и цветы у его подножья?

Но есть памятник солдату в сценарии Довженко.

С бронзовым солдатом, как с живым, разговаривает его невеста.

Легенда сохраняет им молодость и дает бессмертие их любви.

Снова проплывал Довженко вниз по Днепру, к лиманам. Оставались позади веселые пристани Берислав и Каховка. В старину здесь стояли на обоих берегах башни турецких крепостей: на левом Кызы-Кермень, на правом Ислан-Кермень. Между башнями были протянуты через реку чугунные цепи, чтобы преградить запорожским ладьям-чайкам путь в море — к Крымской орде и турецкому берегу.

Крепости давно срыты, от башен не осталось следа.

Теперь здесь поднимутся новые башни: у входа в шлюз, где будут

подниматься суда, чтобы перейти из нижнего бьефа Днепра в Каховское море. Архитектор на проектном рисунке увенчал эти башни двумя каравеллами, похожими на те, что стоят близ города Дмитрова над воротами одного из шлюзов канала Волга — Москва. Это красиво, но ведь не менее красивыми и куда более уместными были бы здесь лодки, которые не боялись ни порогов, ни морского шторма, доходили от Сечи до Босфора — две чайки с фигурами гребущих казаков.

У шлюза должно было найтись место и для скифских каменных баб, что простояли на степных курганах два с половиной тысячелетия. А бетонные стены камеры шлюза следовало, по мысли Довженко, украсить именами строителей, именами и фамилиями всех людей, которые здесь трудились, как оставляли свои имена на стенах берлинского рейхстага солдаты-победители, которые дошли туда в мае 1945 года. «Я мыслью переносюсь в двадцать третье столетие, — мечтал Александр Довженко. — Я проплываю шлюз, и на мокрых, позеленевших от времени бетонных стенах читаю тысячи имен моих прапрадедов. Могучий одушевленный коллектив авторов старинного сооружения возникает передо мной и говорит мне не меньше, а значительно больше, чем имена кавалеров в Георгиевском зале Кремля».

Так он проходил свой путь, удаляясь на многие века назад и потом оглядывая Днепр из далекого будущего.

Он обращался к Днепру:

«Река моя, жизнь моя... Почему так поздно пришел я к твоему берегу, теплому и чистому? На твои ясные воды, на торжественные звезды, что глядятся в тебя с неба? Люблю я воду твою ласковую, животворящую. И берега твои чистые и всех людей, что трудятся, живя на твоих берегах. Кланяюсь тебе за ласку, за богатство, что дала ты моему сердцу. За то, что, глядя на тебя, делаюсь я добрым, человечным и счастливым, что могу любить тебя всю жизнь, река моя, душа моего народа»^[105].

Выше Киева, у песчаных пригородных пляжей, к которым подходят соловьиные рощи, Днепр принимает в себя Десну, реку детства Довженко.

Две реки сливались и в его сердце.

Устремленные к морю, они несли в себе образ истории.

Поэма о зачарованной Десне тоже была закончена обращением к реке:

«Вспоминая тебя много лет, я всегда становлюсь добрее, чувствую себя богатым и щедрым — так много дала ты мне подарков на всю жизнь. Счастлив я, что родился на твоём берегу, что пил твою мягкую веселую воду, ходил босиком по твоим нетронутым чистейшим пляжам, слушая рыбацкие сказки на твоих челнах и сказания старых про глубокую

давность, что считал в тебе зори на опрокинутом небе, что и по сей день, глядя порой вниз, не потерял счастья видеть эти зори даже в будничных лужах житейских дорог».

Разговор с Десной, сохраненный памятью раннего детства, словно продолжает беседу с Днепром, текущим в будущее.

Обе кинопоэмы были закончены почти в одно время. «Поэма о море» — в конце 1955 года; «Зачарованная Десна» — к весне 1956-го.

И обе они написаны в совершенно новой — не только для Довженко — манере. В них впервые открыто, что на белом полотне экрана режиссер-сценарист может вести свой лирический дневник, со всею сложной ассоциативностью, присущей поэтике этого особого литературного жанра. Много позднее к страницам своих дневников пригласит зрителей Федерико Феллини, показав им «Сладкую жизнь» и «Восемь с половиной». В его дневниках откроется душевное подполье человека, всецело принадлежащего современному западному миру, обремененного множеством трудных комплексов, из которых самый тяжкий — комплекс публичного одиночества и полной отчужденности от окружающего общества. Собственно говоря, само слово «общество» становится в этом случае неточным. Оно теряет связь с корнем, от которого произошло: понятия «общность», «общение» оказываются в нем утраченными. Довженко и в лирических дневниках остается эпическим повествователем. Пафос его записей — в сопричастности общему делу людей. Вез такой постоянной сопричастности он не мог бы существовать как художник.

Сценарий «Поэмы о море» включает множество эпизодов и мыслей, уже знакомых нам по опубликованным в последние годы записным книжкам. Порою записи переходят в сценарий без всяких изменений, порою мы узнаем их, как побудительную мысль, из которой рождается сюжетная ситуация или человеческий характер. При этом все наблюдения, взятые из собственных дневников, подчиняются чрезвычайно точному композиционному отбору и создают явственно звучащую сложную мелодию героической музыкальной симфонии.

При чтении сценария нередко является мысль: но ведь это может быть выражено лишь средствами литературы. Доступны ли киноязыку те отступления с широкими философскими обобщениями, какие делает Довженко, показывая, например, призрачные толпы батраков, пришедших со всей Украины в приднепровские степи в поисках работы и увиденные мысленным взором потомка? Но, вчитываясь, мы убеждаемся, что Довженко *видит* эту свою мысль, что он пользуется тут словом как переводчик, что он *со своего* киноязыка переводит эпизоды будущего

своего фильма на язык литературы. Для его поэтики возможности кино безграничны, и с экрана он умеет образно показать не только предметный мир, но и беспредельный мир человеческой мысли.

В обоих его сценариях продолжают те же неустанные поиски новых выразительных средств, какие были начаты в «Звенигоре» тридцать лет назад.

Трудно, даже невозможно себе представить сейчас, как ставил бы свою «Зачарованную Десну» сам Александр Довженко, если бы жизнь дала ему это счастье. Сценарий он написал с полной свободой, совершенно не сковывая себя условным сюжетом, повинаясь лишь тем естественным связям явлений, какие возникали в его собственном представлении. Он не ограничивал себя кругом образов, которые могли быть — все без исключения — переведены на язык кинематографического действия. В этой поэме Довженко занят одним: он щедро воскрешает атмосферу детства сельского паренька, вырастающего среди полей и садов, на берегу доброй реки. Детство это полно счастливых открытий, внезапных озарений, маленьких драм и бесчисленных радостей: оно проходит в хате, выпустившей из своих дверей многие поколения тружеников и до половины ушедшей в землю, обихоженную неустанным крестьянским трудом. И вся поэма становилась гимном этому труду — гордому благородством и прямою своей цели, безотказному в своей неустанности, честному и преодолевающему все невзгоды без жалоб и отчаяния.

Конечно, Довженко знал, как будет он ставить картину по своему сценарию. Работая за столом, он уже видел написанное на воображаемом экране. Но то, что осталось им не поставленным, мы можем теперь читать как отличную художественную прозу, полную любви и уважения к тому, о чем она повествует, и написанную с редкостным мастерством.

Превосходны в ней портреты прадеда, похожего на бога Саваофа, и прабабы-ругательницы, отца и матери, соседей, готовых в нужде поделиться последним куском хлеба, но и с любым на смертную драку пойти за клочок своего поля, если кто хоть на шаг передвинет межевой камень. Довженко сталкивает в таком побоище деда Тараса и младшего его брата Самойла, и как же яростно рубятся они топорами, какие воинские клики исторгает из их груди боевой азарт, ж как заканчивается эта сцена, когда «все оказывались целы и живы, только долго и тяжело дышали от внутреннего огня и перепуга и расходились по куреням, молча и грозно оглядываясь»!

Проза тут плотна, мясиста, просвечена солнцем, словно виноградная кисть. Трудно удержаться от того, чтобы не протянуть хоть одну такую

кисть читателю, да одна беда: кисть не хочет отрываться, все сращено крепко, виноград заманчиво сладок, не заставишь себя поставить точку после цитаты. И не следует отнимать у читателя радость: перечитать, а может, и открыть для себя впервые «Зачарованную Десну» всю, целиком.

И все же один отрывок напомним.

Автор пишет о себе от первого лица. Он рассказывает, как нарушил прабабин запрет и стал есть сладкую морковь с грядки, а прабаба поймала его и прокляла, пригрозив страшным судом.

«В малине лежал поверженный с небес маленький ангел и плакал без слез. С безоблачного голубого неба упал он внезапно на землю и поломал свои тоненькие крылья у моркови. Это был я».

И вот, наплакавшись вволю, маленький Сашко проскальзывает в пустую хату и останавливается перед иконой, где изображена картина Страшного суда. Он узнает на ней всех родичей и себя самого.

«В нашей семье почти все были грешны: недостатки маленькие, сердца горячие, работы и всякого неустройства бездна, а тут еще фамильная приверженность к острому слову, поэтому, хоть и думали иногда о рае, все же больше надеялись на пекло внизу картины. Тут уже все имели свои насиженные места. Батьку черти наливали в рот горячую смолу, чтоб не пил водки и не бил матери. Баба лизала горячую сковороду за долгий язык и за то, что была великой волшебницей. Деда — мать божилась, что это правда, — деда держал в руках сам дьявол за то, что он был чернокнижник и, читая по праздникам волшебный псалтырь, проклинал ее, вследствие чего она третий год часто хворает. Ту черную книгу она, бедная мученица, разрывала тайком на листки и разбрасывала в хлеву, в кошаре, в малине, ио листки будто бы сами слетались обратно в волшебный переплет. Кроме того, дедову покойному отцу Тарасу когда-то давно, еще в старые времена, змей носил по ночам деньги в трубу золотые.

И действительно, в нижнем правом углу картины у дьявола на руках сидел дед. Правда, он не очень был похож на нашего деда, потому что был голый, как в бане, и борода была не белая, а рыжая, просмоленная огнем, а волосы на голове от пламени стояли дыбом. Калита с деньгами была у деда в руках.

Старший брат мой Оврам давно уже был проклят прабабой, и его голая душа летела стремглав из левого верхнего угла картины прямо в ад за то, что разоряла гнезда голубей на чердаке и крала в пост масло и сало. Кроме того, душа его любила молоко и пенки.

Сама мать — она божилась, что это правда, — будет в раю среди святых, как болящая великомученица. Она молилась святому Георгию

Победоносцу, который топтал на картине змея своим лошаком, и ежедневно просила его потоптать врагов своих, то есть отца, деда и прабабу, которые погубили ее жизнь.

Мать клялась, что однажды давно, когда она спала в каморе, святой Георгий явился ей во сне в белых ризах на белом коне с длинным копьем и спросил ее, перепуганную до смерти:

— Се ты, Одарко?

— Я.

— Не бойся. Это я приснился, чтоб подать тебе знак: будешь ты теперь, Одарочка, творить моим именем людям добро.

С тех пор она объявила себя ворожкой и стала лечить людей от зубной боли, перепуга и прочих болезней, хотя сама хворала очень часто.

— Вот смотрите, где я, гляньте, — бывало, показывала она на какую-то святую душу возле божьей матери, вверху картины Страшного суда. — Видите?

Мать так часто тыкала пальцем в эту праведную душу, что у души на месте лица образовалось коричневое пятно, вроде столицы на географической карте.

Но постепенно дела матери пошатнулись. Как-то она долго не давала прабабе есть, а прабаба тогда возьми да и наколдуй что-то против нее. С того времени мать уже совсем расхворалась, а по ночам ее начал давить домовой.

Домовой жил у нас на печке и в печной трубе, в дымоходе. Голоса он не подавал никогда и очень был похож, говорили, на вывернутый черным мехом вверх тулуп.

Фактически святым был во всей хате один только я. И вот кончилась моя святость. Не надо было трогать моркови...»

Картина простодушна, как живопись Анри Руссо или Нико Пиросманишвили. Но больше всего это похоже на детский рисунок — не смешанными, чистыми красками, — только одухотворенный зрелой мудростью и освещенный улыбкой новой встречи и нового понимания виденного.

И совсем как на детской картине, появляется в придеснянских лозах лев. «Водились там львы, но очень редко... Кому ни рассказываю, никто не верит». Лев с непринужденной естественностью входит в сценарий, проходит по песку и скрывается в лозах, и Довженко его видит.

Замечательный польский педагог и писатель Януш Корчак восхищался свежестью детского восприятия и способностью ребенка познавать окружающий мир радостно — во всем обилии и красочности его

проявлений.

По его словам, ребенок относится ко всему увиденному с восторгом и страстью:

«...Удивителен этот мир. Удивительные деревья, как удивительно они живут. Удивительные маленькие червяки — живут так недолго! Удивительные рыбы — живут в воде, а человек задыхается в ней и умирает. Удивительно все, что прыгает и порхает: кузнечики, птицы, бабочки. И звери удивительны — кошки, собака, лев, слон. И на редкость удивителен сам человек».

И еще:

«...Что удивительно?

Все. Все, что помнишь и о чем забываешь. И как человек засыпает, и что ему снится, и как просыпается, и что было и не вернется, и что будет. И воспоминания, и память, и мечты, и намерения, и решения»^[106].

Истинный художник проносит эту восторженную радость открывания через всю свою жизнь. От ребенка его отличает лишь то, что вновь узнанное запечатлевается не в свободных ячейках еще не накопленной памяти, а накладывается на все собранное за прожитые им годы. Вспышки, внезапные контакты, возникающие при соприкосновении нового с тем, что память хранила давно, и оказываются творческими импульсами, рождают то, что принято называть вдохновением.

Поездки Довженко в Новую Каховку, соприкоснувшись с воспоминаниями о Соснице, создали заряд огромной силы.

Но не только благодаря этому такими плодотворными оказались эти два года его жизни — два последних года высокого и так внезапно оборванного полета. В эту пору не один Довженко испытал потребность додумать многое недодуманное, дать самому себе ответы на те вопросы, на какие он прежде не только не отвечал, но даже самому себе пытался не позволить — от самого же себя — их выслушивать. Теперь он мог размышлять на бумаге, приходить со своими размышлениями в редакции, делиться ими с читателем.

Он пришел в «Литературную газету» с большой статьей о живописи, написанной им после посещения Всесоюзной художественной выставки, развернутой в ту пору в залах Третьяковской галереи. Он одним из первых восстал в этой статье против многометровых полотен, «битв, штурмов, заседаний и встреч со множеством повторенных портретов, пышных, сияющих люстр, красных дорожек, испытанного годами внешнего антуража, который обеспечивал художникам иногда совсем не заслуженный успех».

Довженко решительно восставал в этой статье против натурализма. По поводу картин одного художника он сказал, что тот, «будто поставив своей целью переспорить цветную фотографию... создал скорее цветное фото, чем произведение живописи». А портреты другого он сравнивал с остановленным кинокадром и напоминал, что не там, где преобладает поза, а там, где проступает характер и становится виден глубинный склад человека, рождается подлинный образ.

Он радовался полотнам Кончаловского, Сарьяна, многое хвалил у Пластова и Чуйкова, огорчился тем, что опытный живописец А. Бубнов, взявшись за дорогую сердцу Довженко тему «Тараса Бульбы», увлекся оперной декоративностью, так и не сумев подняться до гоголевской романтической драмы. Довженко присматривался к жанровым картинам, впервые после долгого перерыва появившимся на этой выставке, и приходил к грустному выводу, что пауза в период увлечения официальной монументальностью не прошла даром для жанра. Увиденные первые ласточки — еще «не глубокие открытия, а отписки масляными красками на бытовую тему». Он внимательно разбирал полотна молодых. Но главный разговор он повел — и это было тоже впервые после долгого молчания, делавшего тему как бы запретной, — о том, что искусство не может развиваться по заранее обозначенным эталонам. «В его творческой природе — и поиски, и эксперимент, и даже иногда смелые крайности в поисках, направленных на достижение подлинного синтеза реалистического искусства».

Довженко писал в этой статье: «Прекрасно было великое племя наших передвижников. До сих пор мы восхищаемся их чудесными произведениями и склоняемся перед мужеством и красотой их подвига художников-открывателей и проповедников. Восхищаемся мы нашим гениальным иконописцем Рублевым и непревзойденными полотнами эпохи Возрождения... Но мы знаем: и они и передвижники сегодня были бы иными благодаря влияниям внешней среды. Поэтому, изучая их достижения, их опыт и великое их мастерство, мы не должны забывать, как изменился мир в XX столетии, какие титанические сдвиги произошли в общественной жизни, в науке, технике и в самой динамике жизни».

Он писал, что преодоление высот и пространств, достигнутое с помощью современной техники, расширило видимость мира до пределов, какие и не снились художникам минувших эпох. Так он подошел к вопросу, чрезвычайно важному для него и относящемуся не только к области живописи, но и к литературе, к кино, ко всей сфере искусства. «Но когда наши именитые художники, решающие судьбы живописи, столь долго

проявляли нетерпимость ко многим оригинальным, «непохожим» талантам, не извращали ли они существо социалистического реализма — ведь этот метод требует не однообразия, а богатства. Почему таких, как Кончаловский, Сарьян, которые осмелились искать своих путей, они на долгие годы отлучали от реализма? Неужели реализм — в однообразии форм выражения действительности?»

Надо вспомнить, что еще очень немного времени прошло тогда после того, как по требованию нескольких академиков живописи был закрыт богатейший, всемирно известный московский музей западной живописи, где хранились уникальные коллекции работ французских импрессионистов. Довженко в своей статье спрашивал: «Разве можно закрывать глаза на то, что ни один художник XX века, преодолевая импрессионизм, не избежал того, чтобы не воспользоваться завоеваниями и открытиями импрессионизма в области живописной техники?»

Он ясно представлял себе: «Тут многие захотят меня осудить: я, кажется, сказал кое-что в защиту злополучных «измов».

Но тут же задавал прямой вопрос неизбежным будущим оппонентам:

— А разве догматический «благополучизм» не столь же небезопасен и вреден, как и все прочие вредные «измы»?^[107]

«Благополучизм». Довженко нашел это словечко применительно к фильмам недавнего времени. Он любил им пользоваться, определяя одно из самых тревожных, на его взгляд, явлений в искусстве: равнодушие к действительности, бесстрастный взгляд через розовые очки, бегство от трудов, забот и подвигов реальной жизни к приглаженному и покрытому лаком благополучию книг, театральной сцены, живописных полотен, кинематографических и телевизионных экранов. Еще несколько месяцев назад такая статья была бы сочтена ересью. Теперь же в редакции устроили обсуждение. Были горячие споры. И статья появилась.

Оговорки в ней были ненапрасными. Защиту «измов» кое-кто в самом деле усмотрел в выступлении Довженко, и спор с ним продолжался в печати.

Правда, спор не такой, как прежде. Без окриков и угроз, без политических обвинений. А прошло еще полтора года, и на Первом съезде художников эта статья была горячо поддержана во многих выступлениях.

Только самого Александра Петровича уже не было в живых.

Жестокая — и обычная — несправедливость судьбы.

Эти месяцы, как мы знаем теперь, уже последние, скупотомеренные, были полны не только счастливыми свершениями, но и множеством обещаний, которым суждено было остаться невыполненными.

Все чаще встречаются у Довженко упоминания о болезни:

«Как тяжело болит сердце. День и ночь, непрерывно, неумолимо. Тяжелое, будто в нем сто пудов. Болят руки. И такая боль в груди, и так обессилен. Не то что ходить — сидеть уже тяжело, даже лежать...»

И снова в самой последней его поездке:

«Приехав в Каховку, я сразу почувствовал, как у меня «упало» сердце. Боль, слабость и ощущение неумолимого груза... Наверно... сюда я опоздал на двадцать лет. Для большой картины надо иметь запорожское сердце и вот те мои, прежние крылья...»

Он не сдавался.

Он снова вел любимую преподавательскую работу. На курсе, которым он руководил, учились студенты из многих стран. Пятнадцать национальностей. Один из них вспоминает с сохраненной навсегда благодарностью:

«Все экзаменаторы спрашивали у поступающих:

— Почему вы хотите стать режиссером?

Александр Петрович спросил:

— Что вы хотите сказать людям?»

Он задал самый важный для художника вопрос и сумел так учить студентов, чтобы этот вопрос уже никогда не давал о себе забыть.

Студенты говорят:

— Мы гордились своим именем: «Мастерская Довженко».

Впервые после двенадцати самых трудных лет его жизни Довженко не испытывал опасения за судьбу написанного. Он готовился к привычным нелегким постановочным хлопотам с ощущением радости и внутреннего освобождения. И в самом деле, сценарий «Поэмы о море» был утвержден на этот раз очень быстро, без придинок, без требований о поправках и доработках. А «Зачарованную Десну» он читал студентам, литераторам, кинематографистам и всякий раз видел искренность чувств, разбуженных прочитанным. То, что читалось на лицах, радовало больше, чем высказанные похвалы и поздравления.

Он собирался приступать к съемкам. Смотрел актеров. Спорил с администраторами, готовясь к большим и трудным массовкам. Сам готовился к роли, собираясь присутствовать на экране — участвовать в поэме так же, как он участвовал в создании моря. Новую Каховку он не мог отделить от себя и себя не мог увести из Новой Каховки. Все происходящее на экране зритель должен был видеть глазами автора фильма, находясь рядом с ним и соучаствуя в обдумывании происходящего.

И еще одна новая задача возникла перед режиссером. «Поэма о море»

должна была стать первым широкоэкранным фильмом Довженко. Новые возможности и особый язык широкого экрана он продумывал так же, как когда-то обдумывал возможности и язык звукового, а потом цветного кино.

В это время и в личной жизни он был занят делом, которое приносило ему радость. Он собрал все свои скромные сбережения, получил участок земли в подмосковном писательском поселке Переделкино, принялся строить небольшую дачу. Ему было за шестьдесят, и он хотел построить дом, где смог бы спокойно работать. Там должна была быть просторная светлая мастерская и одна жилая комната. И конечно, сад. И еще хотелось, чтобы этот подмосковный уголок напоминал об Украине. Небольшая беленая сторожка стояла среди деревьев, как сельская мазанка. Перед ней росли подсолнухи, но они оставались чахлыми и так и не стали похожими на те, с которых начинаются кадры «Земли».

В 1955 году дача была построена. Ее окружал крохотный и совсем еще молодой сад, где на клумбах уже зацветали крупные и яркие цветы. Большое окно пропускало в мастерскую много солнечного света. Здесь стоял простой стол, на котором удобно располагались рукописи и книги. В мастерской он успел лишь несколько раз поработать.

Но переночевать на своей даче так ни разу и не успел.

Всякий приезд заканчивался тем, что дела торопили в город.

Он часто думал: не перебраться ли снова в Киев?

Многие сцены «Поэмы о море» предстояло снимать там.

По старой привычке Довженко хотел прийти в Киеве к архитекторам и муниципальным властям, рассказать, что он знает, где нужно на днепровских склонах сажать клен, где явор, где тополь.

Он хотел увидеть в киевских садах калину, сирень, черемуху, сельские чернобривцы и троянды на клумбах.

На Владимирской горке он облюбовал место для Пантеона и писал в дневнике, что вокруг должны находиться священные для Украины могилы: Леся Украинка, Мария Заньковецкая, Микола Лысенко...

И новую архитектуру города он, как всегда, видел по-своему. В самый последний свой приезд Довженко по-прежнему продолжал перестраивать город в своей мечте и, как вспоминает Юрий Тимошенко, на «позорную Козловку» мог топтать, как на живого врага, требуя ее сноса. Тот же Тимошенко рассказывает, что Довженко однажды позвонил ему с вокзала. Тимошенко заторопился на встречу.

— Да нет, — сказал Довженко. — Хочу прогуляться, посмотреть первый заново поставленный дом на Крещатике. Через полчаса буду у вас.

Прошел час, другой, Довженко все не было.

Потом оказалось, что, когда он увидел этот первый дом, у него так плохо стало с сердцем, что он едва добрался на такси к сестре и лег, чтобы прийти в себя^[108].

Он по-иному видел свой город, и по-иному видел завтрашние села, и писал, что должно наступить время, когда грустный налог на бездетность будет заменен всеобщим веселым налогом на бездревесность: кто не посадил и не вырастил пяти деревьев за двадцать лет своей жизни — плати за чистый воздух. «Вырастут сотни миллионов новых деревьев, и уменьшится бездетность. И еще усилится то, чему и цены нет, — любовь к земле, к дереву и хлеборобству, достатку, процветанию».

Еще одна мысль стала преследовать его в это время неотступно. Он ощущал, как растут у человечества крылья для выхода в космические пространства. Еще целых пять лет оставалось до того, как ракета Юрия Гагарина окружит планету. Еще и первый искусственный спутник без человека не был выпущен на орбиту и русское слово еще не успело войти в международный лексикон. А Довженко, выступая на Втором Всесоюзном съезде советских писателей 20 декабря 1954 года, говорил уже о том, что человечеству «в ближайшее время» предстоит обследовать «всю твердь солнечной системы... Потому что пришло время это сделать». И он утверждал, что при жизни доброй половины из нас, а может быть даже и девяноста процентов, эта задача будет решена.

Еще через два года, 28 сентября 1956 года, Довженко жирно подчеркнул строчку над заметкой в записной книжке:

«К сценарию о полете в космос».

В заметке говорилось:

«Один из трех пассажиров межпланетного корабля не верит в существование жизни на других планетах. «Современная история» еще даст огромную возможность построения драмы.

Он, этот неверящий, и погиб. Победили Верящие».

И вслед за этой заметкой — привычная команда себе: «Пора уже начинать писать».

Он начал. На столе появилась папка с черновым рабочим названием: «В просторах космоса». В папке стали накапливаться первые заготовки, отрывки, наброски внезапных мыслей. У «трех пассажиров» намечались характеры, Довженко приступал к работе, слушая время, опережая его, привычно устремляясь в будущее.

Тем временем на дверях одной из комнат Мосфильма уже прикрепили табличку: «Поэма о море». Съёмочная группа нового фильма получила постоянную комнату. В павильоне начали строить декорации по рисункам

Довженко. На утро 25 ноября 1956 года была назначена первая съемка.

Накануне Александр Петрович поехал в Переделкино. Он захватил с собой только что полученную корректуру книги «Избранное». Подходила к концу работа над выпуском собранного им самим тома сценариев, рассказов, публицистических выступлений. Оттиснуты шестьсот семнадцать страниц, и пухлая пачка пахнет типографской краской и керосином.

Довженко работал в своей мастерской, готовился к завтрашней съемке, правил корректуру, готовил к зиме деревья в саду.

Собираясь в город, он почувствовал себя плохо.

Когда к назначенному раннему часу участники съемок входили в мосфильмовский вестибюль, их встретило траурное объявление и окаймленный широкой черной рамкой портрет Александра Довженко.

*

«Поэма о море» была поставлена Ю. И. Солнцевой.

В 1959 году Александру Петровичу Довженко за сценарий этого фильма была посмертно присуждена Ленинская премия.

*

По Днепру, на котором Довженко всегда умел видеть и ладьи Святослава и запорожские казачьи чайки, проходит теперь теплоход. Он поднимается от Киева к устью Десны, мимо туристских палаток, поставленных на песчаных берегах, мимо стеклянных стен новых пансионатов.

Пестреют грибки пляжей.

Идет теплоход, и на его борту написано: «Александр Довженко».

Он направляется к Чернигову и Соснице, приветствуя гудками «Ракету», которая мчится на Мозырь.

На месте старого Цепного моста, взорванного в войну, построен новый, пешеходный — и, если грянет летний ливень, по этому мосту вторгается с пляжей на самый Крещатик веселая толпа купальщиков. Киев весь стал веселый и пестрый, очень зеленый. Теперь он, вероятно, такой, каким хотел его видеть Довженко.

Теплоход идет.

На него смотрят босые мальчишки, слесари с «Ленинской кузни», дарницкие строители, кибернетики, бухгалтеры, атомщики, старые киевские врачи, сидящие с удочками на деревянных мостках-«сизжах», протянувшихся через днепровские отмели к обрывистой глубине. «Александр Довженко» гудками здоровается со вчерашними собеседниками и проходит своей дорогой.

Так шел когда-то в Одессу мимо своих друзей — Александра Довженко и Владимира Маяковского — «Теодор Нетте», заставив обоих думать о хорошо прожитой жизни и о том, что означает бессмертие.

Десять лет спустя после кончины Александра Петровича на студии его имени молодой режиссер Сергей Параджанов поставил фильм, который обошел экраны мира и собрал призы на нескольких фестивалях двух континентов. Рассказывая о своем пути и своих позициях в искусстве, он сказал, что учился у Довженко.

А учился он тогда, когда сам Довженко продолжал жить лишь в своих картинах и книгах.

Ученик не повторял учителя, не занимал у него готовые приемы. Довженко научил его большему: знать, что нужно рассказать людям, думать, искать, стремиться к новому и задавать себе трудные задачи.

Через десять лет после смерти Довженко в одном из журналов появилось сообщение: пионеры в Калининe организовали клуб любителей кино и назвали его именем Александра Довженко. По словам ребят, именно картины Довженко заставили их интересоваться искусством и учат понимать его.

И если на сегодняшних афишах появляются названия «Земли» или «Щорса», это значит, что билеты на сеанс достать будет трудно.

Довженко жив в том, что он сделал. И сделанное им продолжает формировать новые поколения людей, дарить им душевное богатство, учить поискам нового.

Сады, посаженные Довженко, цветут, приносят плоды, и ветер времени подхватывает их новые семена и разносит вокруг.

1964–1966

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ А. П. ДОВЖЕНКО

1894, 80 августа ст. ст. (12 сентября н. ст.) — В селе Сосница Черниговской губернии родился Александр Петрович Довженко.

1914 — А. П. Довженко окончил Глуховскую учительскую семинарию.

1915–1916 — Житомир. Довженко учителствует во 2-м высшем начальном училище. Преподает природоведение, физику, географию, историю, гимнастику.

1917 — Довженко поступает на экономический факультет Киевского коммерческого института.

1920, весна — Довженко принят в члены КП(б)У и назначен заведующим Житомирской партийной школы. Но наступление белополяков помешало открытию школы, и Довженко остается в Киеве.

1920–1921 — Киев. Довженко назначен секретарем губернского отдела народного просвещения. Кроме того, он заведует отделом искусств, является комиссаром театра имени Т. Г. Шевченко и, выполняя партийные поручения, разъезжает по селам Киевщины в качестве уполномоченного по созданию местных органов Советской власти.

1921–1923 — дипломатическая служба в Польше и Германии. Занятия живописью в Берлине и Мюнхене.

1924–1926 — Харьков. Довженко работает в редакции республиканской газеты «Вісті» в качестве художника-карикатуриста.

1926, июнь — Довженко приезжает в Одессу и пишет свой первый киносценарий — комедию «Вася-реформатор», поставленную режиссером Ф. Лопатинским.

В этом же фильме играет одну из первых своих ролей в кино Н. Охлопков.

1926, август — сентябрь — По собственному сценарию Довженко ставит короткометражную кинокомедию «Ягодка любви». Это его первая проба сил в качестве режиссера.

1927 — Довженко ставит на Одесской кинофабрике полнометражный фильм «Сумка дипкурьера», в котором — единственный раз в жизни — исполняет также небольшую роль (кочегар). Через тридцать лет (в 1956 году) он будет готовиться к исполнению роли Автора в фильме «Поэма о

море», но на этот раз смерть помешает ему исполнить свое намерение.

1928 — На экраны выходит фильм Довженко «Звенигора», отмеченный смелым новаторством и засвидетельствовавший рождение одного из крупнейших режиссеров советского кино.

1929, 26 июля — На экраны Советского Союза выпускается фильм Довженко «Арсенал».

1930, 8 апреля — Выпуск фильма «Земля». Через 28 лет, на Брюссельском кинофестивале, в результате международного опроса кинокритиков, проведенного Бюро истории кинематографии, этот фильм войдет в число двенадцати лучших фильмов всех времен и народов. 1932 — К пятнадцатой годовщине Великой Октябрьской революции выходит фильм Довженко «Иван», посвященный строительству Днепровской гидроэлектростанции на Украине.

1934 — Довженко переезжает из Киева в Москву и отправляется вместе с А. А. Фадеевым на Дальний Восток. Работа над сценарием «Аэроград».

1935, 6 ноября — Выпуск фильма «Аэроград».

1939, 1 мая — Принят Комитетом по делам кинематографии и выпущен на экраны поставленный Довженко по своему сценарию фильм «Щорс».

1939, осень — Поездка Довженко по Буковине и областям Западной Украины, воссоединенным с Украинской Советской Социалистической Республикой. Вернувшись из поездки, Довженко работает над художественно-документальным фильмом «Освобождение».

1941–1944 — Довженко находится на фронтах Великой Отечественной войны в качестве военного корреспондента. Его очерки, статьи, рассказы печатаются в «Правде», «Красной звезде», во фронтовых газетах и многих журналах, распространяются в виде листовок на захваченных врагом украинских землях. В конце 1943 года выходит документальный фильм Довженко и Солнцевой «Битва за нашу Советскую Украину» — одно из самых значительных произведений документально-художественной кинопублицистики.

1945 — Довженко вместе с Солнцевой выпускает фильм «Победа на Правобережной Украине» и работает над сценарием «Украина в огне».

1948–1949 — Довженко становится одним из руководителей Центральной сценарной студии, пишет сценарий и пьесу «Жизнь в цвету». Пьеса ставится в Московском Малом театре и в театре имени Пушкина в Ленинграде, а по своему сценарию Довженко выпускает фильм «Мичурин», награжденный на IV Международном кинофестивале в

Марианске-Лазне (Чехословакия) премией «За лучший цветной фильм».

1949–1951 — Довженко ведет один из курсов сценарного факультета в Московском государственном институте кинематографии.

1952–1955 — Многократные поездки Довженко в Каховку; работа над сценарием «Поэма о море» и черновиками задуманной им многотомной серии романов «Золотые ворота».

1955, осень — Возвращение к преподавательской работе на режиссерском факультете ВГИКа.

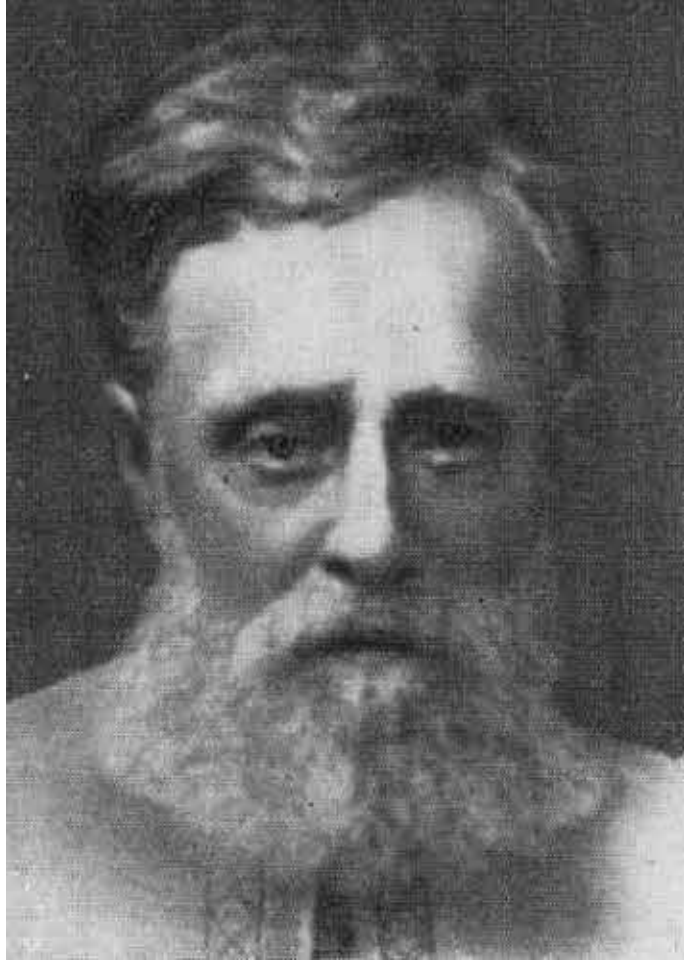
1956, лето — Подготовительная работа к началу съемок «Поэмы о море».

1956 — В ночь на 25 ноября Александр Петрович Довженко скоропостижно скончался в своей квартире в Москве на Можайском шоссе, д. 36/50.

ИЛЛЮСТРАЦІИ



1. Дарья Ефимовна Довженко.



2. Петр Семенович Довженко.



3. Маленький Сашко. Рисунок А. Довженко.



4. Очерк в житомирской газете, рассказывающий о юношеских годах А. Довженко (1914—1916), проведенных в Житомирe. На фотографиях: сверху слева — А. Довженко в 1915 году; справа — дом на Провиантской, 21, где жил А. Довженко; внизу слева — дом, где находилось 2-е Житомирское высшее начальное училище, в котором А. П. Довженко преподавал природоведение и гимнастику.



5. Група преподавателей 2-го высшего начального училища в Житомире. Крайний справа — Александр Довженко.

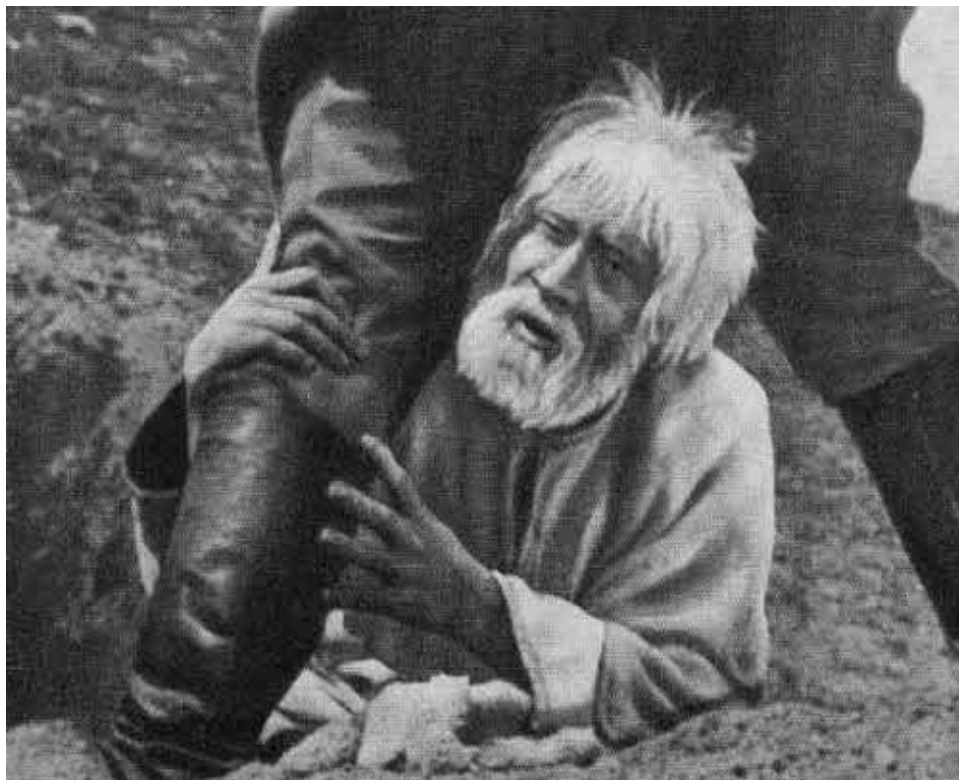


6. Василь Блакитный.

Дружеский шарж А. Довженко.



7. А. Довженко в роли кочегара. Фильм «Сумка дипкурьера», 1926 г.



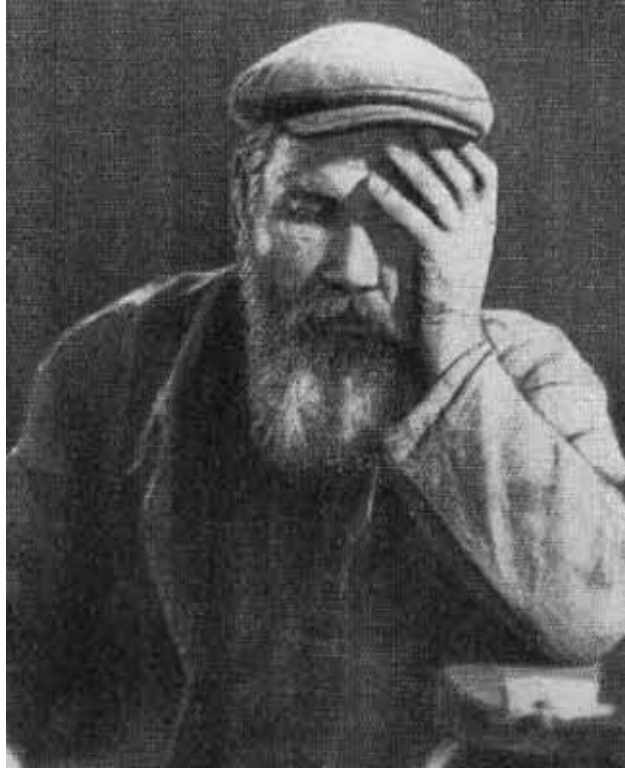
8. Актер Н. Надемский в роли деда. Фильм «Звенигора», 1927 г.



9. А. П. Довженко в Киеве на Цепном мосту во время съемок «Звенигоры», 1927 г.



10. Степан. Мельник. Рисунок А. Довженко, 1926 г.



11. Артист С. Шкурат в роли дядька Опанаса. Фильм «Земля». 1929 г.



12. Артист С. Свашенко в роли рабочего Тимоша. Фильм («Арсенал», 1928 г.



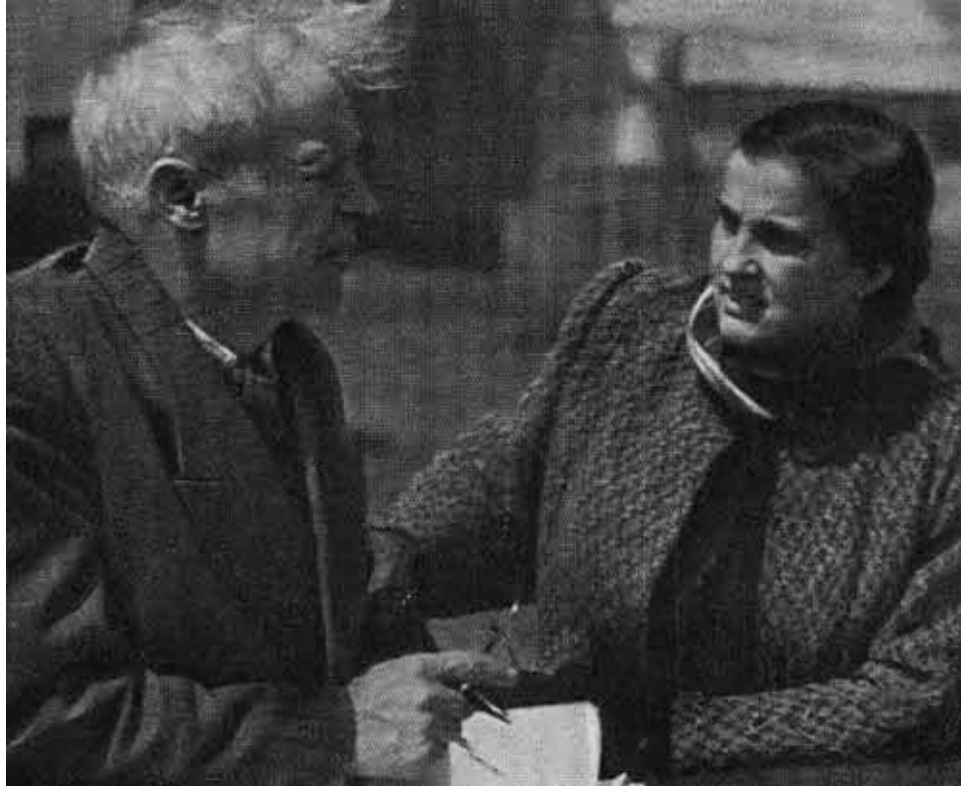
13. Кадр из фильма «Земля».



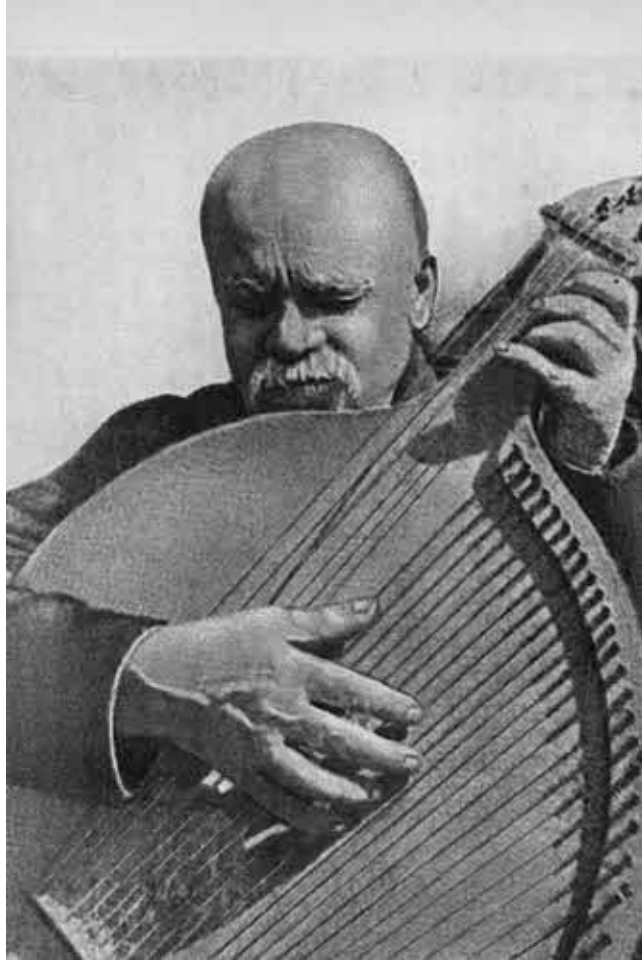
14. Артист П. Масоха. Фильм «Иван», 1932 г.



15. Артист С. Шкурат в роли Губы. Фильм «Иван», 1932 г.



16. А. П. Довженко и Ю. И. Солнцева во время работы над «Поэмой о море», 1956 г.



17. Бандурист Ф. Д. Корсун из села Велика Багачка на Полтавщине.



18. А. П. Довженко. 1938 г.



19. Артист Е. Самойлов в роли Николая Щорса, 1938 г.



20. А. Довженко и артист И. Скуратов на съемках «Щорса», 1938 г.



21. Кадр из фильма «Щорс».



22. Прощание с батькой Боженко. Кадр из фильма «Щорс».



23. А. П. Довженко в монтажной.



24. Дальний Восток. А. П. Довженко на натурных съемках фильма «Аэроград», 1935 г.



25. Артист С. Шкурат в роли тигрлова Василия Худякова. Фильм «Аэроград», 1935 г.



26. А. П. Довженко среди бойцов в дни Великой Отечественной войны, 1942 г.



27. А. П. Довженко в мичуринском саду во время съемок фильма «Мичурин», 1948 г.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

ВАСЯ-РЕФОРМАТОР

Комедия, 6 ч. ВУФКУ, 1926 г.

Режиссер Ф. Лопатинский, сценарист и сорежиссер А. Довженко, операторы И. Рона и Д. Демуцкий.

В главных ролях: Вася Людвинский (Вася, пионер), Юра Чернышев (Юра, его брат), Ю. Шумский (Васин дядя), Н. Чернышева (Васина мама), С. Шагайда (бандит Митька Куцый).

ЯГОДКА ЛЮБВИ

Комедия, 2 ч. ВУФКУ, 1926 г.

Сценарист и режиссер А. Довженко, операторы Д. Демуцкий, И. Рона.

В главных ролях: М. Крушельницкий (парикмахер Жан Колбаекж), М. Чардынина-Барская (девушка), Д. Капка (приказчик игрушечного магазина), И. Замычковский (толстяк), И. Земгано (фотограф), Н. Надемский (продавец газированной воды).

СУМКА ДИПКУРЬЕРА

Приключенческий фильм, 7 ч. ВУФКУ, 1928 г.

Режиссер А. Довженко, сценаристы М. Зац и Б. Щаранский, оператор Н. Козловский, художник Г. Байзенгерц.

В главных ролях: А. Клименко (1-й дипкурьер), Г. Зелонджев-Шипов (2-й дипкурьер), И. Пензо (балерина Эллен), И. Капралов (матрос Ральф), О. Мерлатти (помощник капитана), А. Довженко (кочегар), К. Эггерс (матрос-боксер), А. Белов (хозяин таверны).

ЗВЕНИГОРА

Кинопоэма, 6 ч. ВУФКУ, 1928 г.

Режиссер А. Довженко, сценарист М. Иогансен и Юртик, оператор Б. Завелев, художник В. Кричевский.

В главных ролях: Н. Надемский (дед), С. Свашенко (Тимош), А. Подорожный (Павло, его брат), П. Скляр-Отава (Оксана), А. Симонов (офицер), И. Селюк (атаман гайдамаков), Л. Барбэ (католический монах), Г. Астафьев (вождь скифов).

АРСЕНАЛ

Историко-революционная эпопея, 8 ч. ВУФКУ, 1929 г.

Сценарист и режиссер А. Довженко, оператор Д. Демуцкий, художники Н. Шпинель, В. Меллер.

В главных ролях: С. Свашенко (Тимош), А. Бучма (немецкий солдат), Н. Надемский (чиновник), Н. Кучинский (Петлюра), Д. Эрдман (немецкий офицер), О. Мерлатти (актер Садовский), А. Евдаков (Николай II).

ЗЕМЛЯ

Кинопоэма, 6 ч. ВУФКУ, 1930 г.

Сценарист и режиссер А. Довженко, оператор Д. Демуцкий, художник В. Кричевский.

В главных ролях: Н. Надемский (дед Семен), С. Шкурат (Опанас, его сын), С. Свашенко (Василь, тракторист, внук Семена), Ю. Солнцева (дочь Опанаса), Е. Максимова (невеста Василя), П. Масоха (Хома), В. Михайлов (деревенский попик).

ИВАН

Киноповесть, 7 ч. Киевская фабрика «Украинфильм», 1932 г.

Сценарист и режиссер А. Довженко, операторы Д. Демуцкий, Ю. Екельчик, М. Глидер, художник Ю. Хомазо, композиторы Ю. Мейтус, И. Белза, Б. Лятошинский.

В главных ролях: П. Масоха (Иван), С. Шкурат (его отец), Т. Юра (обыватель), Н. Надемский (старый крестьянин), А. Хвыля (командир Красной Армии).

АЭРОГРАД

Кинопоэма, 8 ч. Мосфильм, 1935 г.

Сценарист и режиссер А. Довженко, операторы Э. Тиссэ, М. Гиндин, Н. Смирнов, художники А. Уткин, В. Пантелеев, композитор Д. Кабалевский.

В главных ролях: С. Шагайда (Степан Глушак), С. Столяров (летчик Владимир), С. Шкурат (Василий Худяков), Б. Добронравов (Аникий Шабанов), Н. Табунасов (юный чукча), В. Уральский (партизан Щербань).

ЩОРС

Историко-революционная эпопея, 14 ч. Киевская киностудия, 1939 г.

Автор-режиссер А. Довженко, сорежиссер Ю. Солнцева, главный оператор Ю. Екельчик, художник М. Уманский, композитор Д. Кабалевский.

В главных ролях: Е. Самойлов (Щорс), И. Скуратов (Боженко), А. Хвыля (Савка Троян), П. Масоха (боец), А. Бучма (генерал Терешкович), Г. Юра (атаман Коновалец), Н. Крючков (провокатор).

ОСВОБОЖДЕНИЕ

Художественно-документальный фильм, 7 ч. Киевская киностудия, 1940 г.

Режиссер и автор монтажного плана А. Довженко, сорежиссер Ю. Солнцева, операторы Ю. Екельчик, Ю. Тамарский, Г. Александров и Н. Быков, композитор Б. Лятошинский.

БИТВА ЗА НАШУ СОВЕТСКУЮ УКРАИНУ

Художественно-документальный фильм, 7 ч. Центральная украинская студия кинохроники, 1943 г.

Сценарист и автор дикторского текста А. Довженко, режиссеры Ю. Солнцева и Я. Авдеенко, композиторы Д. Клебанов и А. Штогаренко.

В фильме использованы работы фронтовых операторов кинохроники, а также кадры из немецкой кинопериодики.

ПОБЕДА НА ПРАВОБЕРЕЖНОЙ УКРАИНЕ И ИЗГНАНИЕ НЕМЕЦКИХ ЗАХВАТЧИКОВ ЗА ПРЕДЕЛЫ УКРАИНСКИХ СОВЕТСКИХ ЗЕМЕЛЬ

Документально-хроникальный фильм, 7 ч. Центральная и Украинская студии кинохроники, 1945 г.

Сценарий Ю. Солнцевой и А. Кузнецова, дикторский текст А. Довженко, режиссеры А. Довженко и Ю. Солнцева, музыкальное оформление Г. Попова, съемки фронтовых операторов кинохроник.

СТРАНА РОДНАЯ

Художественно-документальный фильм, 5 ч. Ереванская киностудия, 1946 г.

Сценаристы Р. Григорьян, Л. Исаакян, А. Мейбом. Режиссеры Г. Баласанян, Г. Заргарьян, Л. Исаакян. Дикторский текст А. Довженко.

МИЧУРИН

Киноповесть, 10 ч. Мосфильм, 1948 г.

Сценарий и постановка А. Довженко, режиссер Ю. Солнцева, операторы Л. Косматов, Ю. Кун, композитор Д. Шостакович, художники М. Богданов, Г. Мясников.

В главных ролях: Г. Белов (И. В. Мичурин), А. Васильева (А. В. Мичурина), В. Соловьев (М. И. Калинин), Н. Шамин (Теренций), М. Жаров (Хренов), К. Насонов (отец Христофор).

После смерти А. П. Довженко три фильма по его сценариям поставила режиссер Ю. И. Солнцева:

ПОЭМА О МОРЕ

Цветной широкоэкранный фильм, 11 ч. Мосфильм, 1958 г. Автор фильма А. Довженко, режиссер-постановщик Ю. Солнцева, главный оператор Г. Егиазаров, режиссер Л. Пчелкин, художники А. Борисов, И. Пластинкин, композитор Г. Попов.

В главных ролях: Б. Ливанов (генерал Федорченко), Б. Андреев (Зарудный), М. Царев (Аристархов), М. Романов (писатель), З. Кириенко (Катерина), И. Козловский (кобзарь), М. Виталь (Антонина), Е. Бондаренко (Иван Кравчина), В. Владимирова (Мария Кравчина), Е. Агуров (Греков).

ПОВЕСТЬ ПЛАМЕННЫХ ЛЕТ

Цветной широкоформатный фильм, 12 ч. Мосфильм, 1960 г. Автор фильма А. Довженко, режиссер-постановщик Ю. Солнцева, операторы Ф. Проворов, А. Темерин, художник А. Борисов, композитор Г. Попов.

В главных ролях: Б. Андреев (генерал Глазунов), С. Лукьянов (учитель Рясный), В. Меркурьев (хирург Богдановский), Н. Винграновский (Иван Орлюк), С. Жгун (Ульяна), М. Майоров (майор Величко), З. Кириенко (Мария), Б. Бибииков (фон Бреннер), В. Акуратерс (Шредер), В. Зельдин (Грибовский), Б. Новиков (Мандрыка), Е. Бондаренко (Роман Клунный), А. Богданова (Антонина), В. Капустина (Татьяна). Авторский текст читает С. Бондарчук.

ЗАЧАРОВАННАЯ ДЕСНА

Кинопоэма, 9 ч. Мосфильм и Киевская студия художественных фильмов имени А. П. Довженко, 1965 г.

Автор А. Довженко, режиссер-постановщик Ю. Солнцева, главный оператор А. Темерин, главный художник А. Борисов, композитор Г. Попов.

В главных ролях: Е. Самойлов (полковник), Вова Гончаров (Сашко), Е. Бондаренко (отец), З. Кириенко (мать), Б. Андреев (Платон), И. Переверзев (начальник строительства), И. Маркс (прабаба), В. Орловский (дед Семен), Г. Заславец (Савка), В. Гусев (Колодуб), А. Юшко (Дробот), В. Воронин (Троянда), И. Жеваго (отец Кирилл), Б. Юрченко (дьяк Лука), В. Перепелюк

(бандурист).

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Сочинения А. П. Довженко

- Твори, в трьох томах. Київ, 1958–1960.
Твори, в п'яти томах. Київ (вышли тт. 1–4, 1964–1965).
Собрание сочинений, в четырех томах. Т. I. — «Искусство», 1966.
Избранное. Сборник сценариев, рассказов, статей. М., 1957.
«Я принадлежу к лагерю поэтическому...» Статьи, выступления, заметки. М»1967.
Із щоденників — письменника. — «Дніпро», 1962, № 7, 8, 9, 10, 11, 12.
Из записных книжек. — «Новый мир», 1958, № 4.
Лекции на сценарном факультете. М., 1963 г.
Выступление на совещании кинематографистов, посвященном историческому и историко-революционному фильму в 1940 г. — «Искусство кино», 1965, № 3.

Книги и воспоминания об А. П. Довженко

- «Олександр Довженко». Збірник спогадів і статей про митця. Київ, 1959.
С. Плачинда, Олександр Довженко. Київ, 1964.
Р. Юренев, Александр Довженко. М., 1959.
Л. Бодик, Джерела великого кіно. Спогади про О. П. Довженко. Київ, 1965.
Ю. Барабаш, Чистое золото правды. М., 1963.
И. Рачук, Поэтика Довженко. М., 1964.
М. Власов, Герой А. П. Довженко и традиции фольклора. М., 1962.
С. Эйзенштейн, Рождение мастера. См. «Избранные статьи». М., 1956.
В. Перцов, Всеволод Вишневский. Александр Довженко. М»1967.
В. Шкловский, Жили-были. М., 1964.
Лидзани К., Мида М., Чему учит Довженко. «Иностранная литература», М., 1957, № 9.,
Ж. Садуль, История киноискусства. От его зарождения до наших дней. М., 1957.

А. Монтегю, Довженко, поэт вечности жизни. «Искусство кино», 1957, № 12.

Э. Линдгрен, Искусство кино. М., 1956.

Н. Лебедев, Очерк истории кино СССР. М., 1947.

М. Бажан, О. Довженко. Київ, 1930.

Ю. Яновський, Збірка творів. Київ. 1932.

«Звенигора». Збірник. Київ, 1926.

Я. Савченко, Народження українського радянського кіна. Київ, 1930.

В. Вишневский, Собрание сочинений, т. 6. М., 1961.

И. Андроников, Поэзия Довженко. — «Искусство кино», 1958, № 11.

Г. Рошаль, Вечно живое. — «Искусство кино», 1960, № 11.

notes

Примечания

1

См. «Плач зозулі» в кн. «Українські народні думи», т. I. Київ, 1827, стр. 149.

П. А. Валуев (1814–1890) — русский государственный деятель в царствование Александра II. С 1881 года до 1866 года — министр внутренних дел.

О. И. Скороходова. Как я воспринимаю окружающий мир, М.-Л. 1947.

См. *М. Семенко, Г. Шкурупій, М. Бажан, В. Татлін. Зустріч на перехресті. Київ, 1927.*

А. Довженко. Избранное М., 1957. См. «Зачарованная Десна», стр 429–430.

А. Довженко. Избранное, стр. 430–431

«Олександр Довженко». Збірник спогадів і статей про митця. Київ, 1959, стр 14.

См. список картин, приемлемых для рабочих клубов, в журнале «Кинофронт», М., 1925, № 3, стр. 43.

Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. I. М., 1947, стр 36.

Д. Вертов. Киноглаз. — Сб. «На путях искусства». Изд-во Пролеткульта, 1925, стр. 220.

Выделение *р а з р я д к о й*, то есть выделение за счет увеличенного расстояния между буквами заменено курсивом. — Примечание оцифровщика.

Ю. Яновський. Майстер корабля. Харків. 1928, стр. 50.

«Искусство кино». М... 1965, № 12, стр. 119.

«Олександр Довженко». Збірник спогадів..., стр. 33.

Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. т. 30. М., 1951, стр. 30.

«Олександр Довженко». Збірник спогадів..., стр. 33–34.

«Кіно». Київ, 1927, № 2, стр. 2,

Там же.

«Кіно». Київ, 1927, № 5, стр. 6.

Один из руководителей Всеукраинского фотокинообъединения (ВУФКУ).

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. I. Київ, 1958.

«Олександр Довженко». Збірник спогадів... стр. 74.

Я. Савченко. Народження українського радянського кіна. Три фільми
О. Довженко. Київ, 1930.

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. I, стр. 22.

С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., 1956, стр, 120–122.

«Звенигора». Збірник. Київ, 1928, стр 42

Ю. Яновський. Голівуд на березі Чорного моря, Київ, 1930, стр. 26.

«Звенигора», стр. 43–44.

«Олександр Довженко». Збірник спогадів..., стр. 62–75.

См. «Плач зозулі», т. І, Дума «Невольницька», стр. 32.

Цит. по кн. *Р. Юрнева «Александр Довженко»*. М., 1959, стр. 30–31.

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. III. Київ, 1960, стр. 178–179.

М. Власов. Герой А. Довженко и традиции фольклора. М., 1962, стр. 19.

«Олександр Довженко». Збірник спогадів..., стр. 56.

«Кіно», 1928, № 12.

С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., 1956, стр. 123.

Ромен Роллан. Жизнь Микеланджело. Собр. соч., т. II. М»1954, стр. 83.

В. Розанов. Опавшие листья. Короб второй и последний. Пг., 1915, стр. 6–7

В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 45, стр. 376.

Там же, стр. 372.

Там же. стр. 376.

Тринадцатый съезд РКП(б). Стенографический отчет. М., 1963, стр. 634.

К. Фельдман. См.: «Вечерняя Москва», 1929, 10 октября.

А. Вассехес. См.: «Литературная газета», 1929, 4 ноября.

Н. А. Лебедев. Очерк истории кино СССР, т. I, стр. 248.

П. Масоха. Рядом с Довженко. «Искусство кино», 1964. № 9, стр. 41.

В. Шкловский. Жили-были. М., 1964, стр. 465.

А. И. Герцен. Собр. соч., т. XVI. М., 1959, стр. 135—136

«Комсомольская правда», 1930, 22 марта.

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. I, стр. 17.

«Вітчизна». Київ, 1958. № 2, стр. 190.

Эрнест Линдгрен. Искусство кино. М., 1956, стр. 90–91.

Жорж Садуль. История киноискусства. М»1957, стр. 178.

Там же, стр. 179.

Там же, стр. 180.

Ромен Роллан. Собр. соч., т. II. М., 1964, стр. 77.

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. I, стр 24.

Бюллетень «Национальный кинотеатр», Лондон, 1962. № 9—10. Цит. по кн. С. Плачинды «Олександр Довженко», стр. 115.

О. Довженко, Твори в трьох томах, т. І, стр. 24.

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. III, стр. 126.

О. Довженко, Твори, в трьох томах, т. I, стр. 26.

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. III, стр. 126.

XVII съезд Всесоюзной Коммунистической партии 26 января — 10 февраля 1934 года. Стенографический отчет, 1934, Партиздат, М, стр 630.

Там же, стр 587

Ромен Роллан. Собр. соч., т. 14. М., 1958, стр. 570 и 576.

Вс. Вишневский. Собр. соч., т. 2. М., 1954, стр. 82–97.

Вс. Вишневский, Собр. соч., т. 6. М., 1961, стр. 192.

Вс. Вишневский. Собр, соч., т. 6, стр. 194, 195.

Вс. Вишневский. Собр. соч., т. 6, стр. 236.

Вс. Вишневский. Собр. соч., т. 6, стр. 236.

Там же, стр. 238.

Кафедра кинорежиссуры А. П. Довженко. Лекции на сценарном факультете. М., издание ВГИК, 1963, стр. 8–9.

О. Довженко. Твори в трьох томах, т. I, стр. 26–27.

Вс. Вишневский. Собр. соч., т. 6, стр. 283.

Вс. Вишневский. Собр. соч., т. 6, стр. 291.

В. Шкловский, Жили-были, стр. 469.

Е. Шкловский, Жили-были, стр. 469–470.

«Искусство кино», 1965, № 3, стр. 4–9.

«Искусство кино», 1965, № 3, стр. 4–9.

Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., т. II. М., 1937, стр. 448.

«Олександр Довженко». Збірник спогадів..., стр. 85.

О. Довженко, Твори, в трьох томах, т. III, стр. 396.

Председатель Комитета по делам кинематографии.

Цит. по кн. *С. Плачинды «Олександр Довженко»*, стр. 237–238.

«Дніпро». Київ, 1982, № 7, стр. 128.

«Олександр Довженко», Збірник спогадів..., стр. 203.

«Олександр Довженко», Збірник спогадів..., стр. 94.

«Дніпро», 1962, № 7, стр. 129–130.

«Дніпро», 1962, № 7, стр. 131

Джон Донн (1573–1631) — английский поэт.

Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1956, стр. 335.

Р. Юрнев, Александр Довженко, стр. 133.

Ф. Ф. Беллинсгаузен. Двукратные изыскания в Южном Ледовитом океане... М., 1949, стр. 30.

Из записных книжек А. П. Довженко. — «Новый мир», 1958, № 4, стр. 219.

А. Довженко. Из дневников писателя. — «Дніпро», 1982. № 11, стр. 128.

Из записных книжек А. П. Довженко. — «Новый мир», 1958, № 4, стр. 230.

Там же, стр. 197,

Из записных книжек А. П. Довженко. — «Новый мир». 1958, № 4, стр. 223.

Из записных книжек А. П. Довженко. — «Новый мир», 1958, № 4, стр. 221.

Там же, стр. 232.

Из записных книжек А. П. Довженко. — «Новый мир». 1958, № 4, стр. 205.

Из записных книжек А. П. Довженко. — «Новый мир». 1958, № 4, стр. 207.

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. III, стр. 98.

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. III, стр. 100.

Из записных книжек А. П. Довженко — «Новый мир», 1958, № 4, стр. 224.

Я. Корчак. Педагогические труды. Пер. Г. Сенкевич. М, 1966.

О. Довженко. Твори, в трьох томах, т. III, стр. 102–113.

«Олександр Довженко». Збірник спогадів..., стр. 99.