

Кинематография с удивительной быстротой меняет свои черты. Техника преобразила экран. За сравнительно небольшой срок кино стало звуковым, цветным, широкоэкранным, открылись панорамные кинотеатры, циркорама. Всему этому можно только радоваться. Однако техника, даже самая совершенная, не становится искусством. На экране идет своеобразная борьба: техника побеждает, но и технику побеждают. Можно сказать иначе: технику одухотворяют, и только тогда вместо «живой фотографии» появляется киноискусство.

Определить такое преобразование непросто. Одухотворение — очеловечивание мертвой материи. Ученые, техники, механики трудятся, чтобы усовершенствовать пленку, объективы, механизм съемочных камер. Результаты их труда поддаются измерениям: приборы показывают числа — меры технической точности.

А потом самый неточный прибор — человеческая душа — путает цифры, перемешивает расчеты. Мертвое оживает. Кинопленку характеризует уже не степень светочувствительности, а сила чувства, глубина мысли.

Как уловить словами такое преображение?

Мне захотелось узнать мнение о существовании кинематографии нескольких режиссеров. Для опроса я выбрал четверых хорошо, пожалуй, отлично знакомых мне людей. Что же каждый из них считал основой своего искусства?

— Монтаж! — воскликнул первый. — Кто может это оспорить? Мир, открытый остротой взгляда объектива, разъятый на кадры и вновь созданный на монтажном столе.

Мнение было категорическим, в тоне слышалась агрессивность. Видимо, мой собеседник не допускал и возможности иного ответа.

— Поэзия динамического изображения, — сказал второй, — чувство времени, проходящее током сквозь кадры.

— Пожалуй, человек, открытый экраном, — задумавшись, сказал третий.

— Сразу не ответишь, — неуверенно начал четвертый. — Для меня теперь это способ сгустить мысли до реальной жизни на экране. Особой реальности, где незримое — процессы истории, духовный мир людей — становится видимым.

— Самое трудное, — добавил он, — преодолеть плоскость изображения, тупость фотографического натурализма. Найти, что ли, глубину экрана.

Определения были неясными. И все же последнее из них я выбрал для заглавия этой книги.

Первый режиссер, услышав такие слова, расхохотался бы. Думаю, что моего последнего собеседника он обругал бы «шаманом».

Однако сделать это было бы ему не под силу.

Все четверо были одним человеком. Автором этой книги. Первый — когда ему, автору, исполнилось лет двадцать, потом прибавился десяток лет — появился

второй режиссер; еще годы прошли — определился третий... и так далее. Чем больше фильмов снималось, тем меньше было уверенности в том, что же именно является «языком кино». Многие было куда менее ясным, нежели в первые годы работы.

Из желания прояснить дело образовалась книга.

А дело вовсе запутывалось. Оказалось, что Гоголь может учить кинематографии, трилогия о парне с Нарвской заставы побудила перечесть Сервантеса и Шекспира. Главы писались во время иного труда — режиссерского. Страницы рукописи переходили в наброски монтажа, догадки проверялись в ателье, исследовательская работа над трагедиями Шекспира предвараля спектакли и продолжалась в съемках.

Когда первые главы «Глубокого экрана» были напечатаны в «Новом мире», их поместили под рубрикой: «Дневники, воспоминания». Я огорчился. Мне ведь совсем не хотелось писать мемуары. Как же так вышло? Потом я понял, что нельзя рассказать о работе, не сопоставив экран с жизнью, фильмы — с судьбами людей.

На моем веку слова об искусстве удивительно быстро утрачивали смысл. То, что мы мальчиками писали в «манифестах» начала двадцатых годов, вскоре нам самим показалось чепухой. Но многое из того, что взрослые люди писали позже об этих нелепицах, выглядит теперь не меньшей абракадаброй.

Слова менялись, труд продолжался. Были крайности опытов, расшибание лба в тупиках, яростные споры — не словами, а фильмами — с товарищами и с самим собой; провалы в зрительном зале того, что представлялось удачей; иногда иное — успех неудач.

Я был одним из тех, кто, мало что зная и ничего не умея, пришел в разоренные оранжереи барских особняков и фотоателье с побитыми стеклами. Здесь

зарождалась наша кинематография. Учить нас было некому. И мы сами стали учить.

Рассказ придется начать издалека.

Первый режиссер затаив дыхание смотрит все серии «Вампиров» и «Маски, которая смеется», хохочет до слез на Максе Линдере. Он еще не режиссер и даже не подозревает, что есть такая профессия. Он — школьник. Затем в его жизнь входит спектакль в старом провинциальном театре, плакаты, написанные на листах фанеры, агиттеплушка...

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Комиссар Театра имени Ленина

Я родился в Киеве, там же учился в гимназии. В первые годы революции это была странная учеба. Занятия нередко прерывались из-за артиллерийского обстрела, и когда, нагруженный ранцем с учебниками, я шел на занятия, неизвестно было, чья власть в городе. Немецких оккупантов сменяли петлюровцы. На Печерске, недалеко от гимназии, лежали во рву, странно скрючившись, трупы расстрелянных. Учителя рассказывали о флоре и фауне Африки, о спряжении латинских глаголов, а на окраине стреляли пулеметы. Ночами цокали копыта проезжающих рысью отрядов, раздавались выстрелы, и вдруг крошечную тьму южной ночи разрывала какофония криков, удавов, скрежета; что-то гроыхало и бухало, дребезжало и завывало. Это ломились в двери домов грабители, а охрана из жильцов трясла железными листами, колотила в сковородки, била в медные тазы, призывая на помощь неведомо кого. Наступало утро. И опять — ранец за плечами — я шел мимо разбитых стекол витрин, стен, щербатых от пуль, мимо вооруженных людей, нелепо обряженных в синие свитки.

Смерть гуляла по городу. О ней говорили непочтительно: «поставили к стенке», «вывели в расход», «отправили налево», «разменяли», «шлепнули». Вдали

грохотала артиллерия. Мальчики останавливались, прислушиваясь, спорили о калибрах пушек. Этому научились хорошо — различать звуки выстрелов.

По Большой Васильковской толпа вела спекулянта. Его тащили, всего обвешанного тухлыми селедками, — он торговал ими на рынке. Из задних рядов выбегали люди и били торговца наотмашь по лицу. Кровь, казавшаяся мне неестественно яркой, перепачкала лицо спекулянта, сделала его непохожим на человеческое; кровь текла по рубахе, по селедкам.¹

Я дружил с мальчиком по имени Жоржик. Он часто заходил поиграть во двор дома, где жили мои родители. Несколько дней моего приятеля не было видно. Я отправился к нему, чтобы узнать, куда он запропастился. Дверь долго не отворяли. Наконец раздался кашель, шарканье ног, лязг запоров: заросший грязной щетиной человек смотрел на меня из-за закрытой на цепочку двери. В старике я с трудом узнал отца товарища.

— Извините за беспокойство, — спросил я, — Жоржик дома?

— На кладбище Жоржик, — с трудом, хриплым голосом сказал старик, — Жоржика убили.

Дверь захлопнулась.

Кто убил? За что убили?..

Такие вопросы тогда часто оставались без ответа.

Я видел смену властей, бегство армий. На моих глазах в город входили части Щорса и отряды Первой Конной армии.

Был 1919 год.

На стенах домов расклеена прокламация: «Что означает собой красная звезда».

Люди с красной звездочкой на фуражках и папахах освободили Киев. Эти люди выгнали оккупантов

и бандитов, «Раду», «Директорию», гетмана, гайдамаков; они прекратили погромы и самосуды, установили народную власть. И сразу же в революционном городе расцвели все виды творчества. Деятельные и жизнерадостные люди ставили столы и табуретки в комнатах Всеукраинского отдела искусств. Неисчислимые комитеты, секции и подсекции обсуждали планы постановки всей мировой классики, устройства массовых торжеств и украшение площадей ко Дню Первого мая.

Открылись студии и мастерские. Учились искусству со страстью и со страстью учили. Чему только не учили! Читались лекции о труверах и менестрелях, об украинском барокко и японском театре. Илья Эренбург занимался художественным воспитанием детей; танцовщица дягилевского балета Бронислава Нежинская ставила «Петрушку» Стравинского; М. П. Алексеев (будущий академик) составлял театральный репертуар.

Я уже учился не только в гимназии, но вечерами посещал школу живописи. Александра Александровна Экстер, много лет жившая во Франции, художник, искушенный во всех опытах современной живописи, занималась с группой молодежи. Программа обучения была основана на знакомстве с Сезанном, Матиссом и Пикассо. Перед учениками ставились натюрморты, и на холстах появлялись то серо-зеленая геометрическая архитектура предметов, то движение ярких декоративных плоскостей, то рассечение форм.

В мастерской часто бывали Илья Эренбург, Осип Мандельштам, Бенедикт Лившиц. Устраивались диспуты: «Ахматова или Маяковский?». Все, что можно было узнать о современном искусстве, становилось предметом страстных споров. Заезжий московский поэт, побывав в мастерской, сочинил про нас частушки: «У французов есть Пикассо, а у нас пикассов масса».

Я сразу, что называется, прямо от рождения, был по всем своим вкусам и симпатиям крайне левым в искусстве.

Несмотря на доброе ко мне отношение Александры Александровны, ничего толкового у меня не получалось. Кувшины и яблоки меня ничуть не интересовали; вместо них я изображал какие-то рожи, освещенные резким светом, фантастические пейзажи, фигуры, наряженные в яркие платья. Экстер посмотрела на мои эскизы и подарила мне монографию Жака Калло.

Я сочинял пародии, рисовал на всех карикатуры, придумывал декорации к несуществующим пьесам.

Мои старшие товарищи по мастерской, уже настоящие художники — С. Вишневецкая, И. Рабинович, А. Тышлер, Н. Шифрин, — получили заказ на роспись агитпоезда. Они включили меня в свою бригаду, хотя делать я еще ничего не умел. Ко мне относились, — вероятно, вследствие моей молодости и энтузиазма — хорошо и даже доверили мне самостоятельно расписать отдельный вагон. Мы уехали на другой берег Днепра, где формировался состав. Там же я впервые попробовал поставить и сыграть какой-то агитскетч. Он исполнялся в теплушке с отодвинутой дверью, перед вагоном сидели на земле красноармейцы.

Все это было счастьем. После казенных слов гимназии, слова о величии труда, об общественной справедливости, о последнем и решительном бое казались сказочно прекрасными. И, что наиболее удивительно, в этой новой жизни я, мальчишка, уже принимаю участие, тружусь. Вот я еду в шаткой военной двуколке, она перевозит меня обратно в Киев (агитпоезд ушел на фронт), у меня на коленях военный паек, трудовой заработок.

Вместе с этими же художниками я участвовал в украшении города. Забыв про отдых, мы писали кар-

тины величиною с площади и улицы. Небывалый вернисаж затевался в тихом и старом городе.

Наступала последняя ночь. Множество листов фанеры (писали на них взамен холста) грузилось на машину. Шальные от бессонных ночей и безмерно счастливые, мы забирались на самый верх трясущейся фанерной горы, грузовик трогался. Дорога была свободна, водитель прибавлял скорость. Темные и пустынные улицы неслись навстречу, мы взлетали на крутых киевских подъемах, чуть не сваливаясь, устремлялись вниз. И на весь спящий город мы выкрикивали строчки стихов, только что полученных из Петрограда:

Довольно грошовых истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти.
Площади — наши палитры.²

Вытереть старое из сердца мне было нетрудно. Никаких истин, даже грошовых, я еще не знал.

И вот наконец двери в мир, который мне пока только мерещился, растворились. Художник Исаак Рабинович был приглашен в бывший Соловцовский театр — теперь Театр имени Ленина³ — и, зная о моих увлечениях, взял меня своим помощником. Обязанности мои были несложны. В низкой и длинной декорационной мастерской нужно было развести в глиняных горшках клеевую краску, обмакнуть большую кисть и, зачерпнув нужный цвет, покрыть им холст, растянутый на полу, согласно пробе самого художника.

Дверь из мастерской выходила на узенький мостик с перилами, он висел над темной сценой. На колосниках были подвешены дворцовые палаты; лес с листьями, наклеенными на сетку; мутные перспективы каких-то улиц. Все было покрыто пылью, покорибилось.

Одинокие лампочки мерцали в туманной мгле. Часто приходилось работать ночами. В мастерской было пусто и холодно. Иногда тихо открывалась дверь и, как привидение, входил старый декоратор. Обычно этот человек бывал невесело пьян. Мутными глазами он смотрел на сохнувшие в мастерской части площадок, диковинные завесы. Тяжелое недоумение тлело в его глазах. Всю жизнь он обставлял любую пьесу с помощью нескольких задников и парных кулис. Небogatый набор мебели и бутафории обслуживал репертуар. Служилось спокойно, и даже полагался бенефис, и тогда бенефициант щеголял какими-либо эффектами, вроде цветных лампионов, развешанных гирляндами в саду. Теперь происходило что-то странное. Вместо службы в солидной антрепризе, где хорошие актеры умели растрогать в «Осенних скрипках» или повеселить в «Тетке Чарлея», закружился какой-то чертов вихрь. Шумная жизнь ворвалась в театр, закипели страсти, подобные бурлению уличных митингов, загорелись сочетания красок, схожие с яркостью красных знамен на голубизне весеннего неба.

Революция была уже не только за стенами провинциального театрального здания, но и на сцене.

Утрами я пробирался в задние ряды полутемного, пустого партера и притаившись ждал начала репетиции. Собирались актеры; они здоровались друг с другом, говорили обыденные слова. На тускло освещенной сцене стояли выгородки, сколоченные из грязных щитов и обшарпанных площадок. В оркестровой дыре музыканты настраивали свои инструменты. Невысокого роста человек в темной рабочей тужурке садился за столик, стоящий в зале, закуривал папиросу. Начиналась работа.

И вдруг незаметно для себя я переставал видеть будничные платья, непримечательные лица, изнан-

ку декорации. В голосах актеров появлялись сила и страсть, разрозненные движения сливались в единый ритм, вступала музыка, вместо статистов закипала гневом народная толпа.

Особый, ни на что не похожий восторг охватывал все мое существо. Происходящее казалось чудом. Я видел только одного человека, создающего чудо. Передо мной был тот, кто заставил задвигаться, зазвучать весь этот мир. Человек в рабочей тужурке, сидящий за столиком в зрительном зале, был как бы аккумулятором жизненной энергии. Ни актеры, ни статисты, ни музыканты не могли бы зажечь новой жизнью, если бы страсть, переполнявшая этого человека, не передавалась всем соприкасавшимся с ним. В этом соприкосновении и совершалось чудо искусства: тусклое становилось ярким, незаметное — значительным, вялое — сильным.

Передо мной был Константин Александрович Марджанов.

Шли репетиции «Фуэнте Овехуна».

Казалось, ничто в жизни Марджанова не могло быть важнее работы. Все происходившее на сцене отражалось в его темных влажных глазах. Выражение их непрестанно менялось. Они загорались восторгом; переполненный счастьем, он громко, на весь зал, восхищался актером; секунда — и взгляд менялся, гримаса боли искажала лицо. Внезапно Константин Александрович соприкоснулся с чем-то нелепым, оскорбительным для всего, во что он верил, в чем заключался для него смысл жизни, и вот глаза делались гневными, он резко прерывал исполнителей, он становился требовательным, придирчивым, сцена повторялась много раз, пока не происходила в ней неуловимая перемена, и тогда опять радостный свет зажигался в его взгляде.⁴

Вспоминая о своем учителе, я хочу понять суть его уроков. Что же мне открылось в них: профессиональ-

ные приемы, тайны мастерства, законы постановочного искусства?

Нет, не это видел я в репетициях «Фуэнте Овехуна»; иное увлекло меня сразу же, бессознательно. Неотрывно смотря на художника, в которого я был влюблен со всей страстью первого увлечения в искусстве, я видел силу одухотворенности его работы. Над природой этого огня хочется задуматься. Одухотворенность Константина Александровича была особой, и возникла она в особых обстоятельствах.

Потом мне не раз приходилось наблюдать распущенность режиссеров, наигрывавших перед труппой «муки творчества». Эти люди убегали как бы в отчаянии из репетиционного помещения, бросались целовать актера будто бы от счастья, в маленькой комнате они оглушали криком. Вся эта зыбкость настроений носила характер неврастения, да еще выхоленной на предмет изображения «гения». Ничего схожего с этим не было в Марджанове. Смена состояний, отражавшаяся на его лице, была следствием не нервозности, но совершенной сосредоточенности. Величайшая ясность отличала его труд. В часы работы он чувствовал себя в вымышленном мире обстоятельств и характеров пьесы, как в реальности. В чудившемся ему пространстве и времени он жил со всей полнотой духовного существования. Как весело ему было в этом пространстве! Он населял его и украшал, воспевал и застраивал. Их католические величества короли Испании по его воле окаменели и стали золотыми куклами; они лишь сидели на тронах, дергали искусственными ручками и говорили мертвыми, механическими голосами. Зато всеми красками жизни загорелось село Фуэнте Овехуна. Всем его одарил Марджанов, даже скромная крестьянская пирушка захлебнулась во фламандском изобилии: через сцену, привязанные

к нескончаемой веревке, путешествовали гуси, окорока, птица, рыбы, фрукты, овощи. Все это фантастических размеров и буйно ярких цветов. Соловцовская сцена не вмещала размаха его выдумки. Я не знаю, был ли понятен режиссеру католицизм пятнадцатого века, но я уверен, что южанин Котэ Марджанишвили чувствовал себя под испанским небом, среди деревенских виноградников, как дома. Он знал свет, цвет, страсть юга. Изобилие юга было в нем самом. Работая с актерами, художником, композитором, он щедро дарил им то, что переполняло его: тепло южного солнца, яркость цветов, радующих глаз, страстность проявления прекрасных чувств мужества, верности, любви.

Недавно опубликовано литературное наследство Марджанова. Однако, читая написанные им статьи, стенограммы выступлений, я с трудом узнавал его. Конечно, сами по себе эти страницы представляют интерес, однако в них не сохранилось жизненного тепла. Менее всего он был теоретиком, критиком. Он был режиссером особого склада. Его мышление было поэтическим; вне высоты подъема чувств его искусство не могло бы существовать. Он выверял спектакли не логикой анализа, а градусом нагрева. Это было романтическое искусство в самом высоком смысле понятия. Он не режиссировал, но вздымал чувства, сгущал цвета. Он резко лепил формы, подчеркивая контрасты, усиливал выразительность. Конечно, это менее всего значит что Марджанов — один из немногих режиссеров, приглашенных в свое время Художественным театром со стороны, — не владел психологическим анализом или логикой раскрытия характеров; он знал многое, но отличала его творчество прежде всего поэтическая сила воображения.

Эта сила проявилась не сразу, и его духовный мир складывался непросто.

Константин Александрович остался в моей памяти совсем молодым человеком (хотя в те времена все старше тридцати казались мне стариками) — он запомнился легким, подвижным, мгновенно возбудимым. Теперь я посмотрел даты его биографии: он родился в 1872 году, в 1919-м ему было сорок семь лет. За плечами были годы нелегкой работы. Он странствовал по провинции, нигде не мог осесть, найти свой дом. Он трудился со Станиславским и Гордоном Крэгом, организовывал фантастическое предприятие «Свободный театр», в труппе которого должны были состоять и Шаляпин и Дузе; в «Сорочинской ярмарке» загоняли на сцену живых волков; целый акт «Прекрасной Елены» игрался на вертящейся карусели. Театр не знал таких сенсаций и подобных провалов. А Марджанов опять кочевал по городам, антрепризам, пробовал новые жанры, стили.

Дух беспокойства гнал его, не давая передышки. Он не мог «служить», участвовать в «деле».

Перед революцией, как и все талантливые режиссеры, он оказался на развалинах. Чего только он не пробовал! Ставил в пышных, живописных декорациях и вовсе без декораций. Сокращал диалог, но заставлял читать со сцены все авторские ремарки; искал условность театра, синтетические формы; восстанавливал в «Желтой кофте» приемы китайских постановок; боролся с натурализмом, рутинной, серостью, мещанством. Он был новатором, но не смог открыть неизвестных материков. Он был искателем, но земля его поисков часто оказывалась бесплодной. Синтетический театр стал лишь программой, где на неделе различные актеры играли оперу, оперетту, пантомиму. Ветер не надувал парусов.

Ветер 1919 года ворвался в Соловцовский театр. Ветер с заводских окраин и фронтов гражданской войны гулял по театру. И паруса надулись силой этого ветра.

Марджанов стал комиссаром Театра имени Ленина, он ставил постановку к Первому мая. В наши дни такие слова привычны. Тогда каждое из них произносилось впервые, вызывало жизненные ассоциации огромной силы, они и создали поэзию спектакля. Речь шла не об «осовременивании» классики, приспособлении Лопе де Вега к нуждам момента. Марджанов ничего не приспособлял к революции. Он жил ею. Все происходившее он воспринимал как высокую правду. Эта правда сплывала огнем поэзии бунт вилланов XV века и сегодняшний день, сплывала, а не приспособила одно к другому.

Духовный подъем времени, смелость нового искусства, искренность художников — все это, уже неотделимое одно от другого, — создали самый страстный романтический спектакль, который мне посчастливилось увидеть, — «Фуэнте Овехуна». Слова Лопе де Вега стали пропагандистскими в полном смысле понятия. В ответ на происходящее на сцене зрительный зал запел «Интернационал». Здесь все являлось тенденцией, агитацией, призывом. И здесь все было поэзией. Тут ничего не было от расчета, хладнокровия предвзятых намерений. Искусство двигалось на таком горючем, что дух захватывало.

Это был расцвет театра, невозможный в дореволюционное время. В подъеме искусства отразился жизненный подъем новой эпохи. Я горжусь, что синее небо «Фуэнте Овехуна» было расписано и при моем совершенно неквалифицированном участии.

Иногда искусство творит легенду, но бывает, что и само оно становится легендой.

В эту киевскую весну по горбатой улице, мимо покрытых молодой зеленью каштанов шел с песней полк. Люди, плохо вооруженные и обмундированные, со следами ране-

ний — забинтованной головой или рукой на перевязи — вошли в низкое здание с лепными масками на фасаде. Солдаты сели в бархатные кресла, не выпуская винтовок из рук. Поднялся занавес: Испания обратилась к Украине.

Что же увидели эти люди, каким запомнился им спектакль?

Невысокого роста молодой человек, коренастый и курносый, находился среди зрителей. Пулеметчик и политработник Всеволод Вишневский всем своим душевным складом был приспособлен, чтобы сохранить саму атмосферу этой постановки. Какой-то особый восторг ощущения энергической деятельности первых дней революции наполняет его рассказ:

«Петлюровские полки надвигались на Киев... Марджанов приехал в Киевский партийный комитет:

— Что я могу для вас делать?

— Что вы можете сделать?

— Я могу поставить пьесу испанского писателя Лопе де Вега о восстании крестьян. А чем вы можете помочь?

— Ничего у нас нет».

По словам Вишневого, не было даже красок. Оказалась только сухая охра. Тогда Исаак Рабинович сказал: «Давайте охру. Я из этой охры сделаю золотой песок Испании».

Но одного песка, даже испанского, было недостаточно.

«Мы пошли к прачкам, реквизировали синьку, и он (И. Рабинович. — Г. К.) сказал:

— Из синьки мы сделаем синее небо.

...В зал мы вошли накануне боя, с винтовками через плечо. Актеры прекрасно играли, нас поражала эта сила. Весь зрительный зал замирал...

...Актеры кричали, и полк кричал, актеры пели, и весь полк пел, а политработники волновались и кричали:

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru