

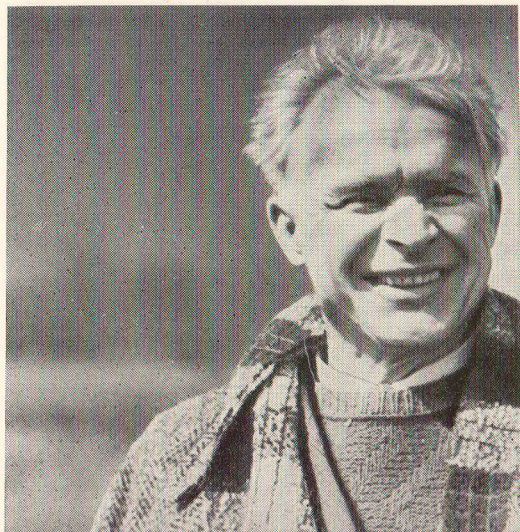
Р. СОБОЛЕВ

---

# АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

---

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





... в своем облике как художник и скульптор, и скульптор...  
... иметь легкую судьбу. А судьба художника...  
... для человека не простая. Потребность...  
... на своем месте и чтобы деньги, помога...  
... и творения, приобрела свое истинное значение...  
... без которых сегодня невозможно...

... что и кино почти вся целостности на редкость быстро де...  
... Связывается же здесь молодость «слепотой» музы или...  
... роль играет связность кино с быстротечным временем, во...  
... фильм — фильм, измывавшие в свое время искусство...  
... и безнадёжно старому, а актёр, которым, когда-то как...  
... оказался весь мир, сегодня интересны лишь историкам и...

Р. СОБОЛЕВ

# АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО

... только творческие успехи, как и статьи, посвященные...  
... кроме и, главное, новаторской поэзии Довженко...  
... и многочисленных советских авторов, и киноделов из...  
... европейских стран, и французов, и американцев, и итальян...  
... — всех даже не перечислять. Среди вышедших в раз...  
... книг о Довженко немало весьма серьезных и глубоких...

... к этой связи не отдать должное Юлии Циплюк...  
... золотой слиток не только Александра Петровича...  
... нашей экранной жизни многим его несуществующим...  
... но и борющейся сражающейся практикой все, что было им на...  
... — большая часть литературного наследия Довженко...  
... И уже многие его повести, сценарии, рефераты, эссе...  
... чертёж заметно переведены на десятки языков.

... пронацленной советской критикой и творчеству Дов...  
... и легкостью и творчеством вместе с Эйзенштейном и...  
... интеллигентности. За фундаментами фундамента не...  
... социализма, и Довженко больше Довженко для...  
... художника-художника не, не не можем они не могут не об...  
... и они могут не...

... не интерес...  
... не интерес...  
... не интерес...  
... не интерес...

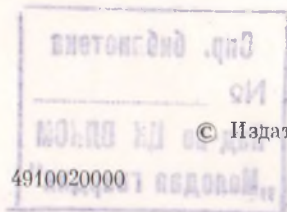
ББК 85.543(2)

С 54



АЛЕКСАНДР ДОРЖИНСКИЙ

2020/20



© Издательство «Искусство», 1980 г.

С  $\frac{80106-087}{025(01)-80}$  186-80

4910020000

Он был слишком велик как художник и слишком сложен как человек, чтобы иметь легкую судьбу. А судьба художника — это судьба его произведений. Она оказалась не простой. Потребовалось время, чтобы все встало на свои места и чтобы ленты, некогда вызывавшие споры и сомнения, приобрели свое истинное значение — обыкновенных шедевров, без которых сегодня немыслима мировая культура.

Известно, что в кино почти все ценности на редкость быстро дефальцируются. Сказывается ли здесь молодость «десятой музы» или же главную роль играет связанность кино с быстротекущим днем, но факт есть факт — фильмы, вызывавшие в свое время восторг, подчас мгновенно и безнадежно стареют, а актеры, которым когда-то как идолам поклонялся весь мир, сегодня интересны лишь историкам кино. Памятуя об этом, судьбу довиженковского наследия можно считать удивительной. На наших глазах рождается новый раздел в искусствознании — до в ж е н к о в е д е н и е. Каждый снятый Александром Петровичем Довженко кадр и каждая написанная им строка вызывают пристальный интерес и служат предметом исследований.

Стремительно возрастает число книг и статей, посвященных жизни, фильмам, прозе и, главное, неповторимой поэтике Довженко. Здесь работы и многочисленных советских авторов, и киноведов из социалистических стран, и французов, и американцев, и итальянцев, и японцев — всех даже не перечислишь. Среди вышедших в разных странах книг о Довженко немало весьма серьезных и глубоких исследований.

Невозможно в этой связи не отдать должное Юлии Ипполитовне Солнцевой, долготелней спутнице по жизни Александра Петровича, не только давшей экранную жизнь многим его неосуществленным сценариям, но и бережно собравшей практически все, что было им написано. Сегодня большая часть литературного наследия Довженко опубликована. И уже многие его повести, сценарии, рассказы, дневники и даже черновые заметки переведены на десятки языков.

Внимание, проявляемое советской критикой к творчеству Довженко, понятно и легко объяснимо — он вместе с Эйзенштейном и Пудовкиным оказался во главе тех, кто закладывал фундамент киноискусства социалистического реализма. Фильмы Довженко для советских художников — это истоки, к которым они не могут не обращаться вновь и вновь, чтобы двигаться вперед.

Но как оценить и чем объяснить почти беспримерный интерес, сравнимый только с вниманием, проявляемым к трудам Эйзенштейна, возникший на Западе к фильмам Довженко?..

Проще всего сказать вслед за В. Шкловским, что классик много раз становится злободневным. Это будет справедливо, потому что очевидно, что довшенковские фильмы, во всяком случае лучшие из них, не стареют с ходом времени. Конечно, у них особого рода современность: она определяется мерой их воздействия на сегодняшний художественный процесс, на творческие поиски новых поколений мастеров кино, на теоретическую мысль, встревоженную, коль скоро речь зашла о Западе, той удручающей нивелировкой, которой подвергли искусство средства массовой коммуникации в развитых индустриальных странах.

О Довженко всегда писали много, но сегодня — неизмеримо больше, нежели писали при его жизни. Привлекает при этом внимание тот факт, что чем ближе к нашим дням, тем высказывания о нем и его творчестве, с одной стороны — восторженнее, с другой — идеологически острее.

Когда итальянцы в конце 50-х годов сказали, что более всего в эстетическом плане неореализм обязан Довженко, и назвали его Гомером нашего времени, то это тогда удивило даже некоторых его поклонников. Мы, критики, всегда весьма сдержанны в оценках современников. Но сегодня, говоря о Довженко, вспоминают Гомера — в России, например, Иракий Андроников, и во Франции — Жан и Люда Шницеры. А «плавные ритмы «Илиады» видят не только в общепризнанной «Земле», но и в менее известном на Западе «Щорсе».

Через спорное, но чрезвычайно высокое сравнение утверждается мировое значение творчества Довженко.

Можно напомнить, что сам Довженко словно предчувствовал все это и писал: «Я принадлежу человечеству как художник, и ему я служу. Искусство мое — искусство всемирное».

Нет нужды, говоря о мировом значении творчества Довженко, замалчивать то обстоятельство, что как при его жизни, так и сегодня находится достаточно людей, которые «не принимают» довшенковские фильмы. Можно понять, что у одних это происходит просто в силу недоразвитости эстетического вкуса — случай простой и естественный: довшенковские фильмы сложны, тонки и насыщены мыслью; чтобы наслаждаться ими, действительно нужно иметь определенную подготовку. У других склонность к одним формам искусства сочетается с психологической нетерпимостью ко всем другим формам — тоже случай нередкий. Есть, однако, среди «непринимателей» люди, обладающие достаточной художественной подготовкой, но тем не менее ведущие яростные атаки на фильмы и книги Довженко или же толкующие их вкось.

Впрочем, если подумать, наверное, иначе и быть не может в том мире, в котором мы живем, — в мире идеологической конфронтации различных социальных систем.

Спор о «высоких» и «низких» словах в искусстве, вспыхнувший вскоре после выхода на экраны «Поэмы о море», был в основе своей отнюдь не эстетическим, а идейным спором. Апология простоты, быта, обыкновенности преследовала недвусмысленную цель — принизить высокое искусство революционного пафоса, отказать ему в праве на романтику.

Объясняя замысел «Арсенала», Довженко сказал, что хотел «сделать картину, в которой было бы дыхание Революции». То же самое он мог с полным правом сказать о любом своем произведении. Трудно представить искусство в большей мере открыто партийное, чем искусство Довженко. Его глубоко национальные фильмы несут социалистическое содержание и именно поэтому имеют поистине общечеловеческое и непреходящее звучание.

Но поэтому же у фильмов Довженко не может не быть и непримиримых врагов.

Фильмы и проза Довженко открывают зрителям и читателям особый, безбрежный, своеобразный и сложный мир. Автор данной книги, опираясь на то, что сделано до него биографами и исследователями творчества Довженко, попытается в силу своего умения раскрыть этот мир.

После смерти Довженко прошло без малого четверть века. Как это зачастую случается, время образовало разного рода наслоения над творчеством и личностью мастера. Поэтому, очевидно, правомерна попытка пересмотреть некоторые сложившиеся спорные оценки, возникшие — подчеркнем это обстоятельство — не столько в силу чьей-то злой воли, сколько потому, что довженковское искусство остается искусством живым, волнующим, действенным.

Кроме того, есть необходимость говорить не только о художественном мире Довженко, но еще и о том месте, которое ему досталось в большом мире современной культуры, в мире социальных надежд и тревог, в том числе порожденных научно-техническим прогрессом.

Наконец, приходится отметить еще и то, что пока доступны еще не все материалы, касающиеся Довженко, — кое-что лежит мертвым грузом в архивах и ждет своего изучения.

## ПРЕДПОЛЬЕ

«Берегите память о детстве, — сказал однажды Довженко, беседуя со студентами института кинематографии. — В искусстве мы всю жизнь перебираем наши детские игрушки».

Не значит ли это, что понять художника можно, лишь познакомившись с его детством? Со средой, в которой вырос и сформировался? С его жизнью до прихода в искусство?..

Наверное, да! Во всяком случае, для Довженко эта мысль имеет непреложное значение аксиомы.

Александр Петрович всю жизнь считал (и писал), что родился 30 августа 1894 года в селе Вьюница, которое было предместьем маленького уездного городка Сосницы Черниговской губернии. Дотошные биографы докопались, что родился он, оказывается, накануне, а 30 августа — день его крещения. Села Вьюница не существует — оно давно слилось с городом.

На склоне лет Довженко напишет об извилистых, трудных и долгих путях, которыми ему пришлось идти, о высокой цене, которой довелось за все в жизни платить.

Но иначе, пожалуй, и не могло быть: он ведь начинал восхождение буквально с нуля.

Резонны утверждения, что художниками не становятся, а рождаются. Спору нет, можно все знать об искусстве, все тонко чувствовать и все уметь и тем не менее, не имея «искры божьей», так никогда и не стать подлинным творцом. Но не менее верно и то банальное соображение, что для раскрытия природного таланта требуются определенные условия, в том числе как минимум достаточно широкое образование и соответствующая духовная среда.

Маленький Сашко ничего не мог получить из того, что почти все его коллеги получали в детстве, так сказать, «по праву рождения» — в зажиточных семьях, в культурных центрах, в среде людей, способных заметить одаренность ребенка и помочь ему на первых шагах.

Он рос в большой и изнурительно бедной семье. Отец — Петр Семенович, имел семь десятин худородной земли. Прокормить большую семью эта земля не могла, и отец был вынужден подрабатывать извозом и смолокурепием. Нужда заставляла работать всех — и детей, едва они вставали на ноги, и деда, и бабу, и зажившуюся прабабу.

Семья Довженко могла служить живым примером крайнего обнищания предреволюционной российской деревни.

Горе гостило в семье постоянно. Из четырнадцати детей остались жить двое — Александр и Прасковья, ставшая врачом.



Александр Петрович, грустно улыбаясь, признавался, что любил в детстве кутью — сладкую рисовую кашу, по обычаю подававшуюся на поминках. То был единственный и передкий в доме деликатес.

Страшно читать некоторые страницы автобиографии Довженко.

«Нянчили меня в раннем детстве четыре няньки, — вспоминал он. — Это были мои братья — Лаврин, Сергей, Василько и Иван. Пожили они что-то недолго. Рано, говорили, начали петь. Бывало, вылезут все четверо на тын, сядут в ряд, как воробушки, да как начнут петь...».

Все четверо умерли в одночасье от какой-то эпидемии.

Потрясенный отец проклял бога.

А мать, вспоминает Прасковья Петровна, умоляла бога: «Оставь меня Сашко. Господи, охраняй его от поганых людей. Дай ему толк и разум. Пошли ему счастье на все четыре стороны». Горяча видно была материнская молитва — слезная утром и вечером, молитва женщины, у которой «волосы белые, а очи такие черные и красивые».

Все в семье Довженко были красивые люди.

Дед Семен на сохранившейся фотографии выглядит библейским патриархом: он стоит в саду, опираясь на посох, в посконных белых штанах и рубаше, с белой головой и бородой, и на лице его бесконечно добрая и мудрая улыбка. У отца черты лица идеально правильные, крупные, чистые и волевые, лоб высокий, в глазах светится природный ум — действительно, как заметил его сын, это лицо мыслителя. А Паша в молодости — тип славянской красавицы: круглолицей, улыбчивой, неизменно крепкой.

Александр походил на отца. Однако черты лица у него суше и тоньше, а фигура изящнее, без той кряжистой силы, которая свойственна широкоплечим деду и отцу. Когда такие люди, как Александр Петрович, появляются в родовитых фамилиях, то их красоту и благородство объясняют породой.

Бедняки не ведут родословных. Но это не значит, что они их не имеют.

В дневниках и повести «Зачарованная Десна» Довженко дважды рассказывает о детском разговоре с отцом на речном плесе:

«— Что там за люди плывут?»

— То издалека. Орловские. Русские люди из России плывут.

— А мы кто? Мы разве, тату, не русские?

— Нет... мы не русские.

— А какие мы, тату? Кто мы?

— А кто там нас знает, — как-то грустно говорит мне батько, подумав, — простые мы люди, сынку... мы те, что хлеб обрабатывают. Сказать бы, мужики мы... Когда-то казаки, говорят, были, а теперь одно только звание осталось...»

С горечью пишет далее Довженко: «Мы были единственным народом в Европе, не знавшим, кто он». Это не совсем так: царизм позаботился, чтобы не только украинцы не знали истории.

Но история была — удивительно насыщенная, как у всех славянских народов, одновременно трагическая и героическая, наложившая свои отпечатки на всем и на всех. Вот лишь одна из ее страниц. В татарском Крыму, пишет историк В. Ключевский, «не было другой прислуги, кроме пленников... Пленные приливали в Крым в таком количестве, что один еврей-меняла, по рассказу Михалона, сидя у единственных ворот перекопи, которые вели в Крым, и видя нескончаемые вереницы пленных, туда приводимых из Польши, Литвы и Московии, спрашивал у Михалона, есть ли еще люди в тех странах или уж не осталось никого». Но почти все пути на Польшу и Литву шли через Украину, и одно это накладывало на украинский народ особый отпечаток. Шел своего рода «естественный отбор», потому что выживали в непрерывных войнах, в пожарах набегов и нашествий только самые сильные телом и духом.

Об этом можно было забыть, но, конечно, никак не навсегда — прошлое народа всегда живо, пока жив народ, оно навечно остается в его крови, если угодно, — в генах. И принадлежность к казачьему сословию почти наверняка свидетельствовала о «породе», об уходящей в дымку истории родословной.

Довженко и внешне был человеком, привлекавшим общее внимание. Он рано начал седеть. В тридцать лет у него серебрились виски, — свидетельствуют современники. Но седина не старила его, потому очевидно, что и в шестьдесят лет у него, смертельно больного, была юношески стройная и гордая фигура.

Еще важнее то, что трудно объяснить словами, — впечатление человеческой необычности, которое он производил даже на незнакомых и далеких от искусства людей. Автор этой книги работал в газете, когда впервые увидел Довженко. Помнится, он вошел в редакцию и молча осмотрел всех, угадывая своего редактора. Нормальная редакция — это своего рода проходной двор, в котором даже появление японского императора никого особенно не заинтересует. Но Довженко всех заставил оторваться от рукописей и гранок и поднять головы. А потом, когда он вышел, наводить справки, кто это был.

Александр Штейн рассказал в книге «Небо в алмазах», как однажды к нему и М. Ромму, работавшим на даче над сценарием, забрел по-соседски Довженко и начал возмущаться заборами, разгораживающими дачные участки: «Какое надругательство над гармонией природы, и над законами человеческой эстетики, и над самим человеком, не разумеющим, что творит». Сценаристы слушали его вежливо, но без энтузиазма — их оторвали от срочного дела. Но когда

Довженко ушел, Ромм, вздохнув, сказал: «Тут только что был гений».

Ромм не мог знать, что у Шкловского уже написано о Довженко: «Это самый обыкновенный гений».

Никто не знает, почему рождаются гении. Но людям свойственно всему искать объяснение, и потому мы осмелимся предположить, что задатками своими, позволившими ему стать тем, кем он стал, Сашко был обязан казачье-мужицкому роду Довженко, и воевавшему когда-то, и чумачеством занимавшемуся, и хлеб обрабатывавшему. Это же и общем-то естественный процесс — то, что из народной гущи время от времени выходят люди безмерного таланта. Такое произошло в наше время, на наших глазах — случай Василия Шукшина. Это такой же закономерный процесс, как появление в семьях наследственных интеллектуалов-вундеркиндов, подобных Эйзенштейну, если ограничиться в примерах сферой кино.

Но все задатки могли и погаснуть, так как семья ничем не могла снабдить Сашко в такую трудную дорогу, как дорога художника.

Все в семье были неграмотными, кроме деда. Но и у деда была всего одна книга — псалтырь, которую мать считала опасной «черной книгой» и потому втайне от всех сожгла в печи. Однако по воспоминаниям Александра и Прасковьи можно понять, что все старшие Довженко обладали ясным и здравым народным умом и все были потенциально одаренными людьми.

Даже прабабка, обладавшая «пламенной, темной, престарелой душой», оказывается в рассказах Александра Петровича на редкость талантливой — в тех проклятиях, которыми она щедро осыпала ближних, обращаясь к богам:

— Матерь божия, царица небесная, — взывала она после очередной Сашкиной проделки в огороде, — ...голубочка моя, святая великомученица, побей его, изверга, святым твоим омофором! Как повидергивал он из сырой земли святую морковочку, повидергивай ему, царица милосердная, и повикручивай ему ручечки и ножечки, поломай ему, святая владычица, пальчики и суставчики... Николай Угодник, скорый помощник, святой Юрий, святой Григорий на белом коне да на белом седле! Покарайте его десницами своими, чтоб не ел он той морковочки, да чтобы его болячки съели, да шашель бы поточила...

Отец, тяжело переживавший собственную неграмотность, хотел бы что бы то ни стало дать сыну образование. И дал такое, какое только было возможно в их условиях, однако не вооружавшее юного Сашко ни достаточно серьезными знаниями, ни подлинной культурой; все это он приобретет много позже и, практически, без учителей и без школ.

Восьми лет он идет в приходское училище, а по его окончании — в Сосницкое городское училище, считавшееся «высшим начальным». Учитя легко и старательно. «Я был то, что называется теперь отличником», — напишет он позже. Об этих годах есть воспоминания Якова Назаренко, ровесника Довженко; если из них исключить то, что порождено возрастной аберрацией памяти, то Сашко предстанет мальчиком в общем-то обыкновенным. Внимания заслуживает лишь упоминание, что уже тогда он рисовал «смешные карикатуры на сосницкое начальство, на толстопузых купцов и попов».

«Высшее начальное» училище давало возможность — правда, возможность небогатую — для дальнейшей учебы. Отец не только не возражал, но и пошел на жертву, которую нам сегодня трудно оценить, — продал одну из семи десятин кормившей семью земли, чтобы помочь сыну. И в 1911 году Александр поступает в Глуховский учительский институт, готовивший преподавателей для начальных училищ. Из трехсот поступавших в институт попало тридцать человек. Однако это было далеко не то, о чем мечтал подросток. В нем уже пробуждался художник, он хотел учиться живописи. Но для выбора не было прав: начальное есть начальное. Кроме того, в Глуховском институте платили стипендию — десять рублей в месяц, что неприхотливому крестьянскому пареньку позволяло сойти с отцовской шен. А длинные летние вакации давали время для самостоятельных занятий, чтения и рисования.

Как и у всех самоучек, с этого времени в его жизнь входят книги. Он читает днями и ночами, каждую свободную минуту. Читает, по свидетельству сестры, не только художественную литературу, но и книги медицинские, технические, научные. Позже он будет поражать людей редкостной эрудицией. И книги «пристают» к нему. Перед войной в его киевской квартире соберется уникальная библиотека, гибель которой в годы фашистской оккупации наряду с другими тяжкими ударами принесет нестихающую душевную боль.

О годах учебы в Глухове — заштатном городке Черниговской губернии, сам Довженко почти ничего не рассказал. История отшумела в Глухове и, казалось, забыла о нем. Институт соответствовал месту и времени. В письме к Ирине Коваль, хранящемся в музее института, Довженко писал: «Было реакционное время, реакционная была и наша школа, абсолютное отсутствие общественно-политической жизни, полная политическая темнота, из которой выходили дореволюционные слуги царя сеять в народе «разумное, доброе, вечное...»

Занятия в институте идут на русском языке, и Довженко по-прежнему задается вопросом: кто мы? И ищет ответа в пока еще небогатой и не во всем объективной украинской литературе.

Как и положено в юности, пишет стихи, от которых не сохранилось ни строчки.

Много рисует.

Учится играть на скрипке и позже, уже учительствуя в Житомире, приобретает собственную скрипку.

Каким он был тогда, рассказала сестра: «Ну, яки были велики радости, когда Сашко повертался из Глухова на каникулы... Мы бежали на улицу. Сашко был такой приветливый и каждому из нас приносил хоть маленький гостинец. То конфетку привезет — дорогого он не мог, у него грошей не було, — такие дешевые конфеты, которые казались нам такие вкусные, и Сашко таким красивым и добрым, — боже, какой он красивый и юный! И здоровался и целовал материны руки. А мы смеялись — малы, дурны, — и говорили: «Не целуй материны руки, они в грязи, в земле». А он смеется и говорит, целуя: «Руки трудящие, руки красивые...»<sup>1</sup>

Институт Довженко кончает в 1914 году и получает назначение в Житомирское высшее начальное училище. Преподает поначалу естествознание и гимнастику, а затем из-за недостатка учителей и физику, и географию, и историю, и по собственному почину столярное мастерство. Учившиеся у Довженко люди тепло вспоминают о своем учителе. Конечно, их воспоминания соотносены с тем Довженко, каким он стал спустя многие годы. И все же можно верить, что уже тогда они чувствовали в молодом преподавателе что-то особенное, что-то отличавшее его от других, и это естественно: у Довженко интуитивный, деятельный, беспокойный характер.

Заслуживают внимания упоминания о том, что он часто водил учеников на экскурсии, обычно — на живописную реку Тетерев и там нередко в это время писал этюды. Очевидно, мысль стать художником крепла в нем.

Начавшаяся мировая война поначалу никак его не задевает. Врачи находят у него не в порядке сердце и освобождают от воинской повинности (от болезни сердца незадолго перед тем умирает его младший братишка Андрей). По собственному признанию, он выходит из института «политически неграмотным и темным юношей», поэтому его не сразу заинтересовывают и общественные сдвиги, вызванные войной. С фотографий той поры на нас смотрит модно одетый, ухоженный, очевидно уверенный в себе молодой человек — типичный начинающий интеллигент и, конечно, предмет вздыханий провинциальных девиц на выданье... Таким благополучным, как в житомирский период, он больше никогда не будет выглядеть.

Период с осени 1914-го до осени 1917 года завершает определенный и чрезвычайно важный этап в жизни Довженко. Он удивитель-

---

<sup>1</sup> Использован первоначальный, неотредактированный вариант воспоминаний Прасковьи Петровны.

Но многого добился к своим двадцати годам — получил образование, надежную профессию, возможность помогать родным. Многие на этом спокойно ставят точку. Позади осталась такая неизбывная и унижительная нищета, что и подумать страшно. Учительский диплом превратил его в другого человека. А ведь «до пятнадцати лет он верил в русалок и домовых». Теперь он преподает естествознание.

Диалектика жизни, однако, по-своему, непредсказуемо распоряжается человеческой судьбой и дает свои — истинные — оценки оставшемуся в прошлом.

В глухую первую военную осень, оказавшись в Ашхабаде, Довженко начинает писать повесть о детстве. В апреле 1942 года, уже на фронте, он заносит в дневник: «А вчера, когда писал воспоминания о детстве, о хате, о деде, о сенокосе (мы все это прочтем в «Зачарованной Десне», — *Р. С.*), был один в маленькой комнатенке, смеялся и плакал. Боже мой, сколько же прекрасного и дорогого было в моей жизни, что никогда-никогда не вернется. Сколько красоты на Десне, на сенокосе...»

Красотой наделялось сосницкое детство не только той тайной памяти, которая нередко приукрашивает прошлое, но и мудростью художника, трезво оценивающего истоки своего творчества.

В Сосницах Довженко родился, сделал первые шаги по земле, впервые познавал красоту мира — уже этого было бы достаточно, чтобы городок над Десной навсегда вошел в жизнь, а значит — и в творчество Довженко. Но крестьянское детство дало ему и нечто большее — ощущение личной и неразрывной связи с жизнью, душевной красотой, мудростью и культурой народа. Народное у Довженко — всегда глубоко личное. Именно в этом, личном плане можно понять его настойчивые утверждения: «Кто мои герои? Отец, мать, дед, я». И еще более категоричное: «Я — Василь, Щорс, Боженко, Мичурин... Я — парень, сидящий с девушкой на завалинке. Я — Кравчина, Орлюк...» В сценарии «Открытие Антарктиды» он, по его собственным словам, «зачислил в экипажи Фаддея Беллинсгаузена и Михаила Лазарева мужскую половину своего родного села».

Простейшей же формулой выражения сложных ощущений принадлежности к народу стало слово — «земля».

Человек силен своей связью с землей — это один из бесспорнейших лейтмотивов творчества Довженко. Слово «земля» очень часто повторяется в его прозе, устных выступлениях и личных письмах. Несколько упрощая пока суть дела, можно сказать, что он не создал ни одного «городского» фильма. Даже «Иван» — это «крестьянский» фильм, ибо хотя там действие и происходит на индустриальной стройке, но характеры-то героев детерминированы землей. И попроцался Довженко с миром словами Саввы Зарудного, одного из

героев «Поэмы о море»: «Любите землю. Любите труд на земле. Иначе не будет счастья нам и детям нашим ни на какой планете».

Вместе с тем нет нужды абсолютизировать в творчестве Довженко «сосницкие мотивы», как это порой делают западные исследователи. Конечно же, творчество Довженко слишком многогранно для того, чтобы пользоваться одной «веревочкой» для связывания героев, которую он сам предлагает простодушным критикам, говоря: «Я — Василь, Щоре, Боженко, Мичурин...» Далее мы легко убедимся, что Василь — это не Боженко. А Щоре — уж никак не Мичурин. Увидим и то, что довженковские герои столь же прочно связаны с временем, политическими задачами страны и даже духовным состоянием самого Довженко, сколько и с землей. И это естественно! На творчестве Довженко так или иначе отложилось все, что он испытал и узнал в жизни, — и учительство, и революционная деятельность, и дипломатическая работа, и сотрудничество в прессе, и многочисленные путешествия — да разве все перечислишь, когда речь идет о художнике! Впечатления сосницкого периода очень важны, но они все же — в ряду многих других...

Но вернемся в Житомир. Пока еще тихий и мирный, с устоявшимся бытом, с вечерними гуляниями и духовым оркестром в городском саду.

Идет 1917 год. Царизм пал. Бывшая Российская империя вот-вот должна взорваться. Какие-то порывы надвигающейся бури долетают и до Житомира. Зашевелились украинские кооператоры и националистского толка интеллигенты, в первую очередь — украинские учителя. В городах, не имеющих достаточно многочисленных отрядов промышленного пролетариата — а Житомир в те годы именно такой город, — влияние большевиков пока невелико, тон задают представители мелкобуржуазных партий. На Украине это рождает предпосылки недалекой народной драмы — петлюровщины.

Легко в ретроспективе говорить, что у выходца из бедной крестьянской семьи ничего не могло быть общего с представителями кулачества и буржуазии. Что у него был один-единственный путь в революции. Начинаясь буря слепила глаза, сбивала с пути многих — в конце концов в армии Петлюры, в бандах Махно, Григорьева и им подобных «бтатек» было немало людей, сходной с Довженко судьбы. В «Автобиографии» он со свойственной ему прямотой напишет: «Украинское сепаратистское буржуазное движение казалось мне в ту пору самым крайним революционным движением, самым левым, следовательно, самым лучшим... Таким образом, я вошел в революцию не в ту дверь».

Тем не менее путь Довженко достаточно типичен для интеллигента той поры. Каким бы не показалось ему на первых порах движение самостийников, Довженко естественно «левет» с обострением

классовой борьбы на Украине и постепенно с чувством «глубокого отвращения и горечи» расстаётся с «жалкой кучкой неучей, шарлатанов и предателей».

Прозрение облегчает переезд осенью 1917 года в Киев.

Там Довженко с огорчением узнает, что его глуховский диплом не даёт права поступить в университет, как он собирался. Можно поступить только в Коммерческий институт, что он и делает, осознавая что это — «не то», хотя в то время Коммерческий институт славился преподавателями и широтой учебных программ. Одновременно он поступает вольнослушателем на естественный факультет университета. А когда открывается Академия художеств, то Довженко поступает и туда. Собирается поступить и в открывающийся Географический институт.

Жажда знаний у молодого человека — неутолимая.

Беда в том, однако, что на учение времени недостает.

Киев кипит.

В октябре 1917 года киевский пролетариат, возглавляемый рабочими «Арсенала», очищает город от контрреволюционных сил Временного правительства. Однако власть захватывает Центральная рада, успевшая за лето и осень сформировать довольно значительную «гайдамацкую» армию из сынков буржуазии, кулаков и офицерства. Поддержанная Антантой и общероссийскими контрреволюционными силами, рада незамедлительно начинает открытую борьбу с Советской Россией.

На Украине начинается гражданская война.

В декабре I Всеукраинский съезд Советов, собравшийся в Харькове, объявляет Украину федеративной частью России и объявляет Центральную раду низложенной.

А 15 января 1918 года начинается героическое восстание «Арсенала». «Вся власть Советам!» — под этим лозунгом рабочие ведут неравную борьбу с националистами, пытающимися обмануть массы требованием: «Россия — русским, Украина — украинцам». На помощь восставшим спешат советские отряды с юга и востока Украины и из России. Они совсем рядом. 22 января червонные казаки В. Примакова с лёта берут Дарницу. Вот он — Киев... Но ещё 21 января петлюровцы врываются на территорию завода — главной крепости восставших — и учиняют дикую расправу над арсенальцами: расстреливают, вешают, закалывают штыками всех, кто попадаетея им в руки, в том числе женщин и детей рабочих, принесших отцам воду и еду.

Это — гражданская война.

И это — материал будущих фильмов Довженко. На киевских улицах действуют и умирают его герои. Довженко, сам ещё не взявшийся за оружие, мог с ними встречаться лицом к лицу.



На улицах, ныне называющихся Красноармейской и Шота Руставели, воевал отряд под командованием столяра Василия Боженко.

25 января 1918 года Киев становится столицей Украинской Советской республики. Но все, что случилось в том январе, — лишь прелюдия. Всего месяц остается до нашествия на Украину немецких дивизий и воцарения их марионетки — почти опереточного гетмана Павло Скоропадского. Трагедия переживаете фарсом.

Именно об этом Киеве — времен Скоропадского — рассказал Михаил Булгаков в «Белой гвардии» и «Днях Турбиных». Рассказал с постальгией по безвозвратно уходящему, с безжалостной иронией в отношении происходящего и с тревогой перед будущим. Психологически булгаковский рассказ тонок и достоверен, но, пожалуй, несколько односторонен.

Д. Мануильский, посетивший немецко-гетманский Киев в составе делегации РСФСР, дает такую жуткую зарисовку. «Сказать, что в Киеве царил безудержная спекуляция и хищения, этого мало: это не выразит того, что, в сущности, происходило. Все кафе, кавказские «пашлычные», все многочисленные увеселительные сады и заведения стали притонами купли и продажи валюты, фиктивных драгоценностей, подложных документов. Торговали «патриоты» — офицеры, служители «чистого искусства», артисты, художники, поэты, репортеры, студенты, чиновники, монахи, гетманские охранники и гетманские министры, — немецкие шуцманы и контрразведчики всех стран — все сливалось в больном полупьяном угаре...»

Далее Мануильский отмечает трогательное единодушие общероссийской и местной буржуазии в растаскивании украинского народного достояния: «В «державных установках» (государственных учреждениях) царил умопомрачительные хищения, взяточничество, растаскивание государства не по целому, а по кускам, как голодные гиены растаскивают труп павшего верблюда в степи.

Созданные в несколько дней состояния прокучивались в кабинетах ресторанов, где дикое взвизгивание пьяных женщин, стон струнных оркестров смешивались с гнусавыми сифилитическими голосами монархического офицерства, оравшего попеременно «боже царя храни» и «ще не вмерла Украина» (националистический гимн)... И это неестественное сочетание «царя» и «Украины» воплотил в себе гетманат».

Можно добавить, что сам гетман пытался торговать Украиной и «по целому», подрядившись вывезти в Германию десятки миллионов пудов пшеницы, мяса, сахара, масла и других продуктов.

Гетманский Киев жил в угаре, жил в предчувствии надвигающихся крутых перемен. Немецкие штыки не могли вечно охранять нелепую марионетку — кайзеровская Германия сама была обречена. При этом одни ждали перемен со стороны петлюровских куреней, по-

прежнему накапливавших силы, другие — от красных украинских полков, формировавшихся на границах с Россией.

Довженко в это смутное время становится видной фигурой в студенческих кругах. В начале 1918 года его избирают главой студенческого самоуправления Коммерческого института. Студенческий комитет обладает большей властью, нежели дирекция, растерявшаяся в противоречивой обстановке и склонная к компромиссам. Энергичный Довженко — Сашко, как его будут называть самые близкие друзья всю жизнь, а пока зовут за молодость все, — неприменный участник и часто заводила всех студенческих митингов, сходов, выступлений.

На этом посту он осужден испытать тяжкое душевное потрясение, причиной которого отчасти была «политическая неграмотность», о чем он писал и что тогда было свойственно не только ему.

Все началось с попытки гетмана создать собственную армию. Скоропадский призвал молодежь, особенно студентов, добровольно вступать в ряды «гайдамаков». Разумеется, его воззвание вызвало смех. Тогда, не дождавшись добровольцев, гетман приказал забирать молодежь в армию насильно. Студенты возмутились и решили воспользоваться провозглашенными «демократическими свободами». Довженко собрал в институте митинг протеста. После митинга молодежь колонной пошла по нынешней улице Короленко к резиденции гетмана. Но не дошла. Синежупанники расстреляли студенческую демонстрацию — около двадцати человек было убито, многие ранены.

Политическое самоопределение Довженко завершается. До вступления его в Коммунистическую партию остается год. До сознательного и активного участия в работе советских органов власти — и того меньше. Разумеется, все процессы, в том числе политическое образование всех и каждого человека в отдельности, неизмеримо ускоряла сама жизнь.

Революция в Германии естественно покончила и с гетманщиной. Однако украинские меньшевики, эсеры, сепаратисты и деятели бывшей Центральной рады инсценировали «народное восстание» против Скоропадского и передали власть так называемой Директории во главе с яркими националистами Петлюрой и Винниченко. Новый, 1919 год Киев встречал под петлюровскими желто-голубыми знаменами. Сменились декорации.

Но с севера уже шли герои еще одного будущего фильма Довженко — богуицы и таращанцы, Щорс и Боженко. Утром 5 февраля герои вступили на киевские улицы.

Судьба возвращает Довженко, сразу же предложившего свои услуги Советской власти, в Житомир и на время связывает с щорсовцами — он преподает в школе, созданной при штабе 44-й ди-

нии. Сначала преподает общеобразовательные предметы: среди красных командиров есть практически неграмотные люди. И снова жизнь торопит его, подталкивает на большее.

Житомир осенью 1919 года — не тихий и не сонный город времен учительства Довженко. Это фронтовой и штабной, живущий напряженной жизнью город, которому угрожают галицийские дивизии Петлюры. В нем оказались все возможные и невозможные партии. В нем действуют явные и тайные силы. По центру скачут связи с недалекого фронта. Проходят отряды подтянутых курсантов — то на учения, то в бой. На вокзале дымят грозные щорсовские бронепоезда. А на окраинах, в уютных домиках, прячущихся в пышных садах, плетутся заговоры и пишутся шпионские донесения Петлюре.

С выбором уже нельзя медлить. И Довженко выбирает — на всю жизнь.

«Я очень хотел вступить в Коммунистическую партию большевиков Украины, но считал себя недостойным переступить ее порог, — расскажет он позже, — поэтому я поступил в «боротьбисты...». Близкие по программным установкам партии левых эсеров, «боротьбисты» имели в руководстве достаточное число трезво мыслящих людей и не имели, на свое счастье, авантюристов типа Марии Спиридоновой, бросившей в июле 1918 года левозеровские банды против Мещина и Советской власти. Наблюдая за укреплением Советской власти на Украине и большевизацией масс, «боротьбисты» за небольшим исключением сочли за благо самоликвидироваться в апреле 1920 года. Лучшие из «боротьбистов» были приняты в Коммунистическую партию. Среди них — Довженко.

Для него начинается обычная жизнь коммуниста времен гражданской войны — жизнь без личных желаний, определяемая словом — и а д о! Довженко принимает эту жизнь как должное. Ведь выбор сделан. Об этом периоде его жизни известно не слишком много, однако легко понять, что менялся Сашко круто и быстро.

Он уехал осенью 17-го года из Житомира, ничего, по его словам, не зная о коммунизме: «Если бы меня спросили тогда, кто такой Маркс, и ответил бы, что это, наверное, издатель разных книг» (действительно, был в дореволюционной России издатель с такой фамилией). Теперь же, спустя два с небольшим года, Довженко заведует в том же Житомире партийной школой. Уехал чистенький, модно одетый, при галетке учитель. Через три года по Киеву ходил облеченный большими правами большевистский комиссар, не имевший, однако, сапог, — ходил комиссар Довженко с мандатами, револьвером, но... босиком.

После прорыва белопольских войск и захвата ими в начале мая 1920 года Киева партия посылает Довженко на подпольную работу. Она не затянулась — Киев быстро был освобожден. Но подполье

полно неожиданностей: лишь случайность спасает его, захваченного в плен польским разведом, от расстрела.

Встретив буденовцев в Киеве, Довженко остается там работать, сначала в должности секретаря губернского отдела народного образования. Но коммунистов с образованием катастрофически не хватало. А Довженко «был молод, здоров, мог работать, не уставая». Поэтому губком щедро подбрасывает ему все новые должности и партийные поручения: не освобождая от наробраза — заведование отделом искусств, комиссарство в Театре имени Шевченко, организацию профсоюза работников просвещения и т. д. Кроме того, нередко приходилось, сунув в карман наган на случай встречи с бандитами, ехать в сельскую глушь — создавать Советскую власть на местах.

То был тяжкий, голодный и холодный год — первый год после окончания гражданской войны. Вся Россия вышла из нее, как выразился А. Веселый, «умытая кровью». Киев принадлежал к числу городов, по которым каток войны проходил особенно часто и тяжело. О Киеве той поры ярко рассказал Николай Островский — о тифе, облавах по ночам, о Боярке — спасительной дороге к дровам...

Довженко среди тех, кто несет на плечах всю тяжесть этого времени. Но вот что любопытно — именно в это время, загруженный партийными делами сверх головы, он поступает учиться в Коммерческий институт и по-прежнему много рисует, «особенно карикатур» (будет припоминать он). Очевидно, все эти «заведования», все должности — опять «не то». Партийные органы сочувствуют его желанию учиться, обещают при первой же возможности сами послать на учебу. Но... возможностей пока нет.

Неожиданный вызов из Харькова, столицы Украины той поры, еще раз — и не в последний раз! — круто поворачивает жизнь Довженко. Нарком иностранных дел Украины Д. Мануильский предлагает ему идти на дипломатическую работу. Довженко, очевидно, колеблется, вызывая у многих недоумение. Надо думать, что и в то необычное время дипломатическая работа в глазах молодых людей была не менее привлекательной, чем сегодня, потому-то его колебания кое-кому и непонятны. Но для Довженко это предложение просто нарушает планы поступить учиться в Архитектурный институт, где, как ему сейчас кажется, реализуются его художественные склонности. Его все же уговорят, соблазнив возможностью поучиться за границей рисованию и живописи.

Около года он проводит в Варшаве, работая сначала в репатриационной комиссии по обмену военнопленными, а затем — управляющим делами посольства. Весной 1922 года он переезжает в Берлин, где становится секретарем генерального консульства УССР.

Он четко и добросовестно выполняет свои обязанности. Начальств-

по не имеет к нему претензий, напротив, в трудный для него момент, когда он уже уйдет с дипломатической работы, предложит вернуть ее. Но у самого-то Довженко эта работа не вызывает никакого интереса. И дело не только в естественных трудностях, из-за которых, как пишет сам Довженко, он «не выходил из здания посольства неделями». Дело еще в том, что художническую натуру, особенно такую страстную и во многом нетерпимую, как у Довженко, протокол не мог не сковывать, а закономерная в дипломатической деятельности подчиненность личности — даже не делу, а инструкции — не могла не отталкивать.

В Берлине наконец исполняется старая мечта: Довженко получает от Наркомпроса небольшую стипендию, уходит с работы в консульстве и поступает в частную художественную школу, имея в перспективе Берлинскую или Парижскую академию художеств.

Но улыбка судьбы очень скоро сменяется гримасой.

В августе 1923 года Довженко возвращается в Харьков; думалось, на месяц, оказалось — на годы. Восстание гамбургского пролетариата напугало власть имущих, усилило в веймарской Германии антисоветские настроения. О возвращении в Берлин нечего было и думать. Ехать в Кабул, как предложили в Наркоминделе, он отказался.

Вдобавок ко всему сваливается беда — Довженко выбывает из партии.

Предоставим слово самому Довженко: «Я был исключен из ееридов еще в бытность свою за границей по причине непредоставления документов из-за границы на чистку. Между тем документы я послал. Они были где-то потеряны и разысканы случайно несколько лет спустя, о чем мне сообщил редактор газеты, член ЦК В. Блакитный, за день до своей смерти. Исключение из партии я переживал очень тяжело. Я разыскивал документы в Истпарте, хлопотал, возмущался «несправедливостью и черствостью» окружающих. На предложение одного из членов или, кажется, председателя ЦКК подать заявление о новом вступлении в партию я ответил нежеланием, считая себя неправильно исключенным. Словом, я поступил глупо, не партийному...»

В этой связи надо сказать, что творчество и жизненная позиция Довженко были таковы, что о его беспартийности мало кто знал. Он казался и был на деле коммунистом, как говорится, до мозга костей, более того — он был, по определению Вс. Вишневского, — комиссаром в искусстве. Д. Ортенберг, главный редактор «Красной звезды» в первый период Отечественной войны, для которой писал и Довженко, рассказал, что какой-то мудрый и ренителный партийный руководитель весьма высокого ранга однажды назначил беспартийного Довженко... начальником партийного отдела фронтовой га-

зеты. Это было в начальный период войны, во времена труднейших испытаний людей на крепость...

Даже если это и легенда, то весьма характерная для Довженко.

Итак, в конце 1923 года Довженко оказывается на распутье. Мысли о художественном академическом образовании надо было оставить. А все остальное как-то не привлекало. Будущее представлялось смутным. Дальнейшие жизненные дороги — неопределенными.

Довженко имел все основания горестно воскликнуть: «До чего же неправильным, извилистым и неэкономным был мой жизненный путь...» Ему шел тридцатый год. Он с явной опаской подсчитывал прожитые годы и перебирал испробованные дела. И не мог не удивляться шуткам судьбы. Разумеется, он мог не беспокоиться о куске хлеба — профессией у него накопилось предостаточно, но — не хлебом же единым жив человек!

На ближайшие годы все решила встреча с Василием Блакитным — одним из удивительнейших людей того времени, вообще богатого яркими индивидуальностями. Василий Михайлович Элланский (Блакитный — псевдоним) был всесторонне образованным и щедро одаренным человеком. Один из зачинателей советской украинской литературы, он был и прозаиком, и поэтом, и литературоведом. Но время сделало главным делом его жизни революционную работу — он один из создателей партии «боротьбистов» и организатор ее самоликвидации. Став большевиком, он был избран и членом ЦК партии и членом ВУЦИК.

В 1923 году он возглавлял газету «Вісті», орган Всеукраинского ЦИКа. А по душевной щедрости еще исполнял роль опекуна всех, кого считал талантливыми людьми. Довженко был именно таким человеком — ярко талантливым, ищущим и неустроенным, каких любил и собирал вокруг себя Блакитный. Судя по всему, он и раньше встречался с Довженко: в Житомире — может быть, в Киеве — наверное. Но это не имеет значения. Существенно лишь то, что Блакитный, увидев рисунки вернувшегося из-за границы не то дипломата, не то студента, сразу же привлек его к сотрудничеству в своей влиятельной газете. И даже предоставил ему, пока бездомному, в своем кабинете диван для почлега.

Довженко, решающему в это время посвятить жизнь живописи, было очень важно услышать слова признания своим рисункам от человека, компетентности и объективности которого он абсолютно доверял.

Кстати, они были ровесниками — Блакитный и Довженко. У них было много общего в прошлом, их взгляды на жизнь и на искусство совпадали, наконец, оба были незаурядными людьми и видели друг в друге эту незаурядность. Они поэтому просто не могли не сблизиться. Однако короткому сближению мешала, с одной стороны, пе-

погруженность Блакитного общественными делами, с другой — неистовая работа Довженко, именно в Харькове начавшего писать маслом.

Довженко рисует непостижимо много. Чуть не каждый номер газеты выходит с его карикатурами. Оформляет книги и обложки журналов, первые номера которых выходят во множестве в те годы, но редкое когда имеют продолжение. Создает киноплакаты для ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление). В харьковский период Довженко впервые, насколько известно, берется и за перо. Его статьи по искусству 20-х годов остры по мыслям и хороши по литературным качествам. Последнее важно для понимания того, почему он, вскоре придя на студию, начнет именно в амплуа сценариста и как-то очень уверенно, без проб и очевидных неудач начнет писать сценарии для самого себя. По-видимому, достаточно случайные литературно-критические опусы, о которых он позже не сочтет нужным даже упоминать, по крайней мере дадут ему уверенность, что и это он может.

Но пока его высокая цель — живопись. В 1949 году, будучи уже признанным мастером киноискусства, но переживая трудный момент, он напишет: «Я и сейчас убежден, что, получи я правильное воспитание и образование, я был бы более мощным художником в живописи, чем в кино...» Такого рода замечания с годами он делал все чаще, и они требуют размышлений.

Возможно, Довженко и стал бы большим художником. Специалисты высоко оценивают его сохранившиеся рисунки. В конце концов он был невероятно талантлив в любом деле, за которое брался, даже если это дело было ему и незнакомо, — парадоксально, но факт. Но из этого ничего не следует. Все же живопись жила в его памяти, как живет память о первой любви. И он вспоминал о ней лишь в минуты горечи. В живописи он наверное не стал бы тем, кем стал, хотя, может быть, и легче прожил бы жизнь и больше получил бы почестей. Можно с уверенностью сказать: в живописи ему было бы тесно. Как очевидно было тесно даже в литературе, когда пришлось надолго расстаться с кино.

Даже соединяя в своих фильмах живопись, литературу и все то, что может кино, — а оно многое может: быть одновременно микроскопом и телескопом, «машиной времени» и «ковром-самолетом», инструментом артиста и прибором ученого, — Довженко все же зачастую чувствовал, что и возможности кино ограничены, что и ими он не может сказать все, что он имеет сказать людям. В том-то и было величие, но вместе с тем и горе Довженко, что современные формы и средства искусства, включая синтетизм экрана, нередко оказывались неадекватными его замыслам и желаниям. Кино, однако, было все же наиболее подходящим средством.

В общем-то Довженко знал, что именно в кино может наиболее полно выразить себя как художник. Уже получив признание как писатель и будучи тяжело болен, он все же мечтал: «Сделаю «Поэму о море»... потом «Тараса Бульбу». Я обязан его сделать. Я писал его пятнадцать лет (речь идет, разумеется, о постановочном сценарии. — Р. С.). А после «Тараса Бульбы» буду только писать...»

Практически это означало намерение снимать и снимать, пока останется хоть капля сил. Литература оставляется на проблематичное «потом».

Во всяком случае, менее всего природе его таланта и склонности к масштабному мышлению соответствовали возможности живописи, равно и традиционной, к которой он, кстати заметить, относился скептически, и современной. На осознание этого обстоятельства и пошел практически харьковский период.

О Харькове тех лет и о жизни там Довженко написал Александр Марьямов (имевший возможность опираться на личные воспоминания), чуть идеализируя то время, но интересно. О том же периоде существуют многочисленные рассказы современников Довженко — М. Бажана, Ю. Смолича, Ю. Яновского и других. Общее в них — утверждение, что в те годы, особенно в начале 1926 года, Довженко выглядел молчаливым, сосредоточенным на внутренних проблемах, глубоко о чем-то постоянно раздумывающим человеком. Сегодня, зная, что будет после Харькова, легко сказать, что это, мол, были раздумья о необходимости еще одного жизненного поворота. Но, может быть, такое предположение и недалеко от истины.

Харьков в середине 20-х годов — пестрый город. Жизнь его полна контрастов, противоречий и сложностей. Промышленный город, он превратился и в крупный культурный центр после того, как стал столицей Украины. В него из Киева перевели некоторые театры, в том числе новаторский театр «Березиль» Леся Курбаса. В нем открывается масса разного рода культурно-просветительных учреждений. Как в каждый административный центр, туда тянулись деятели литературы и искусства. Кроме того, через Харьков прошли волны эвакуаций и реэвакуаций гражданской войны, оставив в городе значительное число интеллигенции.

Вместе с тем культурная жизнь Харькова той поры несет отчетливый отпечаток провинциальности, недостатка традиций и необоснованных претензий. Это сразу же бросается в глаза, когда листаешь прессу, особенно журналы и книжки, преимущественно — книжечки, выходившие там в 20-х годах в большом количестве, часто стараниями нэпманов.

Легко понять, что не все было просто в Харькове той поры и с социальным составом собравшейся там интеллигенции. Там выходила анархистская газетка «Рабочая мысль» даже тогда, когда с



вирхизмом как политическим течением было покончено во всех республиках. Украинские сепаратисты печатались, лишь слегка маскируя свои реакционные мечтания. И как это ни странно, но появились стихи, явно прославлявшие и белое движение и махновщину.

Разумеется, это были крайности, точнее — остатки не осевшей после гражданской войны мути. Тон уже задавали советские прозаики и поэты из объединений «Плуг», созданного С. Пилипенко в 1922 году, и «Гарт», созданного Блакитным в 1923 году. Правда, и члены этих объединений были в идейном отношении весьма неоднородны. Были там на редкость интеллигентные, одаренные люди, хотя бы уже названные М. Бажан и Ю. Яновский, чье творчество сегодня составляет гордость советской украинской культуры. Но были — и в немалом числе, к сожалению, — люди случайные, может быть, даже вредные (что бы они сами о себе ни думали) для развития культуры.

Поиски в области национальной формы были исторически обусловлены. Беда, однако, была в том, что этот процесс иногда служил удобным прикрытием для ремесленников и бездарностей, выдававших удручающую беспомощность своих опусов и нищету мысли за национальную «специфику», а любую критику по своему адресу обидчиво отметаивших как нападки на «украинскую культуру», как «шовинизм». Порой эта околотитературная публика, в общем-то всегда ведущая себя шумно и активно, определяет политику литературных кружков.

Довженко, сменив редакционный диван на раскладушку в общежитии на Пушкинской улице и найдя место для мольберта, много работает и, вопреки своей деятельной, общительной натуре, сторонится некоторых украинских литературных кругов. В 1925 году умирает сгоревший от перегрузок Блакитный, и Довженко еще дальше отходит от тогдашних и «Гарта», членом которого состоит, и «Плуга», с которым сотрудничает как художник. В них слишком много он видит людей, о которых позже напишет: «Мне часто было грустно смотреть на их беспросветную провинциальность, некультурность и узорсть».

Ох, как долго и как иногда больно будут кусать Довженко эти «некультурные провинциалы», в отдельных случаях занявшие достаточно солидные кресла в литературе и искусстве!

В воспоминаниях о Довженко харьковского периода вызывает внимание страничка в рассказе Юрия Смолича о том, как Александр Петрович заинтересовался было театром — разумеется, новаторским «Березилем», — стал часто появляться за кулисами, присматриваться, познакомился с Лесем Курбасом и будто бы чуть не решил стать театральным режиссером. Рассказав об этом, Смолич справедливо замечает: «В театре он искал кино».

Да, очевидно, Довженко тогда искал и выбирал.

И выбрал!

«В июне 1926 года я просидел ночь в своей мастерской, подвел итог своей неудобной тридцатидвухлетней жизни, утром ушел из дому и больше в дом не возвращался. Я уехал в Одессу и поступил работать на кинофабрику...» Это строчки из автобиографии. Коротко и необычайно сухо. Позже в интервью Жоржу Садулю он лишь добавит, что в захваченном им чемоданчике были несколько рубашек и книга Роллана «Кола Брюньон». Полотна были брошены и пропали.

У военных есть понятие — предполье. Это полоса перед основными укреплениями, перед главным делом, которую надо пройти, чтобы победить. Эта полоса может быть очень долгой, очень трудной и очень опасной.

Отъезд в Одессу означал, что свое предполье Довженко прошел.

Довженко был, в сущности, ровесником кино.

В отличие от большинства своих коллег он не оставил воспоминаний о встречах с иллюзионом. Обычно эти воспоминания сентиментальны и однообразны, но иногда бывают и полезны для определения момента пробуждения интереса к кино данного художника. Что же касается Довженко, то получается вроде бы так, что он встретился с кино, только переступив порог Одесской студии. Этого, однако, не может быть. Поскольку кинотеатры были и в Сосницах и Глухове, то, разумеется, первые ленты он видел рано.

В Берлине же, разумеется, видел поразительные по мастерству даже и по сегодняшним меркам фильмы немецких экспрессионистов, в частности этапный «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «Усталую смерть» и «Нибелунгов» Ф. Ланга, «Носферату» и «Последнего человека» Ф. В. Мурнау и им подобные. Немецкий киноэкспрессионизм — большое и противоречивое явление западноевропейской культуры времени так называемого межвоенного двадцатилетия, споры о нем продолжаются до сих пор. Довженко не мог не отрицать, подобно Эйзенштейну, идейную направленность экспрессионизма — тот неизбежный трагизм и безграничное отчаяние, ту проповедь смерти, которые он нес. Но вряд ли он не обратил внимания на стремительное развитие выразительных средств кино, на трудно постижимый скачок, который кинематограф совершил за три-четыре года от «золотой серии» с участием Франчески Бертини или Веры Холодной к фильмам, показывавшим сложнейшие и тончайшие человеческие состояния и чувствования.

Кроме того, его как художника могло заинтересовать и то любопытное обстоятельство, что художественное течение, зародившееся в недрах живописи, полностью реализовалось и приобрело мировое значение в формах принципиально иного искусства — кино. В этой связи заметим, что формальные достижения киноэкспрессионизма сыграли весьма значительную роль в истории «десятой музыки», в развитии ее выразительных средств. Отдельные формальные открытия Ланга, Мурнау, Г.-В. Пабста, Э. Любича, В. Рутмана и некоторых других немецких режиссеров сразу же вошли в «язык кино» и использовались повсеместно, в том числе и в советском кино 20-х годов, в частности, их легко обнаружить в таких фильмах, как «Конец Санкт-Петербурга» Вс. Пудовкина, «Обломок империи» Ф. Эрмлера, а у Довженко — в «Арсенале». Разумеется, речь идет лишь об отдельных элементах именно «языка кино».

В харьковский период Довженко также мог видеть не только макулатуру, о которой вспоминает в своей книге Марьямов, — раз-

ного рода «мессалин», «приключения американок» и «недели любви». Все лучшие фильмы мирового кино шли на советских экранах — от Чаплина до Шёстрома.

Это вообще наивный прием — акцентировать внимание на коммерческой чепухе, которой всегда в кино предостаточно, и таким фоном выделить и без того очевидные достоинства подлинного художника. В общем-то никто в кино после Люмьеров и Мельеса не приходил на пустое место. Но, правда, и в наши дни никто из настоящих художников не приходит в кино, чтобы только пользоваться готовым, уже открытым.

За тридцать лет — то есть к тому времени, когда Довженко пришел в кино, — оно многому научилось. Атракционный и балаганный его периоды ушли в историю. Кино уже было искусством. И не только потому, что уже потрясли мир первые революционные картины Эйзенштейна и Пудовкина, еще не подозревавших, что они станут классиками, — достаточно высок был и так называемый средний уровень кино. Уже была снята половина тех двенадцати фильмов, которые позже назовут «лучшими фильмами всех времен и народов» и в число которых войдет и довженковская «Земля». Франция, США, Швеция, Германия и Япония имели к тому времени свои национальные школы кино. В историю человеческой культуры уже вошли имена Гриффита и Чаплина, Штрогейма и Флаэрти, Шёстрома и Дрейера, Ланга и Мурнау и многих других мастеров кино.

Об этом надо было сказать, чтобы определить пределы эпитета «первооткрыватель», которым многие киноведы стандартно наделяют каждого мастера, начавшего работать в 20-х годах. В отношении Довженко это соображение будет означать, что если он что и открывал, то никак не «правила арифметики» — они были открыты до него, — но «алгебру» кино.

В момент прихода Довженко расцвет советского кино только начинался. В нем еще преобладали наивные и смешные на современный взгляд картины, авторы которых подчас пытались буквально заихнуть новое содержание в старую, абсолютно не пригодную для этого форму салонной мелодрамы — об этом писали многие историки советского кино. Но, повторяем, в 1925 году был уже создан «Броненосец «Потемкин»!

Вместе с тем в том же 25-м году на экраны вышли «Его призыв» и «Закройщик из Торжка» Якова Протазанова, «Коллежский регистратор» Юрия Желябужского с Иваном Москвиным в роли Симеона Вырина, «Степан Халтурин» Александра Ивановского, «Крест и маузер» Владимира Гардина — все фильмы, конечно, не отмеченные какими-либо особыми новаторскими открытиями, но бесспорно сделанные на высоком для своего времени профессиональном уровне, сделанные культурно и серьезно, с очевидным стремлением подтя-

путь кинематограф к художественным рубежам, достигнутым русским реалистическим театром, на который эти режиссеры ориентировались.

У советского кино окажется, как мы знаем сегодня, иная, отнюдь не «театральная» судьба, принципиально другой путь развития — и даже не один. Но и опыт Протазанова, Гардина, Желябужского и некоторых других режиссеров, начавших работать еще в дореволюционном кино, многому мог научить желающих, в том числе и Довженко, как бы в принципе не был ему лично далек камерный психологизм, например, великолепного профессионала Протазанова. (Оговоримся, чтобы не быть превратно понятыми: названные режиссеры не оказались на каких-то задворках главных путей развития советского кино, ибо и они были участниками процесса развития, что-то отдавая другим и что-то беря от других.)

Короче говоря, кино в середине 20-х годов — явление необычайно интересное, и сложное, и противоречивое, и увлекательное, и много обещающее. А. Луначарский еще не опубликовал то, что услышал в беседе с В. И. Лениным о значении кино, но роль кино в общественной жизни была для всех очевидной.

Поэтому можно с уверенностью предположить, что решение бросить Харьков — и холсты, привлекавшие внимание многих знатоков, и положение признанного и популярного графика, и устоявшиеся связи в литературном мире, и друзей — не было импульсивным. Надо полагать, что оно, это решение, пришло постепенно вместе с осознанием того факта, что на его, Довженко, глазах родилось и бурно развивается новое, необычайно интересное и небывало мощное по воздействию на массы искусство. Его возможности угадывались еще не до конца, но и то, что кино уже умело делать, было весьма обширно и привлекательно.

Решение, возможно, облегчалось теми контактами, которые Довженко имел с ВУФКУ как художник-плакатист. И ускорялось тем, что многие друзья и знакомые Довженко уже так или иначе, но сотрудничали в кино.

Особенное впечатление на него могло произвести то обстоятельство, что азартно пробовал силы в кино и авторитетный в художественных кругах Лесь Курбас, рожденный, казалось бы, для театра и действительно достигший там очень многого. Но, по-видимому, что-то в театре не удовлетворяет и его, признанного мастера и новатора, если он в 1924—1925 годах снимает в Одессе четыре короткометражные ленты, а в пятой выступает как художественный руководитель. Среди них был и фильм, называющийся «Арсенальцы» — своего рода предтеча будущего довиженковского шедевра. Фильм не сохранился, но, зная, что в нем было всего три части, — слишком мало для избранной темы, для серьезного разговора, — можно предположить,

что это был рядовой агитфильм. Это подтверждается и отсутствием реакции прессы на него и тем, что ни у кого из старых одесских кинематографистов, с кем нам удалось поговорить, он не оставил никаких следов в памяти.

Следует заметить, бурные события, изменявшие лик кино в середине 20-х годов, происходили чрезвычайно далеко от Одессы. Своеобразный «Одесский ренессанс», давший советской литературе группу талантливейших поэтов и прозаиков, в общем-то никакого отношения к местной студии не имел, хотя, например, Исаак Бабель охотно писал для кино. Неплохие по тем бедным временам технические средства, позволявшие Одессе выпускать довольно значительное число фильмов, возможность привлекать великолепных актеров — А. Бучму, Н. Ужвий, И. Замычковского и других, заинтересованность общественности в развитии национального украинского кинематографа — все это зачеркивалось тем обстоятельством, что на студии главенствовали и определяли творческий климат малоодаренные режиссеры, преимущественно дореволюционной формации. Как нигде, в Одессе сохранялись традиции мещанско-местечкового кино, заложенные в предреволюционные годы спекулянтами типа Дранкова, Талдыкина, Либкена, Перского. Те фильмы Одесской студии, которые оставили заметный след в истории советского кино, — «Тарас Шевченко», «Два дня», «Ночной извозчик» и некоторые другие относятся ко второй половине 20-х годов, да и успех им определили скорее замечательные актеры, нежели мастерство сценаристов и режиссеров.

Студия задыхалась от отсутствия свежей крови — талантливых, ищущих, воспитанных революцией художников.

Это, очевидно, понимал руководивший тогда студией Павло Нечес — личность легендарная и для нас, сегодняшних, недоступная. Бывший «гвардеец революции», матрос, он был направлен партией создавать советское кино. Казалось бы, что может быть сомнительнее, чем грубоватый и малограмотный «братишка» в роли директора крупной киностудии? Но, как следует из воспоминаний, он оказался отличным директором. Кинематографисты относились к нему с искренним уважением, многие — с любовью, хотя и до сих пор рассказывают истинно одесские анекдоты о нем.

Были у Нечеса совершенно неопценимые качества — сознание, что партийное поручение должно выполняться, природная смекалка и редкостное чутье на настоящих людей. Согласимся, что дать постановку фильма, хотя бы и короткометражного, в общем-то неведомому человеку, заезжему карикатуристу — для этого надо было иметь и смелость, и характер, и умение понимать людей.

Максим Рыльский заметил, что и тогда, в 20-х годах, Довженко производил на людей неотразимое впечатление, что в нем всегда ощу-

щались незаурядность, внутренняя значительность, необычность. Все так. Но кино, как известно, помимо того, что является видом искусства, есть, так сказать, товарное производство, обязанное не только покрывать немалые расходы на съемку, тиражирование и прокат фильмов, но и давать прибыль. В годы восстановления народного хозяйства эта прибыль была особенно необходима. Так что фильмопроизводство было — да и всегда есть — не самым подходящим местом для экспериментов.

Остается низко поклониться памяти Павло Нечеса и, думая о том, что вскоре сделает Довженко, сравнить его появление на студии со взрывом бомбы, подложенной судьбой под уютные кресла одесской компании с дореволюционным стажем.

Довженко сам, и не без иронии, рассказал о своей киноучебе. «Я стал посещать натурные съемки одного одесского режиссера недалеко от фабрики. То, что он делал на съемке со своими актерами, было настолько плохо и настолько очевидно беспомощно, что я сразу повеселел. Я подумал: если я вижу, что это плохо, и знаю, что именно плохо и почему именно плохо, следовательно, я не так уж беспомощен. Больше того, я просто возьму да и сделаю лучше».

Так же — присматриваясь — он учился всему, что надо знать, чтобы «снимать кино». В автобиографии он отметит, что «учиться было... не у кого в Одессе».

Как снимать — это и во времена молодости Довженко и много позже желающие узнавали быстро. Выдающийся американский мастер Орсон Уэллс говорил: «Технике в кино, как и в любой другой профессии, можно обучиться за пару дней. Трудно научиться ее использовать так, чтобы возникло искусство». Уэллс имел право так говорить: через пятнадцать лет после Довженко он так же нечаянно пришел на студию, посмотрел и... тоже создал шедевр.

Да, научиться писать легко, но вряд ли кто, научившись, сразу же садится писать роман. У Довженко получилось именно так — едва узнав азы кинограмоты, он снимает полнометражный фильм. Не один, разумеется, но у него вся группа состояла из новичков и дебютантов. Его сорежиссер Ф. Лопатинский, подобно ему, только что приехал в Одессу, сменив театральные подмостки на съемочную площадку. (В ближайшие годы Лопатинский снимет несколько ничем не примечательных лент и где-то в самом начале 30-х годов исчезнет из мира кино.) Сведения о снимавшем фильме И. Роне очень смутные: кажется, хроника до этого он снимал, но в амплу оператора игрового фильма выступал в первый и в последний раз в жизни.

Помощник оператора, молодой тогда Даннил Порфириевич Демущкий, вскоре станет замечательным художником, соратником и единомышленником Довженко. Он поражал богемный, мягко гово-

ря, мир Одесской студии своим дипломом юриста, высокой культурой, полученной в интеллигентной киевской семье, международными призами за свои фотографические работы. Он, как говорят, подавал большие надежды, но пока что, подобно Довженко, впервые вступался с кино.

... Да, отчаянным человеком был Павло Федорович Нечес! Ведь он дал возможность этой компании полных дилетантов снимать полнометражный фильм! Правда, и время было необычное: очень многое всюду, не только в кино, делалось заново, делалось совершенно новыми людьми...

Довженко не любил вспоминать о своих первых картинах и в число своих работ никогда не включал ни «Васю-реформатора», о котором идет речь, ни «Ягодку любви». А «Сумку дипкурьера» назвал «незначительной вещью». Очевидно, он резонно считал эти ленты ученическими, в которых ему не удалось сделать то, ради чего он пошел в кино. Но потомки ведь никогда не соглашаются с просьбами и попытками великих мастеров культуры что-то в их творчестве отбросить, запрягать, забыть (напомним в этой связи о неудачах в такого рода попытках хотя бы Гоголя, Белинского, Некрасова). Не проходят и киноведа мимо ученических работ Довженко.

Фильм «Вася-реформатор» не сохранился. Судить о нем по сценарию невозможно, поскольку сценарии тогда писались отнюдь не для чтения — они походили на рабочие документы, своего рода — режиссерские памятки, устанавливавшие порядок съемки. Прессы о фильме было мало. Воспоминания противоречивы. Кажется, это действительно была просто ученическая работа, не очень складная и не очень занимательная.

В фильме мальчик Вася, сын фабричной работницы, проявляет чудеса ловкости и изобретательности в борьбе с пережитками старого быта — пьянством, хищениями, религией и бандитизмом. Вася спасал утопающего алкоголика, разоблачал плутни попа и открывал в церкви кинотеатр, один на один справлялся с бандитом по имени Митька Куцый, с одинаковой легкостью управлял кобылой и автомобилем, и т. д. и т. п. Явно юному пролетарию досталось больше того, что необходимо для картины, внушающей доверие.

Конечно, жанр фильма — сатирическая комедия — предполагал возможность преувеличений и нарочитой условности, разрешал сознательные отступления от бытовой достоверности. Вопрос в том, однако, насколько все эти возможности использованы тактично и умело?..

Едва работа над «Васей-реформатором» закончилась, как Довженко делает новую картину. Коротенькую — всего в две части. Но зато делает самостоятельно — как сценарист и режиссер, с теми же операторами Роней и Демущиком.



Это была беззаботно придуманная, написанная в несколько вечеров и снятая за две недели комедия «Ягодка любви» (другие прокатные названия — «Парикмахер Жан Колбасюк» и «Женитьба Капки»). Фильм делался в Ялте, где в тот период собралась группа прекрасных актеров — кто снимался в других фильмах, а кто просто отдыхал, — и многих из них Довженко смог увлечь своей эксцентрической, наполненной трюками комедией. У него выступили и Н. Крушельницкий, и Д. Капка, и Н. Надемский, и И. Замычковский, и М. Чардынина-Барская, очаровательная киноактриса в ту пору, позже — режиссер, автор памятного фильма «Рваные башмаки».

В 1964 году киновед С. Фрейлих, выступая перед весьма квалифицированной аудиторией, сказал: «Мы вчера здесь смотрели комедию «Ягодка любви». Я не помню уже давно, чтобы так смеялась аудитория, как вчера смеялись мы... Мне кажется, что комедию эту надо реставрировать и пустить в кинотеатре повторного фильма. Она, конечно, пойдет с успехом». Эту работу — реставрацию старой ленты — тщательно проделала Ю. Солнцева. И надо заметить, что это в самом деле на редкость смешной фильм, какой-то легкий и заразительный. Он заставляет нас остановиться на некоторых дневниковых записях Довженко.

Много лет спустя Довженко посетует: «Переключаясь на работу в кино, я думал посвятить себя исключительно жанру комедийных и комических фильмов... Но обстоятельства как-то так сложились, что ни одной комедии я так и не сделал». И далее совсем уже минорно: «Опять получилась старая история: числился на одном факультете, в лекции слушал на другом».

Думается, все это не так просто, и даже, может быть, совсем не так.

То, что он ехал в Одессу с намерением снимать комедии — это понятно. Это обуславливалось его опытом карикатуриста, его признанным и отточенным умением видеть смешное в жизни и людях. Он мог с уверенностью предполагать, что ему по плечу будут все комедийные формы — от буффонады до сатиры, — он ведь все их перепробовал в графической разновидности. «Ягодка любви», очевидно, подтверждает справедливость такого рода рассуждений.

Но ведь Довженко вспоминает о комедии и грустит, в сущности, о неправильно сложившейся творческой жизни — на склоне лет, имея за плечами «Арсенал» и «Землю», «Щорса» и «Мичурина». Стоит вспомнить это, и сетования Довженко представляются более чем спорными. Надо полагать, что ностальгия по комедии вызвана причинами внешними, легко объяснимыми, если вспомнить и то, как трудно складывалась его жизнь, когда он писал: «Я пришел в кино ставить комедии». Может быть, ему казалось, что стань он комедиографом — и жизнь сложилась бы иначе, легче, удачливее, как, на-

пример, у Александрова или Пырьева, снимавших фильмы и в трудные времена малокартинья. Или как у земляка С. Тимошенко, незамысловатые легкие комедии которого критики дружно поругивали, но на которые зрители, что называется, валом валили, обеспечивая автору нежную любовь прокатчиков.

Вспоминая «Ягодку любви», явно сделанную счастливым беззаботным человеком, Довженко мог мысленно уходить из перedelкинской тишины начала 50-х годов, убивавшей его динамичную, требовавшую человеческих контактов и кипучей деятельности натуру, и невозвратимое время молодости, надежд, первого успеха в кино, родившейся уверенности, что и это он может! Вспоминать и грустить...

Нет, очевидно, уделом Довженко в кино никак не была беззаботная комедия!

О «Ягодке любви» прессы совсем нет. Надо думать, что строгие критики АРКа (Ассоциации революционного кино), не найдя в фильме материала для своих социологических построений, решили просто не заметить его. И все же это озадачивает: ведь тогда писали и о таких лентах, которые вообще не стоило бы никому показывать по причине глупости их содержания и беспомощности исполнения. Комедия же Довженко была не только пристойно сделана и очень смешна, но еще и весьма точна в своих наблюдениях над парадоксами неповского быта.

История младенца — «ягодки любви», которого его папа, парикмахер Жан, лихорадочно пытается сбыть с рук, чтобы не платить алименты, развивается в хорошем темпе и сопровождается массой остроумных трюков, гэгов — говорили тогда по-голливудски. Переходя из рук в руки, ребенок служит средством представления зрителю многих и разных типов обывателей и выявления их малопочтенных характеров. Играл же этих типов, повторяем, замечательные актеры из лучших украинских театров, так что не приходится удивляться тому, что «Ягодка любви» имела успех у зрителей той поры и сохранила определенную ценность до наших дней.

Вернемся к тому, что Довженко писал о неосуществленном желании стать комедиографом.

«Ягодка любви» широко открывала ему путь в комедию. Допустим, что следующий фильм — «Сумку дипкурьера» он не мог не снять. Фильм славил подвиг и геройскую смерть Теодора Нетте. Фильму придавалось большое значение. И кому же было его снимать, как не Довженко, в недавнем прошлом дипломатическому работнику, лично знавшему легендарного дипкурьера? Но после этого фильма Довженко стал уже признанным режиссером, имевшим право широкого выбора постановок...

И он выбирает «Звенигору»! Фильм, с которого начинаются величие и слава Довженко и который ничего не имеет общего с ко-

медией. Фильм с загадочной историей создания. Ведь Довженко берется за чужой, непрофессиональный и спорный в идейном отношении сценарий, мучается с ним, ссорится с авторами и поддержавшими их харьковскими литературными кругами, но не сдаётся — все же снимает «Звенигору».

Вот это — закономерность, и это же — рок. А все остальное — наносное, остальное порождено временем, чувствами, вспышками эмоций.

«Сумка дипкурьера» делалась с явным расчетом на коммерческий успех. М. Зац и Б. Шаранский, считавшиеся опытными сценаристами ВУФКУ, предложили сделать чисто приключенческий фильм. Сцены, показывавшие судьбу двух дипкурьеров — нападение на них полицейских, схватку и их гибель, — занимали незначительное место, оказались не более как завязкой фильма, дававшего несма обширную картину жизни некой капиталистической страны, как можно предположить — Англии. Сценаристы не знали или не поняли особенностей и суровой романтики работы дипломатических курьеров. Такими же приблизительными были и их знания о заграничье. Поэтому то, что они предложили показать, подозрительно похоже на компиляцию из зарубежных картин. А трактовка соответствует наиболее простодушным представлениям 20-х годов о заграничье, где буржуи разлагаются в кабаках, хлещет шампанское и смотря эротические танцы красоток, полиция зверствует и строит козни, а рабочий класс с утра до вечера борется за интересы Советской республики...

Если Довженко и пришлось дорабатывать сценарий, то все же его вмешательство явно было минимальным. Отыскать что-нибудь истинно довиженковское в «Сумке дипкурьера» — дело затруднительное. Пожалуй, правы те исследователи, которые утверждают, что здесь Довженко ограничил свои личные задачи окончательным овладением тайнами кинотворчества.

Комическая «Ягодка любви» и приключенческая «Сумка дипкурьера» действительно давали широкие возможности для знакомства едва ли не со всеми известными в то время приемами и средствами киновыразительности. Многие из того, что Довженко испробует в этих двух лентах, ему никогда не пригодится. Но пока что он щедро насыщает экран и наплывами, и разного рода световыми эффектами, и многократными экспозициями, и режимными съёмками, и т. п., он использует разные виды монтажа, пробует разнообразные композиции кадров, ракурсы, планы... Все это похоже на откровенную прикидку — что годится и заслуживает того, чтобы взять в дорогу, а что — никуда не годится.

Как и следовало ожидать, «Сумка дипкурьера» пользовалась большим успехом у зрителей. В общем-то, представления сценаристов

о загранице не расходились с представлениями зрителей. А внушив доверие к происходящему на экране, авторы далее забирали зрителей в беспрюграммную игру приключенческого динамического сюжета.

...Смертельно раненный курьер передает портфель с документами рабочему-железнодорожнику. Тот посылает портфель с сыном-подростком сыну-моряку. Полиция все время опаздывает — иногда лишь на мгновения, но опаздывает. После долгих перипетий портфель попадает на пароход, отплывающий в Ленинград. На пароходе и разворачивается главная борьба полиции со сплоченным коллективом матросов. И матросы, руководимые коммунистами, побеждают — советская дипломатическая почта не достается врагу...

История эта густо насыщена сценами перестрелок, драк, погонь. А в число действующих лиц включены импозантные портовые бродяги, шпионы, боксер, пикантная танцовщица, которая по совместительству еще и тайный агент полиции, и т. п.

Что и говорить, такой фильм нельзя было не смотреть. Если бы Довженко и далее стал бы делать такое «кино», то, конечно же, его жизнь была бы легкой и приятной.

Но, разумеется, тогда он не стал бы Довженко.

Впрочем, этот фильм только потому и вызывает определенные сомнения, что в нем не отыскивается довженковская поэтика, почти не угадывается неповторимый довженковский стиль. А так что же — «Сумка дипкурьера» вполне профессиональная и даже можно сказать удачная для своего времени работа, похожая на продукцию «Межрабпом-Руси», самой культурной студии начала 20-х годов. Все сделано уверенно и умело. Типажи подобраны уже по-довженковски точно. Некоторые эпизоды очень интересны по светотональному решению — пресса той поры резонно отмечала изобразительную культуру «Сумки дипкурьера». Можно отметить еще тактичность, с которой в игровую ткань фильма включены документальные кадры порта.

«Сумку дипкурьера» снимал опытный оператор Николай Феофанович Козловский, одинаково уверенно чувствовавший себя и в игровом и в документальном кино, начавший свой путь еще в дореволюционную пору. (Он один из тех операторов, кому довелось снимать В. И. Ленина, в частности — на IV конгрессе Коминтерна в Москве.)

Довженко впервые работал с человеком, у которого многому мог научиться. Довженко это сразу же признал и свою признательность не замедлил выразить. Можно упомянуть, что вообще-то Козловский был сдержанным, суховатым человеком, и эти черты его природы отражались на том, что он делал. Прекрасный техник, он всегда умело выполнял заказы режиссеров, но — как можно судить

по его фильмам — подчас снимал равнодушно, очевидно, не участвуя в их художественном решении. Возможно, качество его работы зависело от того, над чем и с кем он работал, потому что в хороших фильмах он — художник, в плохих — холодный ремесленник.

С Довженко ему явно работалось легко и интересно, и «Сумку дипкурьера» он снял в полную меру своих возможностей.

Непреходящая ценность «Сумки дипкурьера» заключается для нас в том, что здесь во второплановой, но довольно большой роли проходного кочевара снялся сам Александр Петрович и, к счастью, в этом не полностью сохранившемся фильме оказались целы ролики именно с его участием. Изящный, мускулистый, с удивительно пластичными движениями, с молодым и очень волевым лицом — таким он был тогда.

«Звенигору» начинал мастер, уверовавший в свои силы.

Александр Марьямов в своей интересной, но местами абсолютно недостоверной книге — это, скорее, «биографический роман», а не биография Довженко — написал: «Звенигора» — первенец украинского киноискусства». Спорное, конечно, утверждение. Но здесь мы воспользуемся удобным случаем и присоединимся к мнению писателя, а не киноведов, связанных фактами и фактиками.

Киноведов тоже можно понять. Ведь начало кинопроизводства на Украине относится к далеким дореволюционным годам. Свою благодетельную роль сыграли и фильмы на украинскую тематику, снимавшиеся в те годы в Москве и Петербурге, особенно те из них, которые создавались с помощью гастролировавших в столицах украинских групп, в том числе с участием таких великих актеров, как М. Заньковецкая, М. Садовский, Д. Байда-Суховий, И. Марьяненко и другие. Едва ли не все лучшие произведения украинской драматургии и многие литературные произведения, среди последних — «Катерина» и «Мать наймичка» Т. Шевченко — были экранизированы на российских студиях. Интерес к малороссийской, как тогда говорили, культуре был всегда очень велик. Можно без натяжки сказать, что украинское кино пачиналось в Москве.

Далее, Украина еще не полностью была освобождена от белых армий, а в Харькове, Киеве и Одессе весной 1919 года начались съемки первых агитфильмов. Превратности гражданской войны нечаянно наделили Украину неплохой для своего времени кинопроизводственной базой. Напомним, что после революции столичные кинодельцы сумели тихо, ловко и в массовом порядке убежать в южные области, охваченные контрреволюцией, и вывезти с собой много кинотехники, почти весь запас сырой пленки, громадное число негативов новых фильмов. Вместе с ними уехали многие мастера кино и почти все самые знаменитые «звезды» русского дореволюционного

кино — Вера Холодная, Иван Мозжухин, Наталия Лисенко, Вера Коралли и другие. Дальнейший путь этой кинематографической элиты пролегал на Запад — от Болгарии до Франции, от Германии до Голливуда. Все увезти с собой дельцы не могли, многое осталось в наследство ВУФКУ. Поэтому, как только Врангель был выброшен из Крыма, на базе ялтинских ателье Ханжонкова и Ермольева и Одесской кинофабрики развернулось производство художественных картин.

Украинские писатели и театральные деятели с энтузиазмом, как мы видели на примере Леся Курбаса, включились в новое, интересное и перспективное дело. Но оно никак сначала не клеилось. И особенное огорчение вызывали как раз фильмы, которые — по замыслу — должны были отражать украинскую национальную культуру. У молодежи, шедшей в кино, недоставало либо настойчивости, либо умения, либо творческих способностей. Во всяком случае, изменить положение дел они не смогли — на студиях задавали тон, повторяем, мастера дореволюционной формации, приехавшие из Москвы. Немного дало и привлечение к сотрудничеству таких талантливых людей, как И. Бабель, М. Бажан, Ю. Яновский и другие.

Как-то так получилось, что понятие «украинский фильм» стало на какое-то время синонимом исторического фильма. Не много сохранилось лент, сделанных в первой половине 20-х годов. Но в тех, что остались, полным-полно двусмысленного любования стариной, слезливой сентиментальности и вздохов. Вольно или невольно, но авторы этих киносочинений по истории уводили зрителя из современности в мир, по сути дела, сказочный, поскольку и правды истории-то в них не было.

Конфликт, возникший у Довженко во время съемок «Звенигоры» со сценаристами, можно, по-видимому, объяснить именно тем, что М. Иогансен и Ю. Тютюник рассчитывали увидеть очередную историческую сказку, какие шли из Ялты и Одессы потоком, а Довженко снял и исторический, и социальный, и глубоко национальный фильм.

Он сделал то, в чем давно нуждалось ВУФКУ.

Сценаристы сочли себя смертельно обиженными. Они потребовали снять их имена с титров. И обратились за сочувствием к харьковским писателям. Некоторые из писателей полностью поддержали сценаристов и обрушились на Довженко с руганью.

Не правда ли, какая нелепая история? Ведь в то время представления об авторском праве в кино были весьма смутными; сценаристы, как правило, не сдавали, а продавали студиям свои произведения и, получив те деньги, какие могли выторговать, обычно уже не интересовались их дальнейшей судьбой. Поправки без ведома автора, изменения и даже полные переделки считались в порядке вещей —

сценарий еще не считался литературой. Получался в результате плохой фильм — сценарист пожимал плечами: что вы хотите, это же кино, где никто ничего не понимает; получалось хорошо — сценарист радовался вместе со всей съемочной группой.

Кое-что, но не до конца, в нелепице случившегося проясняет обращение к личности сценаристов и к идейным спорам той поры, центром которых как раз и был пестрый город Харьков.

Что касается Тютюнника, то фигура эта ясная, потому что предельно враждебная.

Это был один из самых жестоких и непримиримых вождей бандитизма в годы гражданской войны, ярый националист, погромщик и палач. В эмиграции он, возведенный Петлюрой в звание генерал-хорунжего, возглавлял «повстанческий штаб», располагавшийся в Праге, направляя диверсии, террористические акты и бандитские падеи. На Украину он вернулся в начале 1923 года нелегально, чтобы возглавить и оживить угасавшее националистическое движение. И каяться начал, лишь попав в руки чекистов.

Он был помилован, а затем и амнистирован Советской властью. Так же были помилованы безжалостный каратель генерал Слащов (Хлудов в пьесе М. Булгакова «Бег») и главнокомандующий молчапонской армией А. Пепеляев. Были прощены и некоторые другие палачи и каратели, но уже поменьше рангом, чем эта троица.

Ударившись в литературу, Тютюнник нашел достаточно покровителей в некоторых кругах харьковской интеллигенции и довольно активно пописывал в журнальчики и для ВУФКУ под псевдонимом Юртик.

Конец Тютюнника был вполне закономерным. Бывший чекист С. Карин пишет, что «с развертыванием в стране сплошной коллективизации сельского хозяйства и ликвидации кулака как класса Тютюнник... приступил к активной нелегальной деятельности по сколачиванию антисоветского националистического подполья. Но благодаря бдительности советских людей вскоре был разоблачен чекистами и понес заслуженную кару».

Сложнее личность Майка Йогансена. Его трагически сложившаяся в 30-х годах судьба заставляет особенно осторожно говорить о пещах, которые сами по себе не представляются спорными. Украинизированный швед — чуть ли не из тех пленных шведов, которые, как позже выяснит Довженко, живут на Полтавщине со времен Полтавской победы Петра I, — он обладал неброским, но очевидным литературным даром. Имел характер мягкий, покладистый, как говорит в таких случаях, легко поддававшийся влияниям со стороны. Любил рыбалить, охотиться, бродяжничать по лесным и озерным местам. Имел массу друзей. В споры, шедшие в кругах интеллигенции, особенно не вникал.

А споры моментами приобретали острый характер. Явления культуры оценивались подчас, мягко говоря, крайне субъективно. Вот один лишь тому пример: в 1925 году профессор В. Данилевич пишет: «Дослідження кийвських пам'яток проводилось головним чином москалями. В них вони бачили «общее русское искусство». Профессор требует считать Софию, Золотые ворота и т. д. только украинским искусством...

Довженко, разумеется, знал Иогансена и Тютюнника, — тогда в Харькове вообще все знали всех. Но друзьями Довженко и Иогансен отнюдь не были.

Отметим здесь, чтобы больше к этому не возвращаться: великое множество рассказов о дружбе с Довженко самых разных и даже неожиданных людей — чаще всего выдумки этих людей. Был Довженко всегда, и в молодости тоже, необычайно требователен к людям и взыскателен в дружбе. И никогда не был, так сказать, компанейским парнем. Другое дело, что он по своему месту в кино и литературе с очень многими людьми был знаком и с очень многими был вынужден общаться. Кроме того, как художник он был жаден на знакомства, на встречи с самыми разными людьми. Но круг тех, кого можно назвать настоящими его друзьями, очень узок.

Друзьями Довженко и Иогансен не были, но все же они достаточно коротко знали друг друга, чтобы разрешить недоразумение без скандала, без обращения к общественности. Все, однако, сложилось самым странным образом. Сегодня, слушая тех, кто еще помнит Иогансена, никак не можешь уйти от мысли, что он ни по складу своего характера, ни по прежнему доброму отношению к Довженко никак не мог начать склоку после выхода «Звенигоры».

Есть основания предполагать, что за покладистым Иогансеном стояли люди более злые, решительные и, главное, враждебные подлинной, то есть социалистической украинской культуре. А вместе с ними шумела та самая компания «беспросветно провинциальных, некультурных и узких людей», на которых Довженко «не мог смотреть без грусти». Любопытно то обстоятельство, что сам-то Тютюнник хотя тоже снял свое имя с фильма, старался во время иогансеновской истерики сохранить с Довженко нормальные отношения. Люди, подобные Тютюннику, конечно же, понимали, насколько враждебно их взглядам и мечтаниям то, что сделал Довженко в «Звенигоре». И естественно, что они могли попытаться ударить по фильму и его автору чужими руками.

Предположения отдельных западных исследователей, что спор о «Звенигоре» был эстетическим спором, — далеки от истины. Это был открыто политический спор, кстати, в чем-то определивший и высокую полемическую тональность следующего произведения Довженко — фильма «Арсенал».



Возникает резонный вопрос: чем сценарий Иогансена и Тютюнника мог заинтересовать Довженко? Проще всего ответить — скрытыми в нем возможностями, и это будет справедливо, это легко подтвердить фильмом. Есть, однако, и некоторые другие обстоятельства, объясняющие выбор Довженко.

Прежде всего, как рассказывает Ю. Яновский, на тот сценарий, который он собирался ставить сразу после «Сумки дишкурьера» — о трагической судьбе русских солдат, обманом вывезенных из Крыма на чужбину и обреченных на муки в кутеповских лагерях и на гибель в «иностранных легионах», — был наложен запрет. О решении реперткома надо судить с позиций того сложного времени. С одной стороны, среди белогвардейских солдат и даже младших офицеров было немало обманутых и безгрешных перед родиной людей — часть из них уже вернулась тогда домой, часть вернется позже. Но вместе с тем шел 1927 год, когда Англия разорвала с СССР дипломатические отношения и готовила новую интервенцию с участием всех белых сил. В декабре того года XV съезд ВКП(б) предупреждал советский народ: «Реакционные элементы международной буржуазии начали подготавливать почву для вооруженного нападения на СССР». В такой ситуации фильм, вызывающий сочувствие к белым эмигрантам, оказался бы явно не ко времени.

Для Довженко, однако, сама мысль о простом была невозможна. Но не будем упрощать положение дел и полагать, что он схватился за сценарий Иогансена и Юртика только потому, что не было ничего лучшего. Заинтересовать Довженко могла уже форма этого сценария, позволявшая показать «связь времен», раскрыть жизнь народа в длительной исторической преемственности.

Формы такого рода в те годы привлекали многих художников. Масштабность жизненных преобразований заставляла искать масштабные формы выражения. Так, еще в годы гражданской войны режиссер В. Касьянов предложил поддержанный учеными план создания цикла фильмов, которые бы отразили все этапы русского революционного движения, начиная с декабристов. Эйзенштейн шел в кино с замыслом цикла из восьми фильмов под общим названием «К диктатуре», в которых показывались бы все главные стороны борьбы пролетариата и подготовки социалистической революции. И Пудовкин после «Матери» собирался снимать широкую эпопею по истории Ленинграда: сначала оплота царизма — Санкт-Петербурга, затем колыбели революции — Петрограда, а третья часть должна была быть «посвящена Ленинграду будущего». Наконец, и «Броненосец «Потемкин» родился из одного, и совсем не главного, эпизода в сценарии о революции 1905 года, полное воплощение которого — по некоторым подсчетам — потребовало бы около десяти полнометражных лент.

Беспорным достоинством сценария «Звенигора» было использование приемов сказки в композиции, что позволяло громадный по охвату времени и событий материал уместить в параметры одного фильма.

Не могла не привлечь Довженко и возможность снимать, наконец, фильм о родной Украине. Он был достаточно опытным и идейно зрелым человеком, имевшим революционную и политическую закалку, чтобы не ошибаться в оценках, которые давали сценаристы украинской истории, украинскому народу. Но очевидна была и их удача, родившаяся из обращения к фольклору. Поэтому Довженко жадно ухватился за сценарий, резонно считая, что легко уберет все спорные и мутные в идейном отношении места.

О своей увлеченности «Звенигорой» Довженко потом скажет: «Я не сделал картину, а пропел ее, как птица. Мне хотелось раздвинуть рамки экрана, уйти от шаблонной повествовательности и заговорить языком больших обобщений».

«Звенигора» также восстановлена Ю. Солнцевой. Ее можно посмотреть и убедиться, что при всех своих технических недостатках, обусловленных временем и условиями создания, она была и остается одной из наиболее своеобразных, неожиданных и сложных по композиции картин в истории мирового кино.

Позже Довженко создаст общепризнанные шедевры, достигнет непостижимых вершин мастерства, и все же «Звенигора», даже в его творчестве, навсегда останется как-то наособицу, останется неожиданностью, хотя при этом именно «Звенигора» дает начало очень многому из того, что получит окончательное завершение уже в «Арсенале» и «Земле».

Тема «Звенигоры» формируется легко — это вековая мечта о счастье украинского крестьянина, это передающаяся от поколения к поколению легенда о кладе, лежащем где-то в Звенигоре, где-то между Киевом и Запорожской Сечью.

Идея фильма и того проще — клад не в золотых монетах, чеканных кубках и самоцветах, клад — в свободе народа, которую несет Октябрьская революция.

Это сложный по композиции фильм. Но можно, взяв сценарий и воспользовавшись тем, что Довженко говорил и писал о «Звенигоре», мысленно перестроить эпизоды, и тогда прояснится и сюжет — клад, закопанный варягами в стародавние времена, на заре Киевской Руси, не столько ищут, сколько берегут деды — хранители традиций и народной мудрости. Клад не раз становился предметом кровавых споров народа с врагами — и с варягами, и с польскими панями, и с местными националистами. Всех дедов, проходящих через века, представляет один бессмертный дед, у которого в конце фильма будут два внука — националист Павло, воплощающий все косное и темное, что

тщит народ в прошлое, и большевик Тимошка, в котором персонафицированы революция и будущее народное счастье. Павло обманом посылает деда взорвать динамитом поезд, который Тимошка ведет из прошлого в будущее. Поезд, понятно,— еще один предельно обобщенный и распространенный в искусстве 20-х годов образ (вспомним поэмо тех лет: «Наш паровоз летит вперед, в коммуне остановка...»). Но дед растеряется и испугается и не сможет взорвать мину. А большевики, извинив дедову темноту, возьмут его в поезд с собой. И поедет дед в счастье, попивая чаек из большого жестяного чайника...

В момент выхода на экраны «Звенигора», однако, совсем не кажется простой. Чтобы понять, как воспринималась картина в свое время, можно вспомнить лукавую, умную и восторженную статью Эйзенштейна «Рождение мастера». Он писал в ней:

«Мама родная! Что тут только не происходит!

Вот из каких-то двойных экспозиций выплывают острогрудые гадки.

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...»

Согласимся, что и сегодня далеко не каждый зритель способен к ассоциативному заполнению разрывов между отдельными эпизодами — разрывов продолжительностью порой в сотни лет. А ведь сегодня «ассоциативный принцип» — важнейший в кино. Непривычна была и композиция «Звенигоры» — что-то похожее на отдельные страницы из большой эпической поэмы, которая целиком до нас не дошла и потому для понимания требует обширнейших знаний по русской и украинской истории, фольклору и обстоятельствам борьбы за Советскую власть. Понятно, что такими знаниями обладали не все.

Эйзенштейн, тогда уже вышедший на теорию интеллектуального кино, понимал и сложность формы фильма и трудное положение его автора лучше, чем кто-либо. Отсюда и доля добродушной иронии: «Мама родная!» И может быть, чуть-чуть зависть к смелости: смог делать так, как другие не осмеливаются. По поводу «Арсенала» Эйзенштейн уже определенно скажет: Довженко «свободен» от формы. «В этом он единственный. Мы, остальные, — все караван верблюдов под тяжким грузом ф о р м ы».

Пожалуй, это самая тонкая из всех оценок, которые пока произнесены по адресу Довженко.

Свободная, новаторская форма «Звенигоры» ламного опережала свое время. В сущности, с такой раскованностью распорядиться временем и пространством, как это делал Довженко в 1928 году, кинематографисты осмелились только через тридцать с лишним лет. В этой связи скажем, что, конечно, было бы наивно прямо связывать «Звенигору» с сегодняшними фильмами, где свободное оперирование

категориями времени и пространства стало нормой. В искусстве воздействия и влияния линейны только для эпигонов. Да и то надо учитывать, что между довшенковской «Звенигорой» и таким, к примеру, современным фильмом, как «Зеркало» Андрея Тарковского, лежат многие новаторские произведения киноискусства, поучительные и с точки зрения обращения с временем и пространством — и «Гражданин Кейн» Уэллса, и «Расёмон» Куросавы, и «8½» Феллини, и другие. Но факт остается фактом: «Звенигора» создала, по определению Эйзенштейна, «новое в кино», она приоткрывала завесу над его будущим.

Невероятность того, что сделал здесь Довженко, поражает тем более, что технические возможности у него были весьма ограниченные — аппаратура старая, пленка низкой чувствительности, бюджет мизерный. Кроме того, очевидно, что некоторые эпизоды сняты крайне неважно. Даже для того времени камера слишком уж малоподвижна, а углы ее зрения зачастую обескураживающе узки.

Снимал «Звенигору» Борис Завелев — оператор с достаточным опытом. Как свидетельствуют современники, Довженко относился к нему очень дружелюбно. Но что есть, то есть: «Звенигора» снята много хуже, чем «Сумка дипкурьера», и отдельные эпизоды, в которых длительное по времени действие показано с одной точки и одним ракурсом, заставляют вспомнить театр.

Видел ли Довженко слабость съемок «Звенигоры»? Он ни словом об этом не обмолвился. Может быть, потому, что уже тогда проявилась одна характерная особенность Довженко — его непоколебимая убежденность, что, хотя фильм создает и большая группа творческих работников, все же и успех его и неудачу определяет один-единственный человек — автор! Не имеющая решения дилемма: кто же автор фильма — сценарист или режиссер, — для него не существовала. Как мы знаем, после «Сумки дипкурьера» он всегда был «двуедин». При этом убеждение, что фильм — авторское произведение, нисколько не мешало Довженко высоко ценить своих помощников, ценить вклад любого члена съемочного коллектива.

Так называемое авторское кино, понятие которого также родилось лишь в 60-х годах, легко угадывается уже в ранних фильмах Довженко. Весной 1947 года он припомнит: «Я шел на съемку, не готовясь, не нуждаясь в этом. Мне все становилось ясно с начала создания сценария. Я просто повторял процесс. Я мог снимать, когда угодно, с какими угодно артистами, никогда не гонялся за знаменитостями».

«Звенигора» лишь открывает довшенковскую эстетическую систему. Многое в ней, очевидно, угадывается именно потому, что знаешь то, что сделано Довженко в следующих фильмах. Но угадывается многое.

В этой связи обратимся к «длинным кускам» и выскажем предположение, что за «длину» отвечает отнюдь не Завелев, но... Довженко. Недь известно, что он никогда не требовал от камеры суеты. Об этом хорошо сказал В. Шкловский: «Довженко ввел в кино медленное рассматривание; он создал кинематографию длинного куска, предваривши этим кинематографию следующего периода. Он ввел кинематографическую медленность».

Но все бесспорно в «Звенигоре» и с системой образов. Забегая вперед, подчеркнем, что в общем-то Довженко явно избегал актеров, даже близких ему по стилю, которые бы смогли потребовать от него исполнения мхатовского правила — режиссеру «умирать в актере». Актеры у Довженко делают только то, что Довженко не может сделать никакими другими средствами. Но это совсем не означает, что он использовал преимущественно натурщиков. Легко повторить уже не раз сказанное — что актер, мол, был «как глина» в руках Довженко, однако никакой актер, ни даже натурщик — отнюдь не «глина», но всегда более или менее яркая личность, всегда определенная индивидуальность. Все здесь значительно сложнее. И его слова о готовности работать с «какими угодно артистами» представляются преувеличением: как мы увидим далее, он всегда нуждался в технических актерах, и чем далее, тем более нуждался в них. Неумелые актеры приносили огорчения — они просто не могли справиться с той нагрузкой, которую на них возлагали довженковские образы.

Бесспорно то, что всегда для Довженко главное в исполнителе — его личность, его человеческая сущность. Не могли — в этом он был непреклонен, из-за этого не раз менял актеров, даже после начала съемок, — играть роли его героев люди душевно мелкие, интеллектуально неинтересные. Личность плюс профессионализм — так можно кратко определить обычные требования Довженко к актерам. Но в 20-х годах он действительно, на наш взгляд, при подборе актеров не уделял особенного внимания их умению. Он, очевидно, полагал, что сможет помочь им сыграть так, как ему надо. И для периода немого кино такое убеждение имело резон, так как монтаж зачастую подменял актерское творчество. Но положение решительно изменилось, как только актер заговорил на экране.

В «Звенигоре» нет особенных актерских удач, за исключением разве Николая Надемского, молодого тогда артиста, с блеском перевоплотившегося в древнего деда и еще сыгравшего короткую, но выразительную роль старенького генерала, эдакого мухомора-замухрышки. Другие роли невелики и однозначны, и актеры в них хороши прежде всего постольку, поскольку их внешность соответствует социальной сути образов: черноглазый, стройный, решительный Тимош (С. Свашенко) — прямо плакатное воплощение силы и благородства большевиков; большегубый, слюнявый, широкозадый Павло А. По-

дорожного — гротесковое изображение националиста; черноокая пышная красавица Оксана П. Скляр-Отавы — идеальная «модель» украинской девушки и т. д.

О довженковских принципах создания художественных образов в их экранном воплощении до сих пор идут споры, и это понятно — слишком они, эти принципы, кажутся необычными, слишком уж они выпадают из всего привычного. И в этом отношении «Звенигора» не очень-то типична — Довженко, повторим, здесь только нащупывает свои принципы. Но начались-то споры именно со «Звенигоры».

В этой связи заметим, что «нетипичность» «Звенигоры» упрощала подход к Довженко и поначалу в спорах легко просматривались две основные тенденции. Сторонники одной стремились сивелировать творческую индивидуальность Довженко, закрыть глаза на необычность образного строения его фильмов и во что бы то ни стало связать его с обычной театральнo-кинематографической традицией, всегда господствовавшей на экране. Как ни странно, по эта тенденция дожила до наших дней. Упрощался Довженко, разумеется, из самых лучших побуждений, из чистосердечных, по крайне наивных представлений о сущности реализма.

Другую тенденцию представляли те, сегодня уже забытые критики, кто, признавая новации Довженко, сводил все дело к «плакату» и, припоминая при этом агитационное искусство 20-х годов, хотя бы Маяковского, считал, что это что-то объясняет.

Ничего это не объясняет! Искусство плаката, само по себе весьма достопочтенное, ничего не имеет общего с довженковскими принципами построения образов. Хотя пользоваться этим словом удобно. Говоря о Тимоше, мы тоже использовали слово «плакат». Это, конечно, упрощение, однако допустимое в «Звенигоре» для выявления сути этого образа. От Тимоша здесь действительно требуется немного — контрастно противостоять и преодолеваемой дремучести деда и безнадежной дикости Павла; кроме того, он должен быть зримым, сразу узнаваемым воплощением — и в этом смысле именно плакатным выражением, ибо для большего не было драматургического материала — душевной красоты и чистоты большевиков, новых людей, ведущих «поезд революции».

Но ведь Тимош «Звенигоры» — лишь своего рода заявка на образ нового человека, которая будет реализована в следующих фильмах. В силу природы кино Свашенко и в пределах недолгого времени, отведенного ему в «Звенигоре», заявляет своего Тимоша как личность. И настолько интересную личность, что она становится в центре следующей картины — «Арсенала».

Критики, акцентировавшие в довженковских образах их агитационность, не могли не оглядываться на современников Довженко, великих обновителей зрелищных искусств — Мейерхольтда, Эйзен-

штейна, Брехта, Пискатора. Да, Довженко в одном ряду с ними. Однако, говоря об этом, представляется бесперспективным абсолютизировать то, что кажется общим в их творчестве, в частности — ту же агитационность. Все они жили в одно и весьма специфическое время, и оно, конечно же, отпечаталось на их творчестве. Но существенно-то лишь то, что у них индивидуально, что лично. Прежде всего это выявлялось в образах.

Так, Эйзенштейн в трех первых картинах и Пудовкин в «Конце Санкт-Петербурга» испробовали метод так называемого дифференцированного показа революционной массы как единого коллектива с единой целью и волей. «В «Броненосце «Потемкин», — справедливо отмечал С. Гинзбург, — отдельные герои восстания — это не разные личности, а «крупные планы массы». А сила, противостоящая революции, вообще почти никаких планов не имеет — это просто безликая, темная и тяжкая сила. Этот метод был порожден не только временем, конкретнее — особыми задачами, которые решали молодые художники, призванные революцией, но и некоторыми, скажем так, субъективными факторами. Пусть временными, преходящими, быстро изжитыми и потому обычно сегодня и не принимаемыми в расчет, однако в свое время признаваемыми. Была в этой апологии массы, в частности, и доля вообще свойственной русской интеллигенции и тогда еще не изжитой растерянности перед историей, и определенная нечеткость представлений о движущих силах революции, и просто недостаток времени для осмысления только что свершившегося. Не случайно Пудовкин для того, чтобы персонифицировать революционный процесс, обращается к роману М. Горького, а, не имея равноценной литературной основы, в «Конце Санкт-Петербурга» переходит с показа личностей на «крупные планы массы».

Разумеется, надо видеть не только меру возможностей этих «планов», но также и прежде всего — тот подлинный идейно-художественный переворот в искусстве, который произвели классики советского кино. Но здесь речь не о том. Здесь нам достаточно обратить внимание, что и Эйзенштейн, показывая «коллективного героя», должен был проявлять исключительное мастерство и массу стараний, чтобы приблизить тех людей, которых он выделял из массы, к желанному «крупному плану», часто равноценному «плакату». Но, как показали исследователи его творчества — Р. Юренев, С. Фрейлих и другие, даже ему это не очень-то удавалось: точно выбранный натурщик все равно оказывался человеком с легко угадываемой индивидуальной судьбой.

Довженко опыты Эйзенштейна не могли, конечно, не интересоваться, но постольку, поскольку Эйзенштейн был первым и постольку вообще творчество одного яркого художника интересно для другого. Но был Довженко другим человеком — другим и по роду своему, и

по формированию, и по связям с революцией, наконец, по среде, так сказать, существования. А Украина с ее переплетением классовой борьбы с национальной, с ее гетманами, атаманами, батьками была не очень-то подходящим местом для увлечений «единой целью», для пренебрежения анализом лагеря врага. Другим он был и художником. Имеющий народные истоки, дар Довженко вообще не поддается каким-либо сравнениям.

Короче, Довженко закономерно и естественно шел своим путем и к важнейшей в искусстве проблеме образа. То, что позже станет правилом, в «Звенигоре» легче всего угадывается в образе деда, сыгранного Надемским.

С самого начала критики определили деда как образ обобщенный и символический, что легко подтверждается уже тем, что он, не меняясь, проходит через века. Но к звенигорскому деду стоит присмотреться, потому что он далеко не прост. В начале фильма, там, где он встречается с гайдамаками XVII века, он выглядит обыкновенным деревенским дедом — в меру простоватым и хитроватым, легким на подъем, коль скоро речь заходит о схватке с ляхами, готовым поделиться кладом-счастьем с народными заступниками. Здесь он в самом деле на редкость симпатичный дед.

Именно этот дед перейдет в «Землю» и в некоторые другие довженковские фильмы и в прозу. Снова забегая вперед, напомним, что библейский дед из «Земли» удивительно эпичен: это человек, проживший жизнь с чистой совестью, украсивший землю — пусть крохотный ее кусочек — своим трудом, вырастивший детей и дождавшийся внуков и потому уходящий из жизни со спокойной мудростью человека, сделавшего все, что ему предназначалось в жизни. А деды Платон и Савка из рассказа «Ночь перед боем» — это подлинные, по определению Ю. Барабаша, «выразители народной мудрости и народной совести, носители украинского духа». Все эти деды обладают цельностью натуры, ясностью характеров.

Но сказать то же самое о звенигорском деду мы бы не осмелились. Он несравненно сложнее и, пожалуй, интереснее по характеру всех других, более знаменитых довженковских дедов, в том числе и Семена Тарасовича из «Зачарованной Десны». В некоторых эпизодах звенигорский дед и хитроват и эгоистичен не в меру. А его борьба за клад с генералами и приставами выглядит как его сугубо личное дело, что хотя и не отнимает у него зрительских симпатий, но не слишком и углубляет действие.

Совсем уже не лестен для деда эпизод с венками на реке. Девушки гадают — о будущем, о суженых, о счастье, пуская по течению венки с прикрепленными к ним горящими свечами. Наш дед таким фавном с молодыми и разбойными глазами — Надемскому в ту пору было тридцать лет — бросается из тростника, хватая венки и тушит



свечи, то есть гасит девичьи судьбы. Эпизод снят живописно и поэтично — в этом отношении он лучший в «Звенигоре», но по смыслу весьма спорен.

Учтем еще и то обстоятельство, что любимым и наиболее опекаемым внуком деда оказывается не хороший Тимошка, как он его называет, а совсем плохой Павло.

Получается в общем, что звенигорский дед куда как не прост и не однозначен. Барабаш объясняет это тем, что «противоречивость образа деда отражала реальные противоречия социальной психологии какой-то части украинского крестьянства». В «Звенигоре» вообще многое можно понять только в контексте социальных украинских противоречий, не до конца снятых и к концу 20-х годов. Например, пустое дело видеть «гоголевскую традицию» — правда, в некоторых других моментах очевидную в творчестве Довженко — в показе раскола в семье деда, в результате которого один его внук становится большевиком, другой — петлюровцем. Конфликты, подобные тому, что взял Довженко, породила гражданская война, они были обычными в литературе и искусстве той поры — достаточно вспомнить в этой связи хотя бы «Конармию» Бабеля или «Всадников» Яновского.

Кстати, в этом контексте очень прост и кадр, в котором жеребца неопределенной масти красят белой краской. Красит Павло, увешанный оружием и распутивший в предвкушении удовольствия губы, — он ведь собирается въехать на этом «белом коне» в столичный Киев...

Чтобы окончить разговор о деде, отметим еще любопытные скачки внутри, если так можно сказать, его образа: то дед действительно предстает как обобщение судьбы и доли народа, а то он конкретный, социально и исторически точно обусловленный тип человека с индивидуальной судьбой. В дальнейшем у Довженко будут не скачки, а весьма тонкое по большей части соединение в одном образе обобщенного и конкретного.

Не менее интересны и резкие переходы от эпичных, былинно-плавных и лирических эпизодов к сценам динамичным, открыто публицистическим, часто сатирическим.

«Острогрудые челны» vyplывают на экран медленно-медленно потому, что это скорее сон, нежели реальность, это старина — то, что помнится, а не то, что есть. Это не просто рассказ о варягах на Славутиче — Днепре. Это естественное для патриотизма Довженко утверждение, что там, где они живут, славяне жили вечно и вечно вели борьбу за клад-счастье. Еще не было ни книги В. Мавродина о Древней Руси, ни утверждения Е. Классона о том, что руссы были всегда и везде (были даже у Трои, за 1250 лет до основания Рима), ни гениальной подделки, так называемой «Велесовой летописи», рассказывающей о том, что происходило со славянами до времен князя Аскольда, до того момента, с которого начинается несторов-

ская «Повесть временных лет», а мысль об исторической непрерывности жизни на Днепре оказывается дорогой для Довженко, необходимой для фильма о поисках народом счастья. Наверное, так и должно быть: революция помогла людям вспомнить «кто мы есть?».

Рассказ о приходе варягов, покорении ими славян и превращении их в рабов и затем восстании последних смонтирован в предельно замедленном темпе, мы бы сказали — неправдоподобно для того «монтажного времени» замедленном. Нужна была смелость, чтобы так делать фильм, хотя бы и частично. Но медленность здесь имеет и формальное оправдание — она потребовалась Довженко для передачи былинного характера эпизода, для особенного настроения зрителя.

Контрастно противостоит такого рода эпизодам остроумная повесть о Павло, убежавшем за границу и где-то там читающем лекцию о своей ненависти к большевикам и о своей несчастливой жизни — лекцию, которую он обещал кончить выстрелом себе в висок. Поигрывая револьвером, он стоит на трибуне и шлет проклятия советским людям.

Здесь Довженко использует быстрый монтаж, мгновенную смену преимущественно крупных планов. Собравшейся публике в высшей степени наплевать на то, что болтает этот неряшливый эмигрант — толстые и тощие дамы в мехах и драгоценностях, молодящиеся старички и лохотенные денди собрались для того, чтобы увидеть пикантное зрелище — публичное самоубийство. И Довженко показывает скотскую сущность «высшего света», переводя камеру с одного возбужденного лица на другие. Когда Павло, дразня публику, подносит револьвер к виску, зал впадает в экстаз; отводит руку — зал стонет от разочарования.

Павло, конечно, надует почтенную публику. У него ведь другая роль, отнюдь не сломавшегося человека, уходящего из жизни с осознанием сделанной когда-то ошибки, — он продолжит борьбу с родиной уже в качестве диверсанта и покончит с собой в ярости лишь тогда, когда и дед уедет в будущее на Тимошкино поезде.

Эйзенштейн сообщает, что хотел после «Звенигоры» написать о Довженко статью под названием «Красный Гофман» — за «сплетение планов реального и фантастического». Естественная реакция для такого эрудита. Но он не написал и не мог написать. Не мог Эйзенштейн не видеть, что Довженко не «красный» и никакой другой Гофман, что своеобразие формы «Звенигоры» идет не от желания уйти от действительности, преобразить ее хотя бы в сознании, но является художественным, конечно, сугубо индивидуальным, однако безусловно правдивым отражением сложной жизненной реальности. Все же и по сей день отдельные западные исследователи творчества Довженко не видят, не понимают эту в общем-то простую истину. Отрывая формально-конструктивные особенности «Звенигоры» и

других фильмов Довженко от их идейно-художественной сути, эти исследователи естественно для себя приходят к отрыву творчества Довженко от общего процесса развития советского кино. А далее уже дело, так сказать, техники — сделать ли из Довженко какую-то наособицу стоящую фигуру или же связать его с каким-нибудь художественным течением, далеким или чуждым даже социалистическому реализму.

Эйзенштейн вспоминает о первом показе «Звенигоры» в Москве. «Просмотр кончился. Люди встали с мест и молчали. Но в воздухе стояло: между нами новый человек кино.

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

Перед нами стоял человек, создавший новое в кино.

Мы стояли рядом с Пудовкиным.

Нам выпала замечательная задача. В ответ на устремленные на нас глаза аудитории сформулировать то, что, однако, чувствовали все, не решаясь высказать из-за необычности явления.

Высказать то, что перед нами замечательная картина и еще более замечательный человек...».

Признание Эйзенштейна и Пудовкина было дорого Довженко по разным причинам. Помимо всего прочего оно, это признание, решало и судьбу фильма. Ведь многие харьковские литераторы и кинематографисты приняли «Звенигору» неблагоприятно. Руководство ВУФКУ, сбивое с толку противоречивостью оценок в местной прессе, настороженно выжидало; судьба картины была проблематичной. Восторг московской кинообщественности и прием «Звенигоры» во всесоюзный прокат снимали сомнения.

Для украинского кино создание «Звенигоры» означало нечто большее, нежели только появление «нового человека кино», — означало рождение украинского кино как искусства. Можно и нужно было спорить о фильме, но невозможно было уйти от того факта, что Довженко создал глубоко национальное по форме произведение, равно связанное и с традициями народной культуры и с современной жизнью народа, очевидно пронизанное советской идеологией.

Если мы говорим, что «Звенигора» полна предчувствий и «Арсенала», и «Земли», и «Щорса», то тем самым мы говорим, что здесь начинается путь Довженко к эпосу. К эпосу не только как виду литературы и искусства, но — как индивидуальному методу творчества!

Это был тем более тяжкий путь, что проходил он в пределах кино, искусства специфического, наряду с замечательными достоинствами имеющего обескураживающие слабости, в частности — отсутствие таких возможностей для экспериментов, какие обычны для литературы и почти всех других видов искусства, в том числе и театра.

Массовость кино — признанное благо, но вместе с тем и опасная ловушка для авторов, идущих непроторенными путями. «Звенигора» была, конечно, трудна для массового зрителя. Трудна не только по композиции, соединяющей, по выражению Эйзенштейна, реальное и фантастическое, прошлое и будущее, но и просто из-за перегруженности информацией, — согласимся с тем, что люди, не умеющие ни читать, ни писать, а таких было тогда множество, вряд ли могли понять сюжет и мысль варяжского эпизода.

Столкнувшись с таким отношением к «Звенигоре», которое исчерпывалось одним словом — «не понимаю», Довженко не сразу согласился с железной логикой взаимоотношений творца с аудиторией в кино. В то время он импульсивно напишет: «Невиновен же я в том, что не могу перед каждым сеансом стать перед экраном и сказать: «Зритель, если ты что-нибудь не понимаешь, не думай, что перед тобой непонятная или плохая вещь. Поищи причины непонимания в самом себе. Может быть, ты просто не умеешь мыслить. А мое задание — заставить тебя мыслить, когда ты смотришь мою фильм».

Путь к массовому зрителю тоже только начинался.

Но стоит, наверное, подчеркнуть, что Довженко в общем-то так никогда и не признает эту формулу — «не понимаю». Пользуясь ленинской мыслью о необходимости писателю идти впереди читателя, можно сказать, что Довженко всегда шел с опережением, всегда требовал от зрителя умения мыслить на просмотре. Это справедливо и в отношении фильмов, имевших поистине всенародный успех, как «Щорс».

Напомним, что в том году, когда снималась «Звенигора», Брехт, увлеченный идеей эпического театра, писал: «Существенное же в эпическом театре заключается, вероятно, в том, что он апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму зрителя. Зритель должен не сопереживать, а спорить. При этом было бы совершенно неверно отторгать от этого театра чувство». Как видим, общность требований к зрителю поразительная. В мыслящем, спорящем, размышляющем зрителе нуждались все без исключения художники-новаторы той поры. И эта нужда возникла не только в силу новаторской сущности их творчества, но также и потому, что громадное расширение аудитории зрелищных искусств в первой четверти нашего века диалектически оборачивалось снижением культурного уровня массового зрителя.

Это был повсеместный процесс. На Западе он закономерно вел к воцарению пресловутой «массовой культуры», одним из свойств которой является «усредненность» во всем. Но в Советском Союзе ленинская культурная революция предполагала неуклонный культурный рост аудитории и, значит, ориентировала творцов на непрерывный прогресс во всем, в том числе и в области формы.

Однако путь к массовому зрителю для всех оказался не прост. Даже для Пудовкина, обратившегося к драме — пожалуй, наиболее ходовому для XX века, самому «беспрюирышному» жанру, — и ему довелось испытать горечь непонимания.

Эйзенштейн рассказал, как они втроем — он, Пудовкин и Довженко — отмечали выход «Арсенала»: пили минеральную воду, ели бутерброды и разговаривали. Между прочим, разыграли «между собой личины великанов прошлого». Эйзенштейну, конечно, выпала личина Леонардо да Винчи. Довженко — Микеланджело. Пудовкину — Рафаэля. Об этой шутке — иногда принимая ее всерьез — критики писали много. Поэтому скажем лишь об очевидном: примеряя эти личины, трое великих советских художников, только что осененные славой и еще воспринимавшие этот факт с веселым недоумением, так искали свои места в искусстве и — что, может быть, еще важнее — так проводили линии разграничения между собой.

То, что каждый из них — «сам по себе», что все трое отмечены неповторимой художественной индивидуальностью, — это было видно сразу же. Но они делали одно дело. И они получали равноценные примерно результаты, используя разные средства. Во всяком случае, одинаковые результаты по их эстетической ценности и, что еще важнее, по их идейно-социальной значимости. Позже об этом легко можно будет сказать: они закладывали разные камни в общий фундамент социалистического реализма. Но это — позже. А пока сами-то они приглядывались друг к другу и через интеллектуальную шутку осмысливали уже сделанное.

Предоставим «эйзенштейноведам» и «пудовкиноведам» разобраться в том, насколько подходили им избранные личины, но что касается Довженко, то, на наш взгляд, сравнение было неудачным. Если вслед за некоторыми социологами считать, что в истории культуры есть несколько основных «слоев» и один из них — ренессансный, то именно Довженко менее всего связан с культурой Ренессанса. Позже это станет яснее, и тогда Довженко будут называть современным Гомером, тем самым связывая его с тем «слоем», который можно приблизительно определить как культуру глубинных народных чувствований, представлений и идеалов. (Ниже мы покажем относительность и сравнения Довженко с Гомером, но если уж использовали его, то лишь для прояснения мысли. Однако никак не для противопоставления, ибо понятно, что и Ренессансу народность никак не чужда, как, разумеется, и Довженко отнюдь не был отгорожен чем-либо от ренессансного культурного опыта.)

Представляя различные стилистические течения в советском кино, Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко, разумеется, очень отличались друг от друга. Особенно казались глубокими различия между Эйзенштейном, с его акцентом на интеллектуализм, и Довженко, с его от-

крытым пафосом и присущей ему органичной связью с народной культурой. Но вот что любопытно: будучи «противоположностями», Эйзенштейн и Довженко одинаково решительно отказываются от искусства бытовых подробностей, от заземленного реализма, равно ищут масштабные формы осмысления своей эпохи.

Более того, однажды пафос одного и интеллектуализм другого — согласно, видимо, прописной мудрости о том, что противоположности сходятся, — соприкоснутся на одной и той же теме власти земли и классовой борьбы в деревне. Довженко сделает «Землю» — самую знаменитую свою картину. Чем стал бы «Бежин луг» — трудно судить. Но среди обвинений, выдвинутых против этого фильма Эйзенштейна, было и то, что режиссер, мол, решил трагическую историю пионера Павлика Морозова, убитого отцом-подкулачником, как трагедию библейскую. А в «Земле» кое-кто увидел пантеизм и счел это пороком...

Отбросим временное, то, что относится к «промахам незрелой мысли» (Д. Писарев) критики тех далеких лет. Тогда останется удивительная глубинная связь между действительно разными художниками — связь, порожденная общностью целей, идеологии, общим методом социалистического реализма...

Увидеть все это — наша прерогатива.

А тогда все существовало, так сказать, в потенции. «Звенигора», при всех огорчениях, которые она доставила автору, в общем-то утвердила Довженко как одного из крупнейших художников советского кино. Он уверенно приступает к «Арсеналу» — фильму, принесемому ему хвалу и громкую, поистине мировую славу.

«Арсенал» считается фильмом Одесской кинофабрики. Но в значительной мере он снят в Киеве.

На дальней по тем временам и запущенной окраине Киева уже возводилась студия, современная и самая большая на Украине. В тихом тогда, удивительно зеленом и просторном городе были, конечно, площадки для строительства и поближе к центру, но студию возводили там, где имелись неограниченные возможности для будущего расширения.

Довженко знал, что ему предстоит работать на новой студии, в Киеве, и радовался этому обстоятельству. Этот город он всю жизнь любил трепетно и нежно. Можно написать книгу «Довженко в Киеве». Он знал его, как знают родной дом. Каждое посаженное в городе дерево доставляло ему радость. Каждый шрам на улице причинял физическую боль.

До конца жизни Довженко со слезами на глазах вспоминал о деятельности некоторых чрезмерно энергичных «борцов» с религией и «улучшателей» планировки города, уничтоживших многие бесценные киевские древности, в том числе такие жемчужины изначальной Руси, как Михайловский монастырь с всемирно известными мозаиками и фресками, Трехсвятительская церковь, Межигорский запорожский Спас-монастырь, и другие.

Довженко увлекался историей. Воспринимал он ее как художник — необычайно живо, образно, в тесной связи с настоящим временем. Все, что можно, он хотел взять из прошлого в настоящее, сохранить для будущего. Герои древности были для него во многом непревзойденными образцами поведения для современников.

Свашенко вспоминает, как в день его приезда на съемки в «Арсенале» Довженко водил его по городу. На Владимирской горке Довженко, «присев на траву, вдохновенно заговорил:

— Представьте себе, Сея, что на этой круче около тысячи лет назад сидел князь Святослав и обдумывал один из многих своих военных походов — на Хазарский каганат или печенегов. А вот там, на днепровских лугах, паслись табуны коней его дружины. И мы, далекие потомки, вспоминаем его славные дела и ратные подвиги».

Это удивительно по-довженковски — напомнить актеру, которому предстоит сыграть героя революции, о древнем герое славян, общем и для русского, и для украинского, и для белорусского народов.

Разумеется, Довженко отлично понимал, что ход времени неуемим. Многие из того, что совсем недавно было естественной и органичной частью народного бытия, сегодня тем же народом безжалост-

но отбрасывается. Но сложность процесса в том, что если, с одной стороны, те, кто начинает цепляться за отжившее, оказываются в роли тормоза прогресса, то, с другой стороны, полное забвение отбрасываемого жизнью приводит подчас к утрате исторических корней. Вот элементарная иллюстрация этого процесса: соха смешна во времена трактора и многолемешного плуга. Пожалуй, не только смешна, но и опасна в определенных условиях. Тем не менее ведь и соху надо хранить вечно, причем сразу в двух музеях: в историческом — для социальных измерений пройденного народом пути, в этнографическом — для понимания духовной жизни народа, поскольку именно соха и была тем материальным «базисом», на котором держалась «надстройка» земледельца.

В глазах людей ограниченных позиции Довженко в отношении культурного наследия представлялись парадоксальными. Он был тонким ценителем и ревнителем всего, что считал собственностью народа, в том числе и исторических ценностей. Но он же стал первым и наиболее талантливым украинским певцом Революции — той неумолимой силы, которая наряду со всем прочим походя разрушает и кое-что из того, что является объективной ценностью. Разрушает ради новых ценностей — это понятно, но все это надо было понять и принять.

Кое-кто не понимал, кое-кто не принимал — история со сценаристами «Звенигоры» показала это со всей очевидностью.

Иногда кажется, что Довженко сильнее огорчился от непонимания, на которое подчас наталкивался, даже у людей, в общем-то высоко ценивших его творчество, чем от откровенного неприятия у людей, во враждебных чувствах которых не сомневался. Так кажется потому, что врагам он отвечал в своих фильмах, а непонимающим он часто и старательно разъяснял основы подлинной марксистско-ленинской эстетики. Спустя десятилетия враги стали безымянны, а те, кого он поучал, остались с именами и фамилиями в рукописном наследии и невольная сегодня привлекают внимание.

Так, выступая в 1948 году на обсуждении книги профессора Н. Лебедева «Очерк истории кино СССР» — первой в этом роде и потому ставшей событием, — Довженко категорично возражал против того, что автор поместил его в раздел национальных кинематографий. Казалось бы, как и зачем оспаривать факт — то, что он советский украинский художник? Но Довженко оспаривал не факт, а очевидное сужение понятия национального, он резко выступил против акцентировки того, что резонно не считал самым главным в своем творчестве. «Я хочу... — заявил он тогда, на редкость четко формулируя мысль, — сказать, что для меня, как сына украинского народа, моя кинематография была всегда общесоюзной деятельностью, а картины мои — ...«Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Щорс» и



Другие воспринимались как факты общесоюзного культурного процесса).

«Общесоюзная деятельность» — лучше не скажешь, определяя главнейшую особенность творчества Довженко. Кстати, именно эту особенность, как можно видеть, трудно понять некоторым западным критикам. А от «общесоюзной деятельности» всего один, логический и коротенький шаг к мысли: «Искусство мое — искусство всемирное».

Была, конечно, и объективная сложность, точнее сказать — диалектическая многослойность; во всем, что делал Довженко, — множество всего такого, что не раскладывалось по привычным полочкам традиционных представлений об искусстве, особенно о кино, и что казалось подчас несоединимым в поле одного произведения... Понятно, что в таких случаях проще всего свести диалектику к парадоксу — ведь парадокс можно, отметить, и не анализировать.

Часто то, что казалось в позиции Довженко парадоксальным, лишь отражало общественные противоречия.

В этой связи любопытным представляется его отношение к украинской хате. Ю. Смолич утверждает, что Довженко еще чуть ли не в 20-х годах выдвинул идею создать под Киевом музейную деревню из украинских хат разных областей, где собрать и предметы домашнего обихода, крестьянского труда и прикладного искусства — словом, всего того, что уходит и что не стоило бы забывать. Доказательств это утверждение не имеет. Напротив, в «Арсенале» он дает хату как некую юдоль скорби, горя и нищеты. Вместе с тем воспоминания Смолича не вызывают сомнений, они точно определяют убеждение Довженко, что нельзя идти в будущее голенькими!

Противоречие? Нет, просто нужно точно определить время, когда и что происходит. В 20-х годах, когда хатой любовались националисты, Довженко никак не мог оказаться в их хоре, что бы он ни думал по существу дела. Но пройдут годы, и в войну хата станет образом Украины. Трагическим образом. Развалины хаты, чудом уцелевшая печь, в которой пучок сухих гвоздик — «от слези», — об этом он с болью напишет в дневнике в начале 1942 года. Затем этот образ разрушенной, обиженной Украины войдет в рассказы «Мать» и «Тризна», в сценарии, в фильм «Битва за нашу Советскую Украину» и т. д. А в 1955 году он напишет: «Народная крестьянская архитектура, на мой взгляд, в полной мере может служить основой для украинского стиля в архитектуре». И тогда решит «внести предложение Украинской Академии архитектуры и строительства сделать большой альбом цветных фотографий разных украинских хат, сараев, летних печей. Это имело бы большой смысл... Есть много хат исключительной красоты. Удивляюсь и радуюсь: сколько в народе живет еще хорошего вкуса».

Так же, только в контексте своего времени, можно понять и некоторые идейно-художественные моменты в «Арсенале».

Довженко делал «Арсенал» в счастливую пору жизни.

Нападки некоторых харьковских критиков ничуть не обескуражили — напротив, вызвали возмущение. Отлично понимая идейный подтекст критики, стоявшей за Тютюнником и Иогансеном, Довженко жаждал нанести сокрушительный удар по критикам, все еще жившим в тумане «самостийности», русофобства и сентиментального преклонения перед всем доморощенным. И он нанес удар невероятной силы.

Написав сам для себя сценарий, Довженко делал именно такой фильм, какой хотел. Все было продумано и взвешено. Даже детали были многозначны и исполнены глубины. Даже название фильма оказалось панорамным — по определению И. Андроникова: «Арсенал» — не только название киевского завода, в этом слове и аллегория: рабочий класс — арсенал революции». Еще большие смысловые значения несли отдельные кадры и эпизоды.

Важно подчеркнуть: это было результатом не случайного озарения, но сознательного отношения к действительности, результатом определенного мировоззрения. «В «Арсенале» я в условиях тогдашней украинской обстановки выходил в первую очередь как политический боец, — говорил сам Довженко. — Я поставил себе две цели: я в «Арсенале» буду громить украинский национализм и шовинизм, с другой стороны, буду поэтом и певцом рабочего класса Украины, совершившего социальную революцию».

Впервые он работал с коллективом по-настоящему одаренных людей. Снимал «Арсенал» Демуцкий, так же быстро, как Довженко, овладевший кинематографическими премудростями и ставший к этому времени великолепным оператором-художником. Оформляли фильм И. Шпинель и В. Мюллер. Ассистентом у Довженко оказался Алексей Каплер, в будущем выдающийся сценарист советского кино. Помощником опять был Л. Бодик, пришедший к Довженко на «Звенигору» и на всю жизнь влюбившийся в него. Музыка написал И. Балза, позже ставший крупным искусствоведам. Все это был народ молодой, ищущий, яркий. Все они безусловно разделяли замыслы и взгляды своего режиссера.

Довженко безошибочно подобрал актеров — с выразительной и типичной внешностью, с умением и в короткой по метражу роли раскрыть индивидуальную и социальную сущность персонажа. В главной роли — Тимоша Стояна, вернувшегося с фронта арсенальца-большевика, — выступил Сващенко, в то время актер театра «Березиль». Таких людей, как Семен Сващенко — сильных, душевно цельных, прямых и обаятельных, — Довженко всегда искал для своих фильмов и, найдя, старался не расставаться.

В это же время в его жизнь входит любовь — на всю жизнь, — входит человек, с которым до конца дней Александр Петрович будет делить и творческие радости и жизненные трудности.

О Юлии Ипполитовне Солнцева, ее жизни и творчестве написаны статьи и книги. Поэтому мы здесь можем ограничиться лишь самым необходимым.

Две первые роли в кино — Аэлиты в одноименном боевике Якова Протазанова (по роману А. Толстого) и Зиночки в «Папироснице от Моссельпрома» Юрия Желябужского — сделали ее восходящей «звездой» советского кино.

Но, встретившись с Довженко, Солнцева сойдет с актерского пути. В «Земле» она выступит в эпизодической, ничем не примечательной роли, а в «Иване» мы уже видим ее имя в титрах в качестве ассистента режиссера. И есть во всем этом психологическая загадка, которую, конечно же, должна бы осветить сама Юлия Ипполитовна.

Сегодня, зная режиссера Ю. Солнцева, легко сказать, что ее решение сменить профессию было решением мудрым. Но это, по русской поговорке, легкость заднего ума. По мнению всех, кто помнит Солнцева тех лет, она была на редкость волевая девушка, умевшая добиваться намеченных целей. А цель вроде бы была предельно четкой — стать актрисой. Допустим, что стать «звездой» и быть актрисой — не однозначные понятия. Но фотогеничная, исключительно яркая и выразительная внешность, сильный характер, большая работоспособность — все говорило за то, что Юлию Солнцева ждет перьядовая артистическая судьба. В это время ее приглашают сниматься в Голливуд — обстоятельство, которое другой молодой актрисе наверняка вскружило бы голову. Но — и в этом-то и заключается загадка — Солнцева, встретившись с Довженко, круто переворачивает свою жизнь. (На режиссеров, делающих героинями своих лент только своих жен, Довженко никак не походил.)

Кажется, Довженко впервые увидел Солнцева в павильоне — она снималась на Одесской студии не то в «Буре» П. Долина, не то в «Мотеле Шпиндлере» В. Вильнера (точность здесь необязательна, поскольку оба фильма не сохранились, а снимались почти одновременно). А через несколько дней познакомился в отеле и вскоре, говоря высоким стилем, предложил руку и сердце.

Это была настоящая любовь с первого взгляда. Взаимная.

Да, съемки «Арсенала» — счастливейшая пора в жизни Довженко.

«Это было творчество радостное, легкое и, казалось, бездонное. У меня была крылатая душа, и ум, и сердце. Все гармонично сочеталось во мне, и творчество мое радовало людей. И сам я радовал людей своим видом и характером». Довженко так напишет о **поре мо-**

лодости в целом, не уточняя годы, но лучше всего эти слова соотносятся с временем «Арсенала».

И вот что чрезвычайно важно для понимания личности Довженко — в эту радостную пору жизни он снимает фильм не о чувствах, не о счастье, не о жизненной гармонии, но об одной из самых суровых страниц революционной истории. Ведь «Арсенал», если воспользоваться современной терминологией, открыто политический фильм!

По форме «Арсенал» — произведение сложное и своеобразное. В нем легко обнаружить черты эстетики, общей для литературы и искусства 20-х годов. Так, отмечая отсутствие сквозной фабулы в фильме и нарочитый отказ от традиционной интриги, построенной на взаимоотношениях отдельных личностей, естественно вспомнить и «Железный поток» А. Серафимовича, и «Мятеж» Д. Фурманова, и «Россию, кровью умытую» А. Веселого, а в кино — произведения прежде всего Эйзенштейна. В композициях этого рода — в отказе от личностной интриги, в превращении в фабулу самого хода истории, в обращении к конфликтам классовым и социальным в их обнаженной сути — выражался дух времени. Это был закономерный и неизбежный этап развития социалистического искусства. В этом отношении «Арсенал» был именно «своевременным» произведением, одним из тех, в общем-то не очень многих, в которых мы резонно видим сегодня истоки метода социалистического реализма.

Среди обвинений, раздавшихся по выходе «Арсенала» на экраны, было и то, что Довженко, мол, сделал бессюжетный фильм, а коли «нет сюжета, то это не кинематограф». Время иногда причудливо меняет оценки на противоположные, «минусы» на «плюсы». Через полвека без малого будет высказано соображение относительно того, что бессюжетность некоторых фильмов той поры, в их числе «Звенигоры» и «Арсенала», была как бы ранней стадией того «фильма без интриги», который получил развитие где-то в середине 60-х годов. Думается, однако, что все это надо не оценивать, а просто уложить в точные термины.

В «Арсенале», очевидно, нет фабулы, которая проходила бы через все — от первых до последних — кадры. Композиционно фильм выстраивается из ряда эпизодов и сцен, которые, однако, внутренне неразрывно связаны между собой. И эта связь, имеющая характер идейного стержня произведения, и есть с ю ж е т. Это необычайно четкий, емкий и конфликтный сюжет, позволяющий автору запросто включать и такие эпизоды, которые внешне не принимают участия в действии.

Отвечая критикам, Довженко тогда же, в 1928 году, заметил: «Почему кинопроизведение не может быть бессюжетным? В советской кинематографии есть течение на бессюжетный фильм и это течение кладет свой советский отпечаток на всю мировую кинематографию.

Европа и Америка ценят нас потому, что мы создаем не «Процесс о трех миллионах», а «Броненосец «Потемкин», бессюжетный «Конец Санкт-Петербурга» и «Арсенал».

Достаточно здесь заменить слово «сюжет» словом «фабула», чтобы все встало на свои места. Ибо сюжетом, точнее, конечно, — темой во всех названных Довженко фильмах была революция, было историческое движение масс, то есть такой материал, который никак не укладывался в традиционные формы.

В этом смысле большинство фильмов Довженко — «бессюжетные». Он брал в качестве сюжетов кардинальные мировоззренческие и политические проблемы своего времени и благодаря этому получал беспрецедентную свободу композиционного строения своих произведений. Так было до конца. В посмертной «Поэме о море» мы видим и «похороны» живой Катерины, и скифских всадников, и то, как в 1887 году двенадцать хлопцев плывут в Каховку на рынок рабочих, и изображение того, что люди думают и чувствуют, совершая те или иные действия, — словом, множество таких композиционных элементов, которые не принимают прямого участия в действии.

Можно отметить поразительную последовательность Довженко в разработке принципов раз и навсегда избранной формы. Если ограничиться примерами из сферы кино, то напомним, что Пудовкин в 30-х годах возвращается к обычным драматическим формам; медленно, мы бы сказали — неохотно, но и Эйзенштейн в конце жизни обращается к драме, ибо «Иван Грозный» по сути своей именно историческая драма.

Итак, «Арсенал» в момент создания очевидно отражал «дух времени». Разумеется, этот «дух времени» по-разному воспринимался и отражался разными художниками. Конечно, не все из тех, кто зачинал советское искусство, смог оставить после себя непреходящие эстетические ценности, — многие из книг, фильмов, театральных постановок, живописных полотен тех лет сегодня воспринимаются лишь как факты истории культуры. Но есть одна тонкость в искусстве 20-х годов, заставляющая нас всматриваться в это искусство особенно пристально. Ведь что помимо идейно-художественных качеств произведений искусства неоспоримо в отношении 20-х годов — так это поразительная человеческая яркость, особенность, непохожесть друг на друга художников, называемых ныне основоположниками. В этом также сказалось время, смешавшее людей разных социальных слоев, создавшее необычайные биографии и, главное, заставившее этих людей искать в искусстве новые, только новые пути. Все это сделало «особенными» произведения той поры.

Яркой, бросающейся в глаза особенностью Довженко являются многочисленные и органичные связи его творчества с украинским фольклором. На эти связи обратила внимание уже критика 20-х

годов. Безвестный, но наблюдательный рецензент киевского журнала «Кино» попытался только что появившийся «Арсенал» связать с «народными сказками, песнями, легендами», и тогда же, в 1929 году, к некоторым фильмам Довженко было примерено жанровое определение «дума». Позже появились исследования и книги, уже как бы абсолютизовавшие эти связи.

В этой книге не раз отмечаются эти связи.

Но тем более надо акцентировать тот момент, что замыкать только на фольклоре гениальное творчество Довженко — дело невозможное, безнадежное для понимания его художнической индивидуальности, а подчас, хотя бы в случае с «Арсеналом», и чреватое опасностью искажения смысла и идейной направленности произведения. Свести «Арсенал» к «сказке, песне, легенде...» — что может быть нелепее для этого яростного политического произведения, говорящего не вообще о социальной борьбе, но о социалистической революции!

Анализ связей довиженковского творчества с фольклором интересен и важен, как любой разговор о проблемах народности современного искусства. Испытав воздействие факторов, порожденных научно-технической революцией, искусство не могло не заболеть чем-то вроде постальгии по первоисточникам. Впрочем, это не новая болезнь. Горький писал о ней еще в 1909 году в статье «Разрушение личности». Он категорично отметил, что «на протяжении сотен веков... индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне коего не лежало бы народное творчество, ни одного мирового типа, который не существовал ранее в народных сказках и легендах». При этом не забудем, что именно Горький, знаток и ценитель народного творчества, столь же категорично отрицал некритическое отношение к фольклору. В той же статье Горький пишет: «Наши национальные недуги — фатализм и мистицизм, зараза, введенная в кровь нам вместе с кровью монгольской, болезнь, усиленная теми увечьями, которые нанесены душе русского народа мучительными веками его истории, полной неисчерпаемых ужасов. Что это так — тому доказательство наш фольклор — собрание гимнов и акафистов разным неботоримым силам: Судьбе, Доле, Горю-Злосчастью и другим существам, которые непобедимы волею человека и с которыми поэтому бесполезно бороться». Это же самое замечание справедливо в отношении любого славянского фольклора.

Естественно, что в социалистическом искусстве «оглядка» на фольклор сразу же получила принципиально иной характер, нежели в искусстве буржуазном, в том числе и современном. Он, то есть фольклор, мог быть лишь одним из многих слагаемых. Вопрос лишь — насколько важным слагаемым? Опыт Довженко в этом отношении кажется одним из ответов — правда, показательнее для этого оказалась «Земля», о чем мы будем говорить позже. А здесь укажем —

элементарная трезвость взглядов на прошлое заставляет признать, что все, сделанное основоположниками советского искусства в области выразительных средств и освоения новой, социалистической тематики, давно превзойдено в ходе развития культуры нового общества. Это — естественный процесс. Его признание ничуть, разумеется, не снижает великие заслуги тех, кто стоял у истоков, кто все начинал и всему дал мощный начальный толчок. Однако творчество Довженко, очевидно, вышло из рамок этого процесса. Вышло потому, что оказалось равно связанным и со своим временем, его переломными идеями, и — в определенной мере — с вневременными традициями народной духовной жизни, с народной этикой и эстетикой, веками складывавшимися в борьбе против угнетения, эксплуатации, несвободы.

Это так же первым понял Эйзенштейн, увидевший «неотразимую простоту» фильма «Звенигора» в «удивительном сплетении реального и глубоко национальным... остросовременного с... мифологическим». Слово «фольклор» Эйзенштейн не использует. А ведь в отношении «Звенигоры» это слово было бы куда уместнее, чем в приложении к «Арсеналу» или любому последующему фильму.

*«Ой, было у матери три сына».*

С этих слов начинается «Арсенал». Такие слова обычны для заглавия казачьих дум (иногда их называют героическими в отличие от социально-бытовых дум). И как в думе запев, первые эпизоды в фильме разворачиваются медленно и печально-торжественно. Но «Арсенал», повторяем, политический фильм, а не дума, не сказка, не легенда, и элементы фольклорной формы в нем — не более как прием.

То, что социологи называют «революционной ситуацией», Довженко представляет в художественных образах потрясающей силы. «Была война», — напоминает он коротким титром, и потому все беды народа, все жизненные противоречия и общественные конфликты обострились до предела, за которым — взрыв.

Война многолика, утверждает Довженко. Один из ее страшных ликов — умирающая от голода, от безнадежности и запустения деревня. Стоит посреди убогой пустой хаты изможденная женщина с опущенными, как плети, руками. В другой нищей хате сидит на полу безногий инвалид с «георгием» на груди; голова опущена, в позе крайняя безнадежность. На пустынной, словно выжженной солнцем улице села бродят, как сомнамбулы, понурые женщины. К одной из них, в раздумье прислонившейся к столбу, подходит скучающий стражник; без интереса, словно по какой-то обязанности, трогает ее грудь и так же равнодушно и важно следует дальше. А женщина — она даже не заметила стражника...

Всего несколько кадров — и образ бедствующей деревни готов. А что делается в то же время на другом, так сказать, полюсе жизни?

Что делает царь? Деревенский эпизод перебивают кадры, показывающие Николая Романова в его царскосельском кабинете. Благообразное лицо. Аккуратность в одежде, прическе, спокойной позе. Он пишет, и мы читаем написанное: «Убил ворону». Подумав, добавляет «Погода хорошая», и подписывается: «Ники».

Поставленные рядом с картинами падающей на пашне от изнеможения матери безногого инвалида, с заводским цехом, где делаются снаряды для убийства, и с фронтом, где совершаются убийства, кадры с «Ники» исполнены яростного сарказма. Довженко безошибочно показывает главный «грех» последнего российского самодержца — непостижимый эгоизм, тупое равнодушие ко всему, что выходило за узкий круг интересов его выродившейся фамилии. Верх не просто не могли править по-старому, они вообще никак не могли больше управлять дошедшей до пропасти страной.

После «Ники» Довженко ускоряет темп и раскрывает, можно сказать — житейский лик тех сельских кадров, смысл которых сначала дается в большом обобщении. Это своего рода повтор, однако не простой — со значительным усилением эмоционального воздействия на зрителя и направленным уточнением информации. Сам по себе повтор — обычный прием думы. Но откуда бы он, этот прием, ни пришел в фильм, Довженко мастерски использует его для настроения зрителя на мысль, которую в простейшей форме можно выразить словами: так далее жить нельзя...

К женщине в хате подходят двое ее маленьких, замызганных, с раздувшимися от голода животами детей и с горькими слезами просят хлеба. Отупевшая от нужды мать не сразу реагирует и на слезы детей — все так же стоит, безвольно опустив руки.

А зритель тем временем рассматривает хату, которую по указаниям Довженко построил художник И. Шпинель. Я «лишил ее всякого тепла и жизни, — вспоминал Шпинель. — Маленькие окошки, печь, давно не топленная хозяйкой, пустые стены, стол, лавка. На подоконнике — бутылка, казалось бы, самая простая, обыкновенная вещь в доме. Но я отбил горлышко у бутылки. Такой деталью хотелось подчеркнуть предел нищеты и отчаяния». (Именно эту хату Довженко противопоставил сентиментальным идеализациям «хаты вообще» националистов.)

Очнувшись, мать остервенело бьет детей — нет у нее хлеба!

И так же остервенело бьет худую, все ребра наперечет, печальную клячу одноруким инвалид. Бьет потому, что посеянный его старой матерью хлеб сгорел, на пересохшей, потрескавшейся, как кора старого дерева, земле — лишь редкие пустые колоски. Впереди — голод!

И здесь — как зарница — возникает первый, еще предельно остранный призыв к бунту, к слову мерзостного мироустройства: из-



битая кляча с упреком смотрит на хозяина и человеческим голосом говорит: «Не туда бьешь, Иван...»

Кстати, с этой несчастной лошадыю связана любопытная страничка воспоминаний о Довженко, страничка, помогающая нам представить, каким он был.

Так вот, о лошади. — Ее, эту несчастную лошадь, помнят многие из тех, кто бывал на съемках «Арсенала». Ее купили на живодерне для того, чтобы убить и бросить на колючую проволоку во фронтовых кадрах. Но, «увидя несчастное существо, — вспоминает Сващенко, — Довженко заменил этот кадр, а лошадь велел оставить при группе». Пожалел, наверное, вспомнив коней своего детства — немолодых, сухорлявых, некрасивых», сплошь покрытых коростой, и разговор их о тяжелой доле своей и своего хозяина, подслушанный и пересказанный им в «Зачарованной Десне».

«Арсенальская» лошадь, получившая ироничное имя Молодыци, вошла в кинематографический фольклор. Она снялась с одноруким инвалидом, а потом исправно возила аппаратуру и реквизит. К Довженко, любившему ее кормить, привязалась, как собака. Сващенко пишет: «Взяв у конюха ведро с арбузными корками, он начал угощать ее. Каких только ласковых слов он ей не наговорил. Окончив кормиться, она как бы в благодарности тыкалась ему головой в грудь. Александр Петрович, хлопая ее по шее, говорит:

— Потрогайте, Сеня, какие у нее нежные, бархатные губы, как круто, темпераментно вырезаны ноздри, а ресницы точно завитые, как у самой красивой дивчины!

Сколько в этих словах доброты и душевности! Я даже забыл, что стою перед старой слепой лошадыю, я видел ее былую красоту».

Это умение видеть красоту даже «сквозь коросту» Довженко сохранил до конца жизни.

Впрочем, дело не только в раскрытии скрытой красоты. Это вообще обычный у Довженко прием — построение образа на контрастных сопоставлениях, более того — на весьма сложном контрапунктном выявлении сути через материал, формально прямо противоположный этой сути. Не менее обычный, нежели тоже свойственная ему манера в идейно важный момент предельно упростить изображение, упростить чуть ли не до лубка, как это, к примеру, мы видим в эпизоде «корейской мадонны» из «Аэрограда».

В «Арсенале» есть хрестоматийные образцы контрапунктного построения образов — это и смех Бучмы, который служит выражению ужаса, и «улыбающийся покойник», и целый ряд эпизодов, связанных с показом националистов.

Из умирающего села Довженко переносит действие на фронт: голая, опутанная колючей проволокой земля, обрушенные окопы, снаряды, ежеминутно переворачивающие мир. В облаке ядовитого

тумана идут цепи атакующих немецких солдат. Все так, как не раз показывалась война до «Арсенала» и как неисчислимо число раз будет показано после «Арсенала». Разве что у Довженко все это выглядит более экспрессивно, чем в других картинах. Показывая ненормальный, печеловеческий мир, Довженко, очевидно, обращается к живописному опыту экспрессионистов.

Картины, прославляющие войну, в 20-х годах не делались и за границей. Интеллигенция, прошедшая ад мировой войны, была исполнена презрения и ненависти к буржуазии, устроившей эту бойню. На этой ненависти и взошла, собственно говоря, литература «потерянного поколения»; ею питался и пацифизм, проникший в кино тех лет. Но отрицание войны — то, на чем остановилось «потерянное поколение», — у Довженко лишь этап в развитии мысли.

Два коротких, но чрезвычайно емких эпизода исчерпывающе полно выражают отношение Довженко к войне, одновременно усиливая уже как бы мельком прозвучавший призыв к бунту, к сопротивлению этому ужасу.

В первом мы видим Амвросия Бучму в роли немолодого, неряшливого, в круглых очках, кайзеровского солдата. Он через силу бредет в ядовитом дыму, потом не выдерживает — резко срывает противогаз, дико оглядывается и начинает смеяться.

«Есть газы, веселящие душу человека» — поясняет надпись происходящее. Однако перед нами не простое физиологическое действие, хохочущий Бучма — это образное выражение ужаса и отрицания войны как чего-то чуждого человеческому естеству. Поэтому использован и «противоестественный» прием: ужас через смех.

Второй эпизод — это солдат, добежавший до русских окопов, готовый стрелять, колоть, бить. Но окопы пусты. Остановился солдат и недоуменно осмотрелся по сторонам — на выжженную газом, изрытую снарядами, оцутанную колючей проволокой землю. И стоило ему лишь на миг остановиться, как солдат почувствовал себя человеком. Какая сила превратила его в машину для убийства? Что случилось с миром? Винтовка выпала из ослабевших рук и воткнулась штыком в землю. Брань подбежавшего офицера он уже не воспринимает. И офицер, поняв перерождение солдата, стреляет ему в затылок...

Война изжила себя. Нет сил у народа. Нет сил у солдат. Но, констатируя этот факт, Довженко еще даже не начинает свой рассказ. Все, что он показал, во множестве книг и картин является их содержанием. У него же это — лишь пролог.

Пролог кончается на вопросе: «Где враг?» Его задает самому себе немецкий солдат, увидевший пустые русские окопы. Но идейно-философский смысл этого вопроса расширен до обращения автора к зрителям, до приглашения к раздумью над всем тем, что вытекает

на ответа. Если для кайзеровского солдата враг — не русский солдат, а для русского — не кайзеровский, то значит он, то есть враг, находится где-то вдалеке от фронта.

Туда, где враг, возвращаются с фронта солдаты — все в серых запыленных шинелях, небритые, хмурые и все с оружием в руках. Угадать, кто из них кто, кто русский, украинец, белорусс, татарин или еще кто-либо — невозможно. Они сивелированы общей судьбой. У них общий враг. И, очевидно, одно и то же будущее.

Однако солдатский эшелон где-то между Шепетовкой и Коростелем останавливают гайдамаки Центральной Рады, и тогда начинается разбор, «кто есть кто». Винниченко и Петлюра запасаются оружием, а главное — пытаются сделать врагами русских и украинских солдат.

Начинается собственно фильм — своеобразный по содержанию и форме фильм, страстный, повторский едва ли не в каждом кадре, но прежде всего — и в этом основной его смысл, главное достоинство, — представляющий из себя, по выражению Эйзенштейна, «з в е р к и й к л а с с о в ы й р е з а к в с а м о е б о л ь ш о е, г л о й н о е, к л а с с о в о - н е п р и е м л е м о е — в п о в и н и з м е» (разрядка наша. — Р. С.).

Эпизоды простые и сложные чередуются.

Когда гайдамаки нацеливаются ограбить солдатский эшелон, они подводят под грабеж «национальную базу». С бесподобным сарказмом показывает Довженко, как к русскому парню — коренастому, круглолицему и простоватому — подсакивает его украинский однолесток, такой же мордастый и простоватый, и кричит:

— Триста лет меня мучил, кацап проклятый!

— Это я-то? — удивляется донельзя оборванный русский парень.

Позже, готовя сценарий к печати, Довженко пояснит, что кричит украинский хлопец «с чужого голоса», что «националистический туман помутил их (то есть гайдамаков. — Р. С.) и без того неясное сознание». Но достаточно ясно мысль об общности судьбы этих двух парней в одинаковых солдатских шинелях — у гайдамака лишь сверху налит шлык — выражена на экране: оба они бедны, темны, духовно убоги. Перепалку парней перебивает кадр молодого кайзеровского солдата, погибшего с развеселой улыбкой и по плечи засыпанного землей на краю окопа. На его месте мог быть любой из сцепившихся парней.

Истина, высказанная еще Гете и гласящая, что для большинства людей в произведении искусства «что» имеет большее значение, нежели «как», не раз бралась Довженко на проверку. Так, в эпизоде крушения поезда равно важно (и не просто для истолкования) и «что» и «как». Конечно, прежде всего перед нами образное выражение мысли о том, что Российская империя потерпела полное крушение,

свалилась под откос. Но кроме того, этот эпизод и как бы завершает рассказ о войне, и дает характеристики некоторым действующим лицам фильма, и «психологически подготавливает» следующие эпизоды.

Темп этого эпизода — суперкинематографический. «Дальше не повезу... Тормоза лопнули», — сообщает машинист солдатам. Но для людей, прошедших фронт, опасения машиниста смешны. Оттеснив его, солдаты сами берутся за рычаги паровоза. И снова мчится поезд. В сущности — не управляемый. Обреченный на крушение. Мчится в нарастающем, наконец бешеном ритме разухабистой солдатской песни: «Гей, крути круги, Гаврила, наворачивай пистон!..» В этом же ритме мелькает и калейдоскоп лиц, выражающих все оттенки страха и горя, — солдат, машиниста, железнодорожников, женщины на перроне. Получить такой ритм и такой калейдоскоп лиц можно было только с помощью склейки предельно коротких кусков пленки — возможности такого приема первым раскрыл Эйзенштейн в эпизоде Одесской лестницы в «Броненосце «Потемкин».

Валится с рельс поезд, круша придорожные постройки, вдребезги разбиваются вагоны и платформы. Летит вверх гармонь, на которой только что солдатик наяривал «Гаврилу», потом она падает на крышу вокзала, скользит и бессильно сваливается на землю, олицетворяя печальную судьбу хозяина.

Критик А. Ярошенко справедливо отметил, что «этот образ предвосхитил смерть матросской гитары в звуковом фильме «Мы из Кронштадта». Нельзя не отметить и то обстоятельство, что эпизод с гармонью снимался ручной камерой, повторявшей все движения трехрядки. «Сюжетная» съемка с рук — это было важное открытие, серьезно обогащавшее выразительные возможности кино.

В самом начале фильма выходит на первый план его герой — Тимош. В «Звенигоре» мы видели его на фронте — взбунтовавшимся и поднявшим на бунт солдат. В «Арсенале» как бы продолжается ранее начатый рассказ о Тимоше. Это, кстати, лишь частный случай поразительной внутренней связи между разными фильмами Довженко — через близкие друг другу мысли, идеи, образы, через намеки, возникающие в одной картине и получающие завершение в другой, иногда отделенной от первой многими годами. К примеру, «Мы вернемся», — обещает в «Арсенале» Тимош от имени большевиков Центральной Раде, заседавшей в Киевском оперном театре, и туда действительно вернется в «Щорсе» батько Боженко, таща на сцену пулемет. В «Арсенале» же появятся красные эскадроны, которые многие зрители и критики назовут щорсовскими, — это не так, богунцы и таращанцы сформируются еще не скоро, но формально именно эти, «арсенальские» эскадроны прискачут в фильм «Щорс». Такого рода примеров можно привести много.

Эта сцепленность между двумя ранними фильмами Довженко позволяет видеть в Тимоше отнюдь не «предельно обобщенный образ», как считали некоторые критики, но личность с собственной и достаточно детализированной судьбой. С. Гинзбург шел дальше, написав: «Солдатик-«кацап», инвалид, солдатка, к которой пристаёт стражник, мать голодных детей (все это персонажи пролога, между прочим, даны буквально стрихами.— *P. C.*) — все это не «крупные планы массы» и не «социальные маски», а индивидуальности, через которые открываются нам трудные человеческие судьбы». Тем более это справедливо в отношении Тимоша, которого мы видели благодаря «Звенигоре» во всех важнейших моментах и «доарсенальской» жизни, даже в довоенной юности.

Известно, что у Довженко вызвали раздражение любые попытки современной ему критики определять его героев как образы символические, даже если под символом подразумевалась лишь высшая концентрация образности. Довженко можно понять: чаще всего жонглирование терминами, в том числе и словом «символ», в отношении его дедов, Тимоша, героев фильма «Щорс» и т. д. вплоть до исключительно тонкого и противоречивого образа Мичурина и галереи характеров, представшей в «Поэме о море», вело к упрощению этих образов и характеров. Отказ в ряде случаев от бытовой детализации личности и действий героев, свойственный вообще художественному видению Довженко, ничего не имеет общего со схематизацией, а именно это вольно или невольно связывалось, да и по сей день нередко связывается в критике с понятием символа. Отказ от бытовой детализации — это, в сущности, лишь художественный прием, столь же свойственный реализму, как и многие другие приемы, и часто оказывающийся средством получения достаточно интересных результатов. В этой связи можно в качестве яркого и бесспорного примера вспомнить «Александра Невского» Эйзенштейна или — пример поповее и не бесспорный — «Вечер накануне Ивана Купалы» Ю. Ильенко. Творчество Довженко очевидно открывало дорогу такого рода фильмам.

Соглашаясь с Довженко в том, что его героев невозможно свести к социальным символам, нет все же никакой нужды начисто отрывать его творчество от символики, имеющей в искусстве значение тропов и — в принципе — неразрывно связанной с природой художественного обобщения.

Вернемся в этой связи к образу Тимоша. В большинстве довженковских образов, даже в тех, которым на экране отведены считанные минуты жизни, мы видим черты, которые являются о б щ и м и для той социальной среды, которую этот персонаж представляет. Тем более в Тимоше есть черты, общие для многих рабочих и революционеров не только украинской, но всех национальностей. Но при этом

Довженко очевидно индивидуализирует своего героя или, точнее говоря, — типизирует. Напомним определение В. Белинского: «У истинного таланта каждое лицо — тип, и каждый тип... есть знакомый незнакомец». У Довженко Тимош, при всех общих чертах, сближающих его с рабочими и революционерами всех национальностей, благодаря индивидуализации есть именно «знакомый незнакомец», человек со своей судьбой, с характером, детерминированным определенной средой, с резкой индивидуальностью.

Но если мы все же отмечаем в Тимоше какие-то общие черты для людей его круга, то уже говорим об определенной мере условности и, следовательно, об известной символичности образа. «Незнакомец» он все-таки «знакомый»!

Проще всего, наверное, здесь напомнить о банальной истине относительно противоположности символа — символизму. В одной из книг, посвященных творчеству Довженко и проникнутой искренним пиететом к его личности и фильмам, можно прочесть: «В символическом образе в новые условные одежды переряжается уже знакомое, известное. «Остраняется», стилизуется, приобретает декоративность и формалистичность». Завершается этот любопытный пассаж противопоставлением: «А Довженко стремился всегда к поэзии, к героике, к лиризму...» В книге этой, называющейся «Поэтика Довженко», обвинения, которые можно и должно направлять в адрес символизма как одного из декадентских художественных течений, переадресованы символическому образу, который, как всякий поэтический образ, априорно подразумевает использование сравнений, метафор, эпитетов и других тропов, и это ничего не имеет общего с формализмом. Ускользает при этом и другая истина, а именно — стремление к поэзии, героике и лиризму не имеет никаких противоречий с символикой образов — достаточно в этой связи вспомнить о символичности, например, образа Фауста у Гете или Прометея у Эсхила.

«Арсенал» как раз относится к числу тех довшенковских произведений, которые особенно щедро насыщены разного рода тропами. Это мы видели уже в прологе. Именно там появляется смеющийся Бучма — образ потрясающий и никак иначе не определяемый, как символический, если угодно — знаковый, служащий для предельно сконцентрированного выражения безумия войны. Далее так же трактованные образы мы увидим не раз, особенно на националистской демонстрации в Киеве.

Но вернемся к Тимошу. Он вступает в действие, спасая машиниста от солдатского самосуда. Он успокаивает солдат сообщением, что ехать уже недалеко и что, мол, они обойдутся и без машиниста. (Потом, после крушения, Тимош скажет: «Сделаюсь машинистом», но это явно имеет смысл того иносказания, о котором мы говорили в связи с паровозом в «Звенигоре».)

В тот же момент на станцию врывается новая банда петлюровцев гайдамаков, и ее атаман, потрясая нагапом, скамандует: «Именем Украинской народной республики сдать оружие!» Это очень красивый, прямо-таки картинный атаман: в бекеше, перетянутой ремнями, с чубом, закрывающим пол-лица, с серыми бешеными глазами... Да, удивительно точно выбирал Довженко актеров даже на минутные роли! В этом великолепном атамане сразу же угадывается прототип множества ему подобных головорезов — от Махно до Тютюнника.

Грозный вид атамана, однако, на Тимоша не производит никакого впечатления. Отстранив опешивших солдат, он спокойно подходит, спокойно спрашивает:

— Именем украинского народа?.. Кто сказал?..

Атаман — типичный кулацкий сынок, ступешивается. Но все же подает знак, и гайдамаки шустро выкатывают на перрон пулеметы, спаровисто наводят их на солдат. Тогда, по знаку Тимоша, одна за другой открываются двери теплушек и за каждой — также пулеметы...

Время гражданских битв, однако, еще не наступило. Гайдамаки и солдаты, руководимые большевиком, пока могут разойтись с миром.

Далее следует эпизод крушения поезда.

А затем — одно из тех довженковских «замедлений» действия, которое само по себе представляет художественную, глубоко содержательную новеллу. Он далее использует эти «замедления» в разных вариантах и по разным поводам. В данном же месте оно служит для размышлений относительно того, что ждет некоторых солдат дома после трехлетнего отсутствия.

Солдаты разные, а судьба одна.

В нищую хату возвращается солдат в серой шинели и папахе. Злобно и горько смотрит на испуганную жену, прижимающую к груди младенца.

— Кто?

В куцей шинели и кайзеровской каске входит в бедную комнату немецкий солдат. Испитой жене с младенцем в руках задает грозно тот же вопрос:

— Вэр?

Аналогичная сцена и вопрос по-французски.

И трагическое заключение ко всем этим сценам о распаде старого мира, об утрате всех ценностей — безногий инвалид, украшенный «георгием», выползает на пустынную улицу...

А Тимош приходит на родной «Арсенал». Полковник — директор завода — спрашивает Тимоша, не выпускающая из рук браунинга. В глазах злоба и страх — вернулся не просто рабочий, а «человек с ружьем». Молча поворачивается Тимош и идет в ревком. Там с

дростной жестикуляцией рассказывает товарищам — очевидно, обо всем, чего навиделся за эти дни, — о гайдамаках, разрухе, полконице. Но председатель ревкома, немолодой рабочий в кожанке, с улыбкой останавливает разъяренного Тимоша и спокойно говорит:

— Возвращайся, Тимош, в казармы. Придет время, ревком тебя позовет.

Улыбается тогда и Тимош, поняв, что его товарищи не намерены долго терпеть все то, о чем он им рассказывал и что и сами они прекрасно знают.

Идущая далее сцена националистической демонстрации на Софийской площади более всего соответствует айзенштейновскому: «зверский классовый резак... в шовинизм».

Трудно словами передать, сколько ненависти, сарказма, издевательства и презрения вкладывает Довженко в показ тех, кто здесь, у памятника Богдана Хмельницкого, первым понявшего историческую необходимость единства братских русского и украинского народов, демонстрирует «За богоспасенную волю нашу неньку Украину...». Кто ревет, вытаращив от фанатизма глаза: «Хай живе!» Кто, распахнув богатые шубы и выставив необъятные животы, слезливо приговаривает: «Триста лет нас...» Действительно, здесь «каждое лицо — тип», и каждый тип — яркий представитель определенной социальной прослойки. Холеные мальчишки — гимназисты. Тощенький, вертлявый, отращивающий реденькие усики молодой человек — студент. Слезливые здоровяки в расшитых цветами рубашках — учителя. Откормленный усач с головой, гладкой, как бильярдный шар, с лицом хитрым и беспросветно тупым — кооператор. Кряжистые молодые бабы, деловые, решительные и наглые — торговки, а также верные подруги кооператоров. И так далее — множество врезающихся в память, невероятно отвратительных типов.

И апофеоз всему этому: старенький чиновник-рамолик затепляет лампадку перед портретом Кобзаря, убранного, как икона, расписным рушником, и бормочет, как молитву: «Ще не вмерла...» Но напрасно эта публика делает великого поэта своим знаменем: оживает портрет и, гневно сверкнув очами, Тарас Шевченко поворачивается и плевком гасит лампаду...

Не забудем, что между такого рода демонстрациями и созданием «Арсенала» прошло чуть более десяти лет; очень многие из этих типов, показанных в фильме, слегка перекарасившись, здравствовали, а некоторые — и процветали. И память о Раде была для них, так сказать, «священна». А Довженко не просто разоблачал и выворачивал наизнанку эти времена, он их безжалостно высмеивал, что несравненно бывает результативнее.

Кое-кто никогда уже не забудет и не простит этот фильм Довженко.



Сцена националистской демонстрации и такая же поразительная по мастерству, по насыщенности информацией и неподражаемому умению представить социальные типы сцена заседания Центральной Рады несут общую задачу определения антагонистических сил, сложившихся в Киеве на рубеже 1917—1918 годов, и выявления того факта, что ситуация складывалась таким образом, что взрыв не мог не произойти.

Но было никакого «единства нации», провозглашенного Симоном Петлюрой и поддерживавшими его силами. Была прелюдия открытой борьбы за власть — либо советскую, либо буржуазную. И еще была попытка реакционных кругов сыграть на национальной гордости украинцев и на том темном наследии, которое осталось в сознании после веков царизма, чтобы обманом увести украинцев от того, что их русские братья уже завоевали.

Обо всем этом Довженко говорит четко и образно.

В казарме, куда ревком послал Тимоша, кипят страсти. Именно здесь мы видим в Тимоше не просто человека, оказавшегося в центре поднимающейся бури, но еще наделенного правом выбора, сознательно воздействующего на среду. Идет разделение солдат на украинцев и неукраинцев. Украинцев ждут петлюровские курени.

А кто Тимош?

— Да ведь ты украинец, — уговаривает его офицер.

— Да, я рабочий, — сурово отвечает Тимош.

Ответ большевика. Ответ, стирающий искусственную демаркационную линию, которая способна усугубить гражданскую войну национальной резней. Чуть позже Тимош столкнет с трибуны меньшевика, ратующего за поддержку Центральной Рады, и по тому, как слынут к нему спорящие солдаты, мы пойдем, на чьей стороне их симпатии.

Окончательное завершение образ Тимоша получает на националистском съезде, созванном Радой, где он выступает от имени большевиков. Его речь — за Украину, в которой власть должна принадлежать народу, заводы — рабочим, земля — крестьянам, — вызывает, разумеется, бешенство у собравшихся здесь кулаков, хойчикув, интеллигентов эсеровского толка. Но за Тимоша — двадцатидюймовые орудия Черноморского Флота, вооруженные шахтеры Донбасса, наконец, рабоче-крестьянская армия.

Здесь, в сцене съезда, Довженко впервые врежет короткий кадр мчащейся во весь опор красной конницы; позже эта скачка определит весь ритм последней части фильма. То мчится решающая в споре сила.

Сейчас не установишь, кто первым отметил, что для Довженко характерно патетическое восприятие действительности. После «Арсенала» это мог сказать кто угодно. Ибо высокий образец пафоса дан

уже в сцене съезда, построенной на быстром чередовании кадров с надписями, звучащими как лозунги, и кадров с предельно экспрессивным изображением.

Кто против Центральной Рады?

«Дредноут «Мария» — гласит надпись, и мы видим перепоясанного пулеметными лентами матроса на коне. И корабль «Три святителя» — в кадре уже трое матросов на конях. «Донбасс! Полтава!» — в кадре море рабочих, сжимающих в руках винтовки. «Вогунцы!» и «Таращанцы!» — мчатся в кадре конники. Почти вся Украина — против!

Почти во всех этих кадрах изображение дается в так называемой диагональной композиции; матросы, рабочие, кавалеристы показаны «стронутыми с места», готовыми к решительным действиям. Вместе с тем — при всей экспрессии композиции — есть какая-то монументальность в этих кадрах, особенно в изображении матросов на конях, позволившая через десятилетия говорить о героях «Арсенала» как о «людях-памятниках, людях-скульптурах» (Е. Марголит). Патетику сцены усиливает и прием непрерывного перехода от публицистики к поэзии и обратно.

Следующая большая сцена — забастовка и начало восстания арсенальцев — также решена на быстрой смене кадров, на стремительном монтаже. Но здесь в кадрах преобладают уже не многофигурные композиции, а крупные и очень крупные планы лиц рабочих — людей сильных, строгих, волевых. Довженко как бы дает нам возможность всмотреться и запомнить тех, кто создавал новый мир. Лишь два-три раза эту галерею портретов героев перебивают кадры массовок — митинга на заводе и шествия солдатского отряда, который на помощь арсенальцам ведет Тимош, выполнивший поручение ревкома.

Нарастающую напряженность этой сцены перебивает и в известном смысле замедляет действие иронический рассказ об обывателе, пожелавшем уехать от революции. Узкоплечий, хромой, испуганный, никому не нужный, он бежит по «косому» перрону, по границе, образованной тенью и светом, не желая быть ни «там», ни «здесь». Но... «Пролетариат отменяет поезда», — сообщает ему строгий железнодорожник. И побежит обыватель назад: одна нога в теневой стороне, другая — в солнечной.

А в эпизоде с пушкой Довженко не просто замедляет действие, но буквально останавливает мгновение. Позже он скажет, что выстрел из пушки, означавший сигнал к восстанию, — «великая минута», «во имя этого мгновения строилась вся картина», поэтому нельзя было просто «бухнуть» — и все. И Довженко, показав, как рабочие выкапывают свою единственную пушку и, словно перед тяжелой работой, закуривают по последней самокрутке, проходит с камерой по затихшему, настороженному Киеву. Все ждут — министры Рады и

обыватели, офицеры, чиновники и их семьи, — кто ждет с надеждой, кто со злобой, кто со злорадством.

Первые руки телеграфистов выбивают на ключе тревожные телеграммы во все концы Украины.

В подвальной голой комнате проснулся ребенок; встал сдвинув на провату, тихо заплакал от страха. «Но отцам уже не до детей», — пояснит Довженко.

А гайдамаки в этой тишине окружают «Арсенал». По улице ползет их броневик «Вильна Украина».

— Давай! — командует Тимош.

Пушка стреляет и сразу же к ней присоединяются, в клочья рвя тишину, пулеметы и винтовки обеих сторон.

Этот эпизод, растянувший мгновение на многие и долгие минуты, очевидно, ничего не имеет общего с так называемой ретардацией, обычным в думе приемом, — он достигается путем показа многих действий, происходящих одновременно, возможным только в кино. К моменту съемки «Арсенала» кино уже научилось «останавливать мгновения». Так, удачно использовал это средство Эйзенштейн в фильме «Октябрь».

«Арсенал», надо сказать, явно делался с раздумьями о художественных возможностях кино. В одном из интервью во время съемок Довженко сказал: «Я поставлю фильм по принципу аттракционов, связанных единой целевой установкой». Ссылка на эйзенштейновскую теорию «монтажа аттракционов», составившую целую эпоху в арелищных искусствах, однако не терпящую абсолютизации, весьма любопытна. Ссылка очевидно свидетельствует, что в то время — по крайней мере, в начале съемок «Арсенала» — Довженко сам еще не до конца осознавал, что он-то пришел в кино с личными, только ему одному присущими мировосприятием, реакцией на факты действительности, образностью, короче — своим языком. Впрочем, в том же интервью он упоминает и о своих «взглядах» и «принципах», что позволяет полагать, что осознание своей самобытности шло быстро.

Намерение воспользоваться «монтажом аттракционов» осталось, естественно, неосуществленным, хотя вообще опыт советского монтажного кино Довженко здесь использует достаточно широко. Эйзенштейновские принципы построения фильма могли заинтересовать Довженко, но не могли быть им использованы. «Арсенал» не был, подобно «Броненосцу «Потемкин» или «Октябрю», произведением, намеренно сделанным под хронику, а точнее сказать — произведением социолога и аналитика. «В картине хроника восстания переплещена в поэтический сказ», — отмечает С. Фрейлих наиболее существенное в различиях. Перед нами произведение открыто поэтическое и субъективное, с личными комментариями, с отступлениями от общего к сугубо частному и, в конечном счете, с той сво-

бодой формы, которая позволяет автору использовать самые разнообразные, казалось бы, даже не совместимые художественные средства, не только кинематографические, но и смежных искусств — от агитплаката до приемов, заимствованных в народном творчестве.

Иногда родословную приема не легко бывает определить. Ту же кинематографическую возможность «растягивать время» Довженко использует иногда таким образом, что действительно можно вспомнить и о приеме ретардации.

После выстрела арсенальской пушки и начала сражения рабочих с гайдамаками Довженко снова как бы сдерживает динамику действия, перенося камеру на улицы и площади Киева, в среду преимущественно обывательскую, показывая прежде всего тех, кто недавно кричал славу Петлюре. Растерянность и злоба на их лицах; к стрельбе они прислушиваются со страхом — что-то будет... Случайные пули, не разбираясь, убивают и зазевавшихся обывателей и жен рабочих, по многолетней привычке несущих обед кормильцам.

Медлительны и тягостны кадры, показывающие арсенальский госпиталь, уже сплошь заполненный ранеными.

Солдат с забинтованной головой диктует последнее письмо домой. Это тот солдат, который на митинге в казарме допытывался под смех однополчан у петлюровского агитатора: «А вот можно ли убивать буржуев и офицеров на улице, если попадутся?» Сейчас он слабым голосом перечисляет поклоны родным. Вдруг, уже в агонии, снова требовательно спрашивает: «Можно ли убивать буржуев и офицеров на улице, если попадутся?» И умирает. Сестра — пожилая изможденная женщина, очевидно, жена одного из рабочих — растерянно держит письмо обеими руками: «А адрес какой?»

Словно отвечая на вопрос солдата, арсенальцы поднимаются в контратаку. И надпись крупно, во весь экран, утверждает: «МОЖНО!» Можно, потому что иначе убивать будут буржуи и офицеры.

Довженко еще не говорит, как разворачиваются бои. Но вид госпиталя и смерть солдата вселяют тревогу: похоже, что арсенальцы истекают кровью. Да и не только арсенальцы. Пропосытся оседланные, но без седоков кони. На железнодорожных путях лежат тела в рабочих спецовках. И титры лаконично информируют: «Кровью залиты Бахмач, Нежин» — то есть города, поддержавшие восстание арсенальцев.

Где-то в заснеженной степи умирает красный командир Андрей Федорченко. Лежа навзничь на снегу, говорит товарищам: «Поранил меня пулей Петлюра, и чувствую я свою геройскую смерть. Схороните же меня дома за полчаса... Пospешайте же, братья, «Арсенал» погибает».

Так начинается эпизод, один из самых удивительных и блистательных по мастерству исполнения не только в творчестве Довжен-

ва, но в истории всего мирового киноискусства. Почти через сорок лет режиссер Г. Козинцев в письме Довженко с не свойственной для него экспансивностью напишет: «Твои работы всегда со мной. Когда на душе худо, вспоминаю их... И вновь мчатся на меня кони из «Арсенала», и дух захватывает от радости. Летят и летят они «во все двадцать четыре ноги», и ничего с ними не поделаешь — ты их пустил по свету, и не скоро они остановятся...»

По мнению критика М. Власова, большинство образов этого эпизода «уходит корнями своими в фольклор, основывается на его традиционных мотивах»: мать, ждущая сына у разверстой могилы, кони, ожить говорящие человеческим языком, и т. д. С этим можно согласиться, но не стоит фольклорные мотивы акцентировать. Прежде всего этот эпизод все же поражает неповторимым мастерством использования кинематографических выразительных средств — остро-ракурсной съемки и непостижимо темпераментного и безошибочного монтажа.

В некоторых американских университетах, имеющих кинофакультеты, знакомство с этим эпизодом так же обязательно, как и со сценой «Одесская лестница» из «Броненосца «Потемкин». Этот эпизод — признанная классика.

Автор этой книги убедился, беседуя со студентами и преподавателями одного из кинофакультетов, что в чем-то некоторые американские кинематографисты ставят «Арсенал» выше даже «Земли». При этом в качестве доказательства неизменно назывались пролог, сцена крушения поезда и эпизод похорон Федорченко — действительно, в монтажно-выразительном, в формальном отношении не имеющие себе равных. Возможно, это объясняется тем, что тонкая поэтика и смысловая глубина «Земли» просто трудна для рационалистического склада ума, свойственного многим американцам. Гармония же даже сложных эпизодов «Арсенала» проще поддается познанию с помощью «алгебры».

Впрочем, даже познавая, так сказать, слагаемые эпизода с конницей, мы не перестаем восхищаться им.

...Выполняя волю погибшего командира, бойцы кладут его тело на пушечный лафет и торопливо привязывают веревкой. Здесь потрясает страшная деталь: грубая веревка перехлестывает лицо Федорченко, перекашивает его челюсть.

И мчатся кони. Шесть коней в упряжке и три артиллериста. Всего! Однако их всех надо пересчитать и запомнить число, потому что, когда смотришь фильм, то воспринимаешь этот эпизод как скачку всех красных полков. Это настоящее чудо обобщения, тоже возможное только в визуальных искусствах. «Масштаб обобщения иногда путают с полнотой статистики», — заметил однажды С. Фрейлих. Урек этот относится лишь к некоторым критикам; зрители, о чем

свидетельствует пресса, воспринимали скачку так, как и рассчитывал Довженко, — не как похоронную процессию, но как армию, мчащуюся, несмотря на потери, на помощь арсенальцам. Чтобы это было понятнее, Довженко перебивает скачку быстрыми, как вспышки света, кадрами гайдамаков, которые уже атакуют «Арсенал».

— Гей вы, кони наши боевые, поспешайте... — просит возничий.

— Чуем... Чуем, хозяева наши! — отвечают кони. — Летим во все наши двадцать четыре ноги!..

Динамика кадров с бешеной скачкой копей и яростных схваток арсенальцев с петлюровцами сменяется просторной и тихой — иначе не скажешь — панорамой заснеженного поля и на краю его — черной понурой фигурки матери, стоящей у такой же черной могилы...

Кажется, это сказал А. Луначарский, что поскольку способность к критике — вещь редкая, то поэтому все ею занимаются. Об этом вспоминаешь, узнавая, что именно этот произительно печальный и необычайно живописный кадр вызвал нападки. И недоумения «деловых», так сказать, критиков относительно того, что не по радио ли, мол, мать узнала о смерти сына, и размышления критиков-«эрудитов», не опасна ли перед ними символика — все было равно нелепо. Но Довженко пришлось защищаться. Он тогда сказал: «Товарищ редактор говорит, почему мать над могилой стояла, будто она заранее знала, что сына привезут. Каждая мать, у которой есть сын на войне, всегда стоит над вырытой ямой. Это не символика, а революционная действительность, а если и символика, то я ее не боюсь».

Как видим, снова символика спутана с символизмом как литературно-художественным течением, и на этом основании яркий и тонкий художественный образ взят под сомнение. Любопытно, что Довженко, отвечая критикам, не ссылается на песенно-сказочное народное творчество, где легко найти некоторые из мотивов его эпизода, в частности мотив матери, ждущей с войны сына и получающей его тело, которое привозят его побратимы. Это было бы здесь вполне к месту. Однако очевидно, что для Довженко суть образа совсем не в песенно-сказочных мотивах, а именно в символике, которой он «не боится».

Но это символика особого рода, весьма своеобразная, на что указал киновед Д. Вульф еще в 1940 году, продемонстрировав высокое искусство анализа. Символы Довженко, — пишет Вульф, — «вытекающие, казалось бы, из действительности, взятой очень сконцентрированно... погружаются опять в действительность путем добавления конкретных, несимволических деталей. Например, в «Арсенале» солдат убит в бою; его тело привязано к лафету, великодушные лошади везут его к черной могиле, вырытой среди снежного поля, где-то рядом с его домом...». Все это, по Вульфу, — чистая символика.

«Но крупный план показывает, что веревка, которой человек привязан к повозке (к пушечному лафету. — *P. C.*), натерла темные ссадины на его лице, и эта деталь, не символическая сама по себе, углубляет значение эпизода похорон. Символ внедряется в область реальных событий; этот прием, резко выделяясь из общего течения фильма, увеличивает емкость символа».

Добавим, что это мы можем найти едва ли не во всех фильмах Довженко — символ, построенный на явлениях реальной действительности и как бы постоянно «разрушаемый» точными и сочными жизненными, иногда просто бытовыми деталями. Этот прием Довженко внесет и в свои документальные фильмы.

...Из-за горизонта, по белому полю, взбивая снежную пыль, мчатся кони. Торопливо отвязывают солдаты тело командира и кладут к ногам матери, словно окаменевшей в своей горестной позе. Что сказать, чем ее утешить?.. Нет таких слов. Да и времени нет — «Арсенал» пылает.

— Получай, мать, — просто говорит пожилой солдат, и добавляет: — Революционная наша жизнь и смерть.

И снова по белому полю уносятся за горизонт кони.

Начинается финальный эпизод — поражения восстания, гибели арсенальцев. Это — трагедия, но так же особого рода, для которой Вс. Вишневский через несколько лет найдет новое жанровое определение: «оптимистическая трагедия».

Эпизод построен сложно. По месту в фильме, по своему характеру, наконец, по тому немногому «метражу», который остается для рассказа о поражении арсенальцев, — этот эпизод, казалось бы, должен быть единым, целостным. Он и оказывается целостным по теме, целиком посвященным тому, как гайдамаки ворвались на территорию завода и расправились с рабочими, но при этом он состоит из трех легко вычленимых микроновелл.

Первая — о том, как ревкомовец — тот, кто посылал в начале фильма Тимоша в казармы разяснять программу большевиков, — взорвал броневик под названием «Вильна Украина», был схвачен и приведен в петлюровский штаб. Смертный приговор над ним берется привести в исполнение один из тех интеллигентов, которых мы видели во время националистской демонстрации, — в пенсне, свитке, папаше, модный и нелепый.

— Ты опрокинул нашу Вильну Украину, — говорит он. И очевидно, что речь идет не только о броневике, но и о бредовой идее самостоятельности, взорванной восстанием украинского пролетариата. Затем приказывает ревкомовцу: — Стань лицом к стенке, чтобы я мог убить тебя в спину.

Но трясутся руки у него, ходуном ходит нагаи — страшно стрелять в того, за кем — этого-то интеллигент не может не пони-

мать — правда и будущее. А ревкомовец подойдет к нему, отнимет револьвер.

— А в глаза не можешь? — спросит с презрением интеллигента, судорожно дергающего пальцем воображаемый курок, так как наган уже в руках рабочего. — А почему я могу?..

Это один из тех кадров, какие мог себе позволить только Довженко и о которых очень трудно говорить — их надо видеть. Конечно, «так в жизни не бывает». Выразить таким образом мысль об обреченности тех, кто сейчас вроде бы побеждает, о внутреннем бессилии карателей, было большой смелостью. Тем более, что далее идет рассказ о том, как гайдамаки ворвались на территорию завода и начали расстреливать рабочих, то есть делать то, что оказалось не по зубам интеллигенту в свитке.

Это вторая новелла.

Падают, обливаясь кровью, рабочие и солдаты.

Крупно — один из стреляющих: лицо дегенерата, желваки ходят, словно он что-то глотает, фуражка натянута на глаза. Своего рода «стреляющая машина». Довженко ничего не говорит о социальном лице убийцы: он в шинели, но он явно не солдат и не офицер, не похож он и на выходца из деревни; скорее всего, этот садист из числа тех жутковатых негодяев, которых неизменно порождают времена насилий и кровопролитий.

А на последнем бастионе ведет последний бой Тимош — это третья новелла. Вот и у него кончились патроны. В ярости он пинает ногой пулемет и бросает в гайдамаков камень. А они все еще с опаской кричат:

— Кто у пулемета?

— Украинский рабочий. Стреляй!

Разорвав на груди гимнастерку, встает под пули Тимош — монументальный, прекрасный и гневный. «Три залпа дали по нему гайдамаки, — пишет в сценарии Довженко, — и, видя тщетность убогих выстрелов своих, закричали в смятении: «Падай! Падай!» — И исчезли. Стоит Тимош — украинский рабочий».

Ни об одном кадре не написано столько, сколько об этом, утверждающем бессмертие Тимоша. Мысль здесь проведена простая — бессмертна та сила, которую олицетворяет Тимош. Но волшебство этого кадра объяснялось по-разному.

Рецензент киевского журнала «Кино» писал еще в 1929 году: «Почему не падает Тимош под градом вражеских пуль? Это такая же прекрасная поэтическая условность, какую мы находим во многих народных сказках, песнях, легендах. Например, в одной из сказок об Олексе Довбуше, легендарном герое восстания украинского крестьянства против польских и украинских помещиков в первой половине XVIII века, говорится: «И тогда стреляло в него все войско,



по пули от него отскакивали, словно от чугунной плиты. Стреляли ему в рот, а он выплюнул пули, словно вишневые косточки, и хоть бы что».

Эта мысль о фольклорных источниках образа неуязвимого Тимоша была подхвачена критиками, и не раз эти строки из журнала «Кино» цитировались, правда, без указания первоисточника.

Но сам Довженко, не раз подчеркивавший народность своего творчества, никогда не сводил это к мелочным сравнениям деталей, мотивов и образов из разных сфер искусства. Он говорил о другом: «Тогда, когда расстреливают и не могут расстрелять моего героя (то есть во время съемок «Арсенала». — *Р. С.*), у меня была та нужная доля творческого простодушия, которая мне давала возможность верить в это, как в совершенно законный и реальный факт. Можно было убить Котовского из-за угла, где-то там, в бытовой обстановке (Котовский был застрелен адъютантом по личным мотивам. — *Р. С.*), но я глубоко уверен, что были времена, когда Котовского пуля не брала...».

Наверное, это сказано в полемике, хотя Довженко и позже будет говорить то же самое. Он, конечно же, знал, что Щорс, Чапаев, Дундич, Железняк и многие другие герои гражданской войны, каждый из которых, подобно Котовскому, «представлял собой новую вспыхнувшую звезду с громадной энергией извергающихся атомов», погибли отнюдь не в бытовой обстановке. Так что дело здесь, скорее, не в «простодушии», но в особенностях видения мира, свойственных Довженко, и в его творческих принципах, позволявших соединять пафос и широкие обобщения с документализмом материала и психологическими подробностями характеров, а образ строить на соединении монументализма с тонкой бытовой детализацией.

Бессмертный Тимош прежде всего — чисто поэтический образ, причем образ, тесно связанный с духом своего героического времени. Стоит вспомнить, что точно в таком же контексте такой образ тогда возник и в литературе, например, у Н. Асеева: «Только в революцию можно стать под пули, грудью их отвеев, словно — пух...»

Финал «Арсенала», как и многие его другие сцены, вроде похорон красного командира, — большое художественное открытие. Помимо всего прочего Довженко здесь показал возможность использования в кино специфических художественных средств, которые казались возможными только в литературе. В тех же 20-х годах было высказано предположение, что вот, мол, пушкинское «Я помню чудное мгновенье...» невозможно воплотить в кино, какой бы чудесной внешности актрису режиссер ни показал, потому как в этом стихотворении дано не изображение женщины, а отношение к ней поэта, причем сугубо личное отношение. Несколько паивное, но типичное для той поры рассуждение. «Арсенал» показал, что кинематографу до-

ступно и изображение субъективных ощущений автора: Тимош ведь — именно сугубо личное, довшенковское восприятие революции.

Еще, пожалуй, важнее то обстоятельство, что фильмами «Звенигора» и «Арсенал» Довженко устанавливал оптимальный вариант использования национальных культурных традиций в кинематографе.

Практически кино до Довженко национальной формы не знало; в лучшем случае можно сказать, что она едва угадывалась, причем отнюдь не в тех фильмах, которые определяли пути развития киноискусства. Различия между, например, американским и немецким или французским и итальянским кино определялись преимущественно классическими культурными традициями, а точнее сказать — тем опытом массовой культуры, который к времени развития кино был накоплен в этих странах. В общем-то буржуазное кино выступало как искусство откровенно космополитическое. Вот тому мелкий, но характерный пример: так называемые «золотые серны» салонных и отчасти бытовых мелодрам, выходившие вплоть до середины 20-х годов в Дании, Италии, Швеции, Франции, а до революции и в России, различались тогда и различаются сегодня только по актерам-«звездам» и, если действие выносилось на натуру, — по пейзажам. В сущности же, это абсолютно вненациональные картины.

Известно, что искусство не может быть интернациональным, не будучи одновременно национальным. Понятно и то, что речь идет в таких случаях прежде всего о форме, но что это практически означает — национальная форма в кино, да еще в немом кино, — это составляло проблему в то время.

«Что означает «национальная форма» в искусстве? — писал А. Фадеев. — Это означает прежде всего родной язык. Это означает также своеобразный для каждого народа дух и структуру языка, которая вобрала в себя на протяжении столетий народное творчество. Это означает — традиции национальной классической литературы, что особенно важно в поэзии. Это означает, наконец, тот неповторимый национальный склад характера, психологические, эмоциональные особенности, которые и создают неповторимый цвет и запах каждого национального искусства». Как следует из этого определения, народное творчество — лишь одно из слагаемых национальной формы современного искусства. Однако это наиболее легко вычленимый элемент формы, чем, по-видимому, и объясняется акцент, который делали критики на связи творчества Довженко с фольклором.

Но Довженко пользуется в «Арсенале» столь широкой палитрой красок, таким богатством художественных средств и приемов, что невозможно свести его творчество к одному какому-нибудь источ-

нику, хотя бы и такому мощному, как народное творчество. Повторим для ясности: связь творчества Довженко с украинским фольклором неоспорима, но подчеркнем при этом, что совершенно бессмысленно пытаться укладывать сделанное Довженко в прокрустово ложе каких-либо традиционных форм, тем более — архаичных. В том-то и дело, что Довженко — повторим замечание Эйзенштейна — был абсолютно свободен от формы.

Не выдерживает критики и заманчивая в силу возникающей тогда простоты объяснения стиля Довженко, по крайней мере в некоторых фильмах, попытка совместить в жанровом отношении «Арсенал» и многие сцены из других его ранних картин с украинской думой. Да, кажется, что пролог «Арсенала» с его замедленной напевностью, с очевидным использованием ретардации и тавтологии, в которых при повторении усиливается и углубляется смысл уже сказанного, с использованием сказочных приемов и т. д. дает все основания для такой попытки. Но форма думы была просто не е в о е в р е м е н н о й ни для того материала, который воплощал на экране Довженко, ни для личности самого Довженко. Это точно сформулировал Е. Громов: «Довженко не ставил и не мог ставить себе задачи прямо перенести стилистику украинских дум на экран. Это было бы невозможным уже потому, что художественные формы кинематографа как пространственно-временного искусства принципиально отличаются от форм словесного творчества». Но, пожалуй, еще важнее тот факт, что содержание фильмов Довженко было слишком обширным и сложным, чтобы для него могла подойти форма думы.

Заметим в этой связи, что попытки опереться на фольклорные формы предпринимались в кино не раз. В частности, в конце 30-х годов выдающийся украинский режиссер Игорь Савченко делает по рассказу А. Гайдара «Р. В. С.» фильм для детей, в котором само название — «Дума про казака Голоту» — указывало на стремление постановщика использовать архаичную форму. Фильм оказался хорош постольку, поскольку сохранял гайдаровский сюжет — спасение деревенскими мальчишками красного комиссара — и поскольку передавал гайдаровскую романтику, а то, что было привнесено из чуждой материалу стилистики, вроде придуманного авторами фильма столетнего деда-лпшника, так и осталось случайным, неорганичным для этого историко-революционного по сути своей произведения.

Дума — исторически обусловленная форма восприятия действительности и организации материала. И то, что из нее использует Довженко — ритмику и некоторые приемы композиции, — это все не идет ни в какое сравнение с тем, что относится к чисто кинематографическим выразительным средствам.

Уроки Довженко в разработке национальной формы не имели существенного значения в 20-х и начале 30-х годов, когда национальные кинематографии в Советском Союзе только нарождались, а за рубежом почти безраздельно господствовал Голливуд. Но эти уроки приобрели неопределимое и злободневное значение в наше время. Для советских кинематографистов дольженковские фильмы остаются ярким примером сочетания национальной формы с тем, что сам Довженко называл «фактом общесоюзного культурного процесса». Не менее важны эти уроки и для кинематографистов развивающихся стран.

Завершая разговор об «Арсенале», воспользуемся известным высказыванием Гёте, чтобы признаться, что нам — как и многим другим критикам — наверное, не удалось рассказать о своеобразии и глубине этого фильма. «Истинное произведение искусства, — говорил Гёте, — как и создание природы, навсегда остается для нашего разума необъятным; его можно созерцать, воспринимать, оно воздействует на нас, но нельзя его познать до конца и тем более — выразить словами его сущность, его достоинства». Фильм «Арсенал» также невозможно познать «до конца» — потому уже невозможно, что в нем отразилась предельно сложная страница жизни целого народа. Выход «Арсенала» на экраны стал событием, принципиальной победой всего советского — не только советского украинского — искусства.

«Мы не привыкли еще, чтобы кинематографический целлулоид пылал таким подъемом, таким бешеным пламенем эмоциональности», — писал тогда М. Бажан. Восторженная рецензия появилась в одесском журнале «Шквал». Отклики со всех концов страны — из Пскова и Новосибирска, Перми и Астрахани, из республик и областей были на редкость единодушны — это торжество революционного искусства!

Резким диссонансом в этом восторженном хоре прозвучали «вопли», по выражению Довженко, раздавшиеся в некоторых кругах харьковской интеллигенции. «Фильм был принят и понят народом и партией, но его не приняла писательская общественность, — вспоминал Довженко в «Автобиографии». — ...Фильм был обруган в прессе, я был в течение ряда лет бойкотирован, и руководство (речь идет о ВУФКУ. — Р. С.) стало относиться ко мне долгое время с непонятной мне прохладной сдержанностью».

Та часть писательской общественности, о которой идет речь, даже организовалась и отправила в Москву делегацию, чтобы не допустить выход «Арсенала» на всесоюзный экран. Очень мало что известно о действиях этой делегации, однако определенно известно, что, перевернув все с ног на голову, она, то есть делегация, обвинила Довженко в... национализме.

Нападки на Довженко отчасти можно объяснить элементарным сведением счетов. Он никогда не скрывал своего презрения к людям, добавившим литературу и искусство чем-то вроде «доходного места», которое не только приносит материальные блага, но и дает высокий общественный статус. А бездарности, прикрывавшие свою творческую серость «национальной формой», не могли простить его культурности, человеческой яркости, непомерной талантливости. В докинематографический период это взаимное отталкивание ограничивалось холодностью взаимоотношений, но после того, как Довженко приобрел всесоюзную известность, кое-кто попытался вести против него открытую войну.

Но самым главным, конечно, оставалось то обстоятельство, что Довженко в «Арсенале» наносил небывалой силы удар по национализму, далеко еще не изжитому в некоторых кругах Харькова, Киева и других украинских культурных центров. Национализм основывается не только на эгоистических интересах определенных классов и социальных групп, но также еще и на карьеристских расчетах отдельных человеческих групп и даже отдельных лиц, на их ущемленных самолюбиях, претензиях, неудовлетворенном тщеславии. За десять лет советской власти была разрушена та социальная база национализма, на которую опирались Центральная Рада, Винниченко, Петлюра и им подобные, но какие-то корешки национализма еще цепко держались в душах отдельных людей и некоторых групп — именно тех групп и людей, с которыми автор «Арсенала» был в конфликте.

Удар Довженко заставил их «завопить».

Что же касается делегации писателей, то она зря потратилась на поездку. Москва не поняла их возражений. Точнее сказать — не приняла. Если сто лет назад нужен был Белинский, чтобы увидеть в молодом Гоголе великого писателя, то в Довженко великого режиссера признали все и всюду — режиссеры С. Эйзенштейн и В. Пудовкин, писатели М. Бажан и А. Фадеев, критики А. Пиотровский и М. Блейман, друзья Советского Союза — А. Барбюс и Л. Муссиак и враги — обозреватели буржуазных газет и журналов, единоподушно отмечавшие новаторство и эмоциональную силу «Арсенала». Руководство советской кинематографией без промедлений выпустило фильм на всесоюзный экран.

## ПОЭМА О ЗЕМЛЕ

В том, что «Земля» сохранила до наших дней все свое очарование, эмоциональную силу и способность возбуждать чувства и мысль зрителей, автор этих строк убедился при не совсем обычных обстоятельствах.

Дело происходило за океаном...

Шло памятное «жаркое лето» 1967 года. Западное общество потрясал очередной социально-психологический пароксизм, особенно остро проявившийся в США и Канаде. В американских городах пылали негритянские гетто, и хлесткий лозунг: «Власть — черным!», пугая благонамеренных обывателей призраком восстания афроамериканцев, заставлял их припасать оружие. Антивоенные демонстрации переполняли улицы, и, кажется, впервые в истории буржуазного общества полиция стала стрелять не только в рабочих, но и в студентов, в подавляющем большинстве своем выходцев как раз из буржуазных кругов. А по переулкам и пустырям бродили толпами косматые хиппи, эти добровольные нищие и факиры индустриального мира...

«Молодежь встала на дыбы», как писала одна американская газета.

Главной особенностью этой «свихнувшейся» молодежи было... равнодушие! К ценностям отцов, к благам цивилизации, к векам складывавшимся этике и эстетике, которые ни от чего не спасли человечество — ни от фашизма, ни от расизма, ни от двух мировых войн, ни от угрозы атомного самоубийства земли. Равнодушие стало своеобразной формой протеста, но вместе с тем и выражением бессилия и духовной ничтожности молодежи.

В то лето кинотеатры привычно пустовали. В них демонстрировались замечательные, умные, тонкие, безукоризненные по исполнению фильмы Феллини и Бressона, Антониони, Пенна и других ведущих мастеров кино. Но молодежь не интересовалась даже теми картинами, которые рассказывали о ней самой.

И вот этой-то молодежи (точнее, студентам Макгилловского университета) предстояло показать несколько советских классических фильмов, в том числе и «Землю», единственную лемую картину в списке. Невольно возникал вопрос: а нужно ли показывать? Что поймут они в этом сложном, глубоко национальном и специфическом по сюжету произведении?

«Что им Гекуба?»

Но зал крупнейшего в Канаде университета оказался переполненным. Люди сидели не только в креслах, но и на подоконниках, и на полу в проходах. Это — радовало.

Аудитория выглядела весьма импозантно: был как раз пик моды на мини-платья и «волосатость» молодых людей; в глаза бросалась группа девушек, несколько часов назад ставших магистрами и по этому случаю надевших черные мантии, которые они тут же, в зале, превратили в мини, укоротив ножницами ровно вдвое. Это — втораживало («Что им Гекуба?»).

Но никто из зала не вышел, пока на экране цвели довженковские виды, погибал от кулацкой пули Василь и оплакивала его пышная украинская природа. А после просмотра группа молодежи долгое время спорила и обсуждала фильм.

О «Земле» всегда шли споры. Особенно бурными они были в момент выхода фильма на экраны. Порождались они двумя главными обстоятельствами: общественной атмосферой, в которой появился фильм на экранах, и формой его, совершенно необычной для своего времени.

Напомним, «Земля» создавалась в разгар коллективизации, в момент такого острого социального конфликта, который сравним лишь с революционным катаклизмом. Величайший переворот в жизни аграрной страны, всего лишь каких-то десять-двенадцать лет назад расставшейся с пережитками феодализма, совершался скоро, круто, резко. Естественно, что этот процесс сплошной коллективизации и уничтожения кулачества как класса создавал особого рода «духовный климат» и сам по себе определял специфический подход к искусству той поры. Общественность вольно или невольно искала в каждой книге и каждом фильме, касавшихся этих злободневных проблем, ответов на возникшие вопросы, надеялась обрести в них оружие, которое необходимо сейчас, сегодня, сию минуту...

Даже многие из тех, кто сразу же оценил «Землю» как исключительно талантливое и своеобразное произведение, выражали неудовлетворенность тем, что Довженко будто бы не показал подлинный накал классовой борьбы в деревне. Среди таких, скажем, «раздвоившихся», критиков оказался А. Фадеев, сказавший на одном из обсуждений фильма, что у Довженко на экране предстают такие сытые и сильные люди, что непонятно, зачем им стрелять друг в друга и вообще что-либо менять в своей жизни; ведь в колхозы идут от голода, от бедности, которой нет конца.

Позднее В. Пудовкин повторит и усилит сказанное Фадеевым: «...спрашивается, за каким чертом нужно было драться за трактор и зачем вообще нужен трактор, когда кругом царит изобилие и переизбыток материальных благ, когда люди спокойно умирают, вкусив для последнего удовольствия от яблок, а таких яблок кругом тысячи и тысячи, когда нужно только протянуть руку и роскошные дары природы посыплются на плечи?»

Схожесть критических размышлений двух крупных мастеров культуры отражает «дух времени».

Подход такого рода к фильму можно понять — это пресловутый социологизм, вещь в общем-то необходимая и желанная в искусствоведении, однако опасная отрывом социологического анализа от эстетического, после чего любое произведение искусства превращается в политический документ, который соответственно и судится. Такие критики, как Фадеев и Пудовкин, не теряли из виду художественные достоинства «Земли». Но желанный социологизм от вульгарного разделяет всего один шаг. И кое-кто этот шаг сделал, в том числе авторитетный в ту пору Демьян Бедный.

В громадном — чуть не на всю газетную полосу — стихотворном фельетоне Бедный обрушил на Довженко совершенно дикие политические обвинения. Ни слова не сказав о художественных особенностях и достоинствах «Земли», игнорируя закон образного отражения действительности искусством, он обвинил фильм в аполитичности, отрыве от современности, в апологизации патриархальности и других подобных грехах:

«Вековой уклад, старина —  
Вот ее подоплека,  
Трактор в ней — новизна,  
Как у дядьки киевского бузина:  
Сбоку припека...»

И это еще не самые резкие строки.

Демьяна Бедного явно «занесло». Однако он был отнюдь не одинок в тенденции видеть в произведениях ведущих художников совсем не то, что в них было, и прилагать к этим художникам мерки более чем странные. В начале 1930 года один из руководителей ГУКФ заявил: «Художники, которые работают для нас, режиссеры и сценаристы не являются нашими людьми, не проникнуты нашей идеологией и не могут художественно воплотить в жизнь те большие политические задачи, которые перед нами стоят. Это — бесспорный факт».

Политбюро пришлось сменить все руководство ГУКФ, чтобы оздоровить обстановку в кино.

Озадачивала «Земля» современников и тем, что нарушала все сложившиеся к тому времени «правила». По определению Ежи Теплица, к началу 30-х годов стало правилом считать, что «фильм — это произведение с литературным сюжетом, имеющее многие качества театрального спектакля и обладающее неизменной пластической формой».

Такова сущность немого игрового кино». Менее всего «Землю» можно назвать литературным или театральным фильмом. Более



того, Довженко здесь отошел, как мы увидим ниже, и от принципов так называемого монтажного кино, которое тогда главенствовало и которое только что, в «Арсенале», принесло самому Довженко столь абсолютный успех.

«Земля» оказалась для своего времени настолько необычным по форме произведением, что очень и очень многие критики просто не поняли ее. Если исключить Эйзенштейна, переоценивавшего возможности киноязыка и даже мечтавшего о перенесении на экран Марксова «Капитала», то в общем-то советское кино тоже шло к тому типу фильма, о котором пишет Теплиц. В «Земле» же не было ничего привычного и обязательного, и потому воспринималась она не просто. Один из тогдашних руководителей кинематографии заявил — подчеркнем: публично, в прессе, — что он понял фильм Довженко только после третьего просмотра и тогда убедился, что это выдающееся произведение, и потому первоначальное свое отрицательное мнение он берет назад. С первого просмотра «Земля» и сегодня раскрывается немногим. Но не будем корить критиков за непонятливость. В общем-то это всегда бывало, случается в наши дни и, наверное, будет происходить и впредь — то, что новаторские произведения в момент их рождения оказываются непонятными для какой-то части современников, в том числе и для поднаторевших в критике специалистов. Например, в 1963 году некоторые весьма почтенные критики громкогласно объявили фильм Феллини «8½» непонятным, бредовым, снобистским... Сегодня приемы из этого новаторского для 60-х годов фильма используются не только в «массовой культуре», но даже в детских картинах.

Есть история искусства и есть история его восприятия — последняя, к сожалению, плохо изучена. Поэтому требуются специальные объяснения, почему «Земля» вызывала споры и почему она волнует молодых людей сегодня.

Событийную сторону «Земли» легко объяснить. В период, когда частные крестьянские хозяйства объединялись в колхозы, в одной украинской деревне молодые парни решили приобрести трактор, чтобы убедить колеблющихся в выгоде артельного труда. Трактор приходит и перепахивает межи. Разъяренные этим, кулаки убивают Василя, вожака молодежи. Но убийство не пугает, а всколыхнет крестьян и заставит вступить в колхоз даже самых упрямых одиночников...

Это, очевидно, чрезвычайно обманчивая простота. Однако даже красоту «Земли» не объяснишь простотой ее композиции.

В самом деле, вспомним начало «Земли» — что может быть проще и одновременно, что может быть сложнее для понимания и истолкования? Начинается фильм со своеобразного запева, как и «Арсенал». Форма вроде бы одна и та же, как и народные истоки обоих запевов.

Но в «Арсенале» он обращен к логическому мышлению зрителя более, чем к эстетическому чувству, его задача — доказать неизбежность и необходимость революции. В «Земле» же запев, как отметили еще первые критики, прославляет красоту и щедрость природы, оплодотворенной человеческим трудом, и обращен, по видимости, только к эмоциям зрителя.

Первый кадр — бескрайняя, уходящая за горизонт нива и высокое небо над нею. Затем — подсолнухи, а среди них, так же как и они повернув лицо к солнцу, — прекрасная девушка. И наконец — сад, отягощенный плодами.

В саду на чистом рядне лежит древний дед. Вокруг него — и вверху, на ветках, на земле — неисчислимое множество яблок. Среди яблок ползают крепкие мордастенные веселые ребятишки. А дед лежит потому, что почувствовал — пришла ему пора умирать. И вот он лежит весь в белом, с белой бородой и, кажется, даже сияет — от старости и доброты...

Первоначальный сценарий и все авторские материалы по «Земле» погибли во время войны в киевской квартире. Но Довженко после войны написал литературный сценарий — маленькую чудесную повесть, в которой объяснил то, что было не понято в фильме, и добавил то, что, возможно, хотел, но не смог вставить в него во время съемок. Из титров мы узнаем, что дед «семьдесят пять лет пахал быками землю». А в авторских пояснениях прочтем, что дед вместе с другом Петром сыграл «немаловажную роль в науке и просвещении украинского народа. По дороге из Москвы к Черному морю они добрую треть столетия перевозили на своих волах книги из Москвы в Харьковский университет...».

А далее идут поразительные строки о том, каким должен быть артист, которому придется играть умирающего деда, словно Довженко писал сценарий не «по», а «для» фильма. «Ростом артист должен быть не высок, но и не низок, широкий в плечах, сероглазый, с высоким ясным лбом и улыбкой... И чтоб умел этот артист орудовать косой, вилами, цепом или построить хату, или сделать доброго воза без единого кусочка железа...». Он должен, если будет призван в армию, не ленясь ходить в атаки и разведку и не есть по три-четыре дня, «не потерявши крепости духа». И так далее. И все это — для роли столетнего деда Семена, которому и жить-то на экране всего несколько минут.

Довженко, очевидно, здесь приоткрывает двери в свою творческую лабораторию. Размышления о том, каким должен быть актер на роль деда Семена, тем более интересны, что именно в этом у Довженко не было проблем — играть должен был Н. Надемский, дед из «Земли» — это бессмертный дед «Звенигоры»; Довженко явно говорит о своих общих принципах подбора исполнителей на дороге его сердцу роли.

Говорит о том, что свойственная ему концентрация типов требовала и концентрации положительных человеческих качеств у актеров.

Но здесь нам важно лишь соединение экранного изображения с авторскими размышлениями, из которого следует, что умирает в пыльном саду человек, сделавший на земле все, что ему предназначалось в жизни, поэтому его смерть естественна и легка. С нее начисто снят трагизм ухода человека из жизни. Ей даже придана красота — такая же, какая заключена в каждом движении природы, например, в ветерке над пивой, в повороте подсолнухов к солнцу и т. п.

Спору нет, эмоциональное воздействие этого эпизода необычайно сильно. Однако и здесь Довженко ставит несравненно большие задачи, нежели только возбуждение чувств зрителей. Ведь смерть деда «зеркально» повторяется в смерти его внука Василя — в том же прекрасном селе, среди тех же садов и нив. Зеркало переворачивает изображение по оси, и смерть Василя так же «перевернута» в сравнении со смертью деда. Дед умирает — словно птица улетает из сада; смерть Василя — трагедия, нарушение закономерностей природы, оскорбление жизни.

Таким образом, даже этот наиболее «гесиодовский» эпизод «Земли» далеко не прост, и за всеми событиями угадываются сложные и глубокие жизненные явления. Без своей событийной стороны нет «Земли» как выдающегося произведения социалистического реализма. Без событий, как бы ни были они просты сами по себе, «Земля» утрачивает социально-историческое «зерно».

Вместе с тем очевидно, что идейно-художественная и философская наполненность этого фильма столь значительна, что возможны различные подходы к нему, разные точки зрения, и при этом все оценки фильма равно остаются необычайно высокими, лестными и для Довженко и для советского искусства. Правда, подчас и эти позитивные оценки требуют анализа и существенных коррективов.

Для многих зарубежных, особенно американских киноведов характерно сопоставление «Земли» с книгами и фильмами, в частности — с картинами Джона Форда «Табачная дорога» и «Как зелена была моя долина», оплакивающими уход патриархального быта из сельских районов Америки под натиском новых форм жизни и «техносферы». То, что называют техническим прогрессом, оборачивается для многих людей распадом семейных связей, физическим вырождением, неизбежной нищетой. Для природы прогресс — это голая земля, вырубленные леса, пересохшие реки — все то, в чем ученые видят признаки экологической катастрофы, не менее грозной, чем катастрофа атомная.

Сравнивая «Землю» с такого рода произведениями, критики говорят о могучем довженковском оптимизме, о «гесиодовском» воспри-

ятии природы, опирающемся на веру в силу и вечность жизни на земле.

С этого — с утверждения силы жизни — фильм начинается и этим же кончается. Умирает дед Семен, не доев яблоко, а рядом с ним улыбается ребенок. Хоронят Василя, а его мать рождает еще одного сына. А Наталка, отстрадав, уже «нашла счастье с другим и с ним утешается в трудах и детях». Вечен круговорот жизни! И над всем этим — невозможно прекрасная, обильная, мудрая в своей доброте к людям украинская природа!

«Биологизм» и «пантеизм» — поспешно констатировали уже первые зрители; вспомнили и Спинозу и Гесиода. Тогда это звучало упреком — повторим: время было такое. Критики тогда требовали от Роллана показа «роли рабочего класса», а от Ремарка — изображения «перерастания империалистической войны в гражданскую». Законами жизни признавались только законы общественного движения.

Этот особого рода пуризм быстро прошел — сразу же, едва спала острота классовой борьбы в деревне. Уже в 1935 году Б. Шумяцкий, большевик-ленинец, руководивший в ту пору советской кинематографией, напишет с восхищением: «Днепр у Довженко звучит пантеистически. Вот она, мудрая мать-земля. Пролились моря крови, ветер развеял курганы горя, дожди смыли остатки битв, а Днепр все течет, так же как сотни лет назад».

Если понимать под пантеизмом любовь к родной земле и чувство единства с природой, то — это одно из общепризнанных достоинств творчества Довженко. Есть, однако, множество тонких, подчас едва уловимых различий в том, что вкладывается в понятие пантеизма разными критиками. И менее всего приемлемо, конечно, представление о пантеизме как форме идеализации прошлого.

Герцен писал, что «Гоголь принадлежал к народу по своим вкусам и по складу своего ума». В отношении Довженко эту мысль можно конкретизировать: он и по рождению принадлежал к основному народному слою — крестьянству. Не случайно жители села Ярьески, присмотревшись к Сашко Петровичу, как многие из них называли его, предложили ему идти к ним председателем колхоза — признали во всемирно известном режиссере своего...

В некотором смысле Довженко — первый и, кажется, последний кинорежиссер украинского села — в том смысле, в каком Сергея Есенина называли «последним поэтом деревни», хотя после него о русской деревне писали, наверно, тысячи писателей и поэтов. В «Земле» у Довженко не просто поднята крестьянская тема, но и воплощено крестьянское видение мира (поясним на всякий случай, что здесь определения «крестьянский» и «народный» не разделены

между собой). Очевидно, на такое воплощение были способны художники лишь в определенный исторический момент.

Отношение Довженко к деревне не просто и не однозначно. Томас Манн писал по поводу романа «Иосиф и его братья»: «По-видимому, существует какая-то закономерность в том, что в известном возрасте починаешь постепенно терять вкус ко всему чисто индивидуальному и частному, к отдельным конкретным случаям, к бюргерскому, то есть житейскому и повседневному в самом широком смысле слова. Вместо этого на передний план выходит интерес к типичному, вечно человеческому, вечно повторяющемуся, вневременному, короче говоря — к области мифического». Особенностью Довженко было то, что интерес к «типичному... вечно повторяющемуся» и равнодушие к «чисто индивидуальному и частному» не пришли с возрастом, как к тем художникам, о которых пишет Т. Манн, а явились изначально данностью, особенностью его таланта. И возникла эта данность буквально из земли.

Став художником, утонченным интеллектуалом, что в течение веков означает принадлежность к городской цивилизации, он продолжает настойчиво утверждать уважение к земле как чувство вечное, неподвластное никаким изменениям. «Любите землю. Любите труд на земле. Иначе не будет счастья нам и детям нашим ни на какой планете», — это звучит в «Поэме о море» как «самое главное», как завещание советского художника потомкам, на его глазах приготавлившимся распространить «техносферу» на всю планету без остатка.

Правда, стоит остановиться на этом — и возникает масса вопросов. Ведь труд на земле без связи с современной технологией не может не вызывать недоверие — такой труд, по горькому замечанию Глеба Успенского, не дает «никакого результата, кроме навоза, да и того не остается, ибо и он идет в землю».

На этом именно и остановился Демьян Бедный, критиковавший «Землю». На этом останавливаются и отдельные зарубежные критики, восхищающиеся «Землей». Но в таком случае у зарубежных критиков явно происходит своего рода «десоциализация пантеизма» и «Земля» превращается во вневременную драму, которая случилась в украинском селе, а могла бы произойти где угодно — в азиатском, африканском, латиноамериканском селах, — это ведь вечная драма деревни в условиях научно-технической революции. И тогда украинцы превращаются в некие архетипы крестьян. А комсомолец Василь становится мифологическим трагическим героем, который должен был умереть, чтобы разрешить возникшую в этом селе проблему. Его смерть в таком случае необходима и предрешена...

Конечно, все это никак не соответствует ни социальной сути «Земли», ни позиции Довженко как художника социалистического

реализма. То, что Т. Манн определяет как «область мифического», у Довженко жестко детерминировано действительностью, рожденной социальной революцией. «Мифическое» и конкретное неразрывно сплетены.

У Довженко чисто крестьянское уважение к земле обогащается философскими представлениями интеллектуала о вечности жизни и вместе с тем непрерывности ее движения, ее развития. Природа по нейтральна, не равнодушна. Она не просто «среда обитания», но составляет неразрывное единство с человечеством, однако не абстрактным, а социально конкретным человечеством.

Лишь до определенного момента позиция Довженко позволяет вспоминать Спинозу и его пантеизм. Знакомя с социальным расслоением деревни, Довженко мгновенно переносит нас в «яростный и прекрасный» мир революции. Поэтому «Земля» прежде всего — рассказ о революции в украинском селе, о революции, не имеющей аналогий нигде и никогда. К тому же в селе, которое уже изменила Советская власть. Достаточно сравнить героев «Земли» с забытыми, непроходимо темными, несчастными крестьянами из книг Паласа Мирного, Марко Вовчка, Стефаника, чтобы сразу же стало ясно, что герои Довженко — люди принципиально новой социальной действительности. И движение природы, как и мапновское «мифическое», совмещается с движением именно этого человечества, которому принадлежит сознательно преобразуемое будущее, конкретно — Василию и его товарищам, его отцу и матери.

Надо сказать, что к решению темы революции в деревне вели разные пути, и каждый был хорош, если по нему шел талантливый художник. Путь Эйзенштейна в «Старом и новом» был хорош убедительностью выбора в героини Марфы Лапкиной. Ей, вечной батрачке у кулаков, колхоз давал самое простое и осязательное счастье — уверенность в куске хлеба. Это было именно то объяснение необходимости коллективизации, которое желали видеть у Довженко Фадеев, Пудовкин и некоторые другие критики той поры (это, впрочем, не спасло Эйзенштейна от критики, хотя и по другим поводам). Эйзенштейн в «Старом и новом» пошел по пути художника-социолога. Таким же путем пошел и Михаил Шолохов со своей Варюхой-горюхой из «Поднятой целины». И много позже — А. Зархи и И. Хейфиц в «Члене правительства». Все это этапные произведения в теме коллективизации. Но, разумеется, путь авторов этих произведений не может быть единственно возможным.

Довженко осмыслил эту же тему в философских категориях. Для современников «Земли» этого было недостаточно — мы, кажется, разобрались почему — и бесспорно, что претензии, предъявлявшиеся тогда фильму, были не «мелочными», как сочли позже некоторые критики, — они были не по адресу.

В «Земле» показан, к примеру, всего один трактор, и тот — валесный, слабенький, невзрачный. И Довженко упрекнули, потому он не показал массу техники, уже шедшей тогда на поля с первых советских тракторных заводов. Все словно забыли, что мощные для своего времени трактора (и в большом числе) он уже показывал — в «Звенигоре», где это было необходимо и где он это сделал без всяких подсказок со стороны арковских всезнаек. Но «Земле» было предостаточно одного и любого по качеству трактора, ибо он, то есть трактор, был здесь образцом, а не информацией о технике, которой еще было слишком мало, чтобы ею хвастаться.

Трактор в «Земле» — представитель будущего. А настоящее, то, ради чего и снимался фильм, заключается в мысли о том, что свободный труд на земле — это коллективный труд. Конечно, этот труд будет нуждаться в машинах, но сейчас самое главное — изменить сам характер труда. И в этом смысле «Земля» — открыто политическая картина. Это обстоятельство бесспорно для советских поклонников таланта Довженко, но оно зачастую ускользает от внимания зарубежных искусствоведов, причем не всегда ускользает по каким-либо идеологическим соображениям, но просто потому, что «Земля» дает пищу и для другого рода социологических представлений.

И. Андроников однажды заметил, что Довженко вместил в «Земле» «такое обширное образное, политическое, философское содержание, которое ставит его произведение в один ряд с «Илиадой» Гомера, с «Мертвыми душами» Гоголя, с «Войной и миром» Толстого». Зарубежные критики зачастую делают прямое сопоставление «Земли» с «Илиадой» — лестное сравнение, но неверное.

В этой связи резонно вспомнить то, что некогда писал Белинский автору анонимной брошюры, в которой «Мертвые души» восторженно приветствовались, а Гоголь ставился в один ряд с Гомером и Шекспиром. Великий критик, первым назвавший Гоголя «великим поэтом» («мы в Гоголе видим более важное значение для русского общества, чем в Пушкине: ибо Гоголь более поэт социальный», — писал он), категорично отверг попытку поставить «Мертвые души» в один ряд с древним эпосом. Постулируя мысль о том, что древний эпос «есть исключительно выражение древнего мирозерцания в древней форме», Белинский пишет далее: что бы ни придумывал автор (брошюры. — *P. С.*), «а мы, исторически петербуржцы, все-таки останемся при своих *исторических* убеждениях и думаем, что Гоголь так же похож на Гомера, а «Мертвые души» на «Илиаду», как серое петербургское небо и сосновые рощи петербургских окрестностей на светлое небо и лавровые рощи Эллады».

Как ни лестно сравнение «Земли» с «Илиадой», но оно еще менее соответствует истине, нежели случай с «Мертвыми душами». Пикто не может быть выше века и страны, — резонно писал Белинский, —

никакой поэт не усвоит себе содержание, не приготовленного и не выработанного историей». В приложении к Довженко эта мысль тем более верна и тем более требует ясности, что лезть в данном случае есть выражение не «квасного патриотизма» (с чего бы он у зарубежных критиков?), а своего рода выхолащивание творчества Довженко, точнее — происходит отрыв не просто от истории, но от революционной истории.

Величие Довженко в том, что его творчество вышло за рамки национальных ценностей, приобрело значение общечеловеческих духовных ценностей, что, однако, отнюдь не означает стирание исторических и национальных рамок.

Вчитываясь в размышления зарубежных критиков, зачастую видишь, что их стремление видеть в Довженко пришельца из глубин столетий (кстати, и здесь Эйзенштейн был точнее многих современных критиков, ибо видел в Довженко не какого-то современного Гомера, но «седовласого барда, ухитрившегося в наш век перенести строй мифотворчества, достойного миннезингеров») ничего не имеет в себе, кроме тоски по утраченным этическим и эстетическим ценностям.

Настоящий «взрыв» интереса к творчеству Довженко на Западе в 60-е годы отчасти объясняется тем, что молодежь во многом увидела близкий себе художественный идеал, исполненный рукой гениального мастера.

Так же отчасти можно объяснить интерес профессиональных искусствоведов к творчеству Довженко тем, что оно прямо противостоит произведениям, отражающим «вырождение западной цивилизации». Отсюда, кстати заметить, и идет тенденция видеть в пантеизме «Земли» спор с теми, кто апологизировал индустриализацию, — тенденция, особенно заметная в американских исследованиях, заставляющих вспоминать крайности споров о «Земле» в 30-х годах.

И студенты, в частности и те, о которых мы говорили выше, и профессиональные критики обратили внимание на то, что в «Земле» — да только ли в «Земле»? — Довженко творит не по канонам эпоса, не по кальке каких-либо фольклорных форм, но создает эпическую поэму как народный поэт, выражая народные представления о действительности. Это — исключительная вещь в искусстве XX века.

Нам легко это воспринять: мы можем опереться на очевидную для нас связь творчества Довженко с его предшественниками, в первую очередь с творчеством Гоголя, и мы знаем, что Довженко был не одинок — даже в украинском киноискусстве вслед за ним шел на редкость одаренный Иван Кавалеридзе, а чуть позже создаст несколько ярких, глубоко связанных с народными традициями филь-



вой Игорь Савченко. А главное, мы никак не воспринимаем Довженко как одинокую фигуру, напротив, он достаточно «типичен» для времени бурного становления национальных культур в советских республиках — его исключительность в истории советского искусства объясняется масштабом его таланта, но не судьбой.

Перед западными же критиками «Земля» предстает произведением исключительно, можно даже сказать — единичным. Отсюда и во сравнение с «Илиадой», которое можно принять только в том смысле, о котором пишет С. Фрейлих: критики не только произносят комплимент, но и пытаются «через аналогию прийти к определению метода художника». Так пытаются понять произведение, которое создано уже в «электронный век», но очевидно совершенно не поддается ни адаптации со стороны «массовой культуры», ни обычным повторениям.

Известно, что вообще-то «массовая культура» весьма охотно и чрезвычайно искусно использует художественные средства фольклора — сюжеты, образы, композиционные схемы и т. д. По мнению некоторых исследователей, в основе наиболее популярной формы «массовой культуры» — телевизионного сериала — лежит... народная сказка. Но, разумеется, телевизионные шахматисты ничего не имеют общего с народным искусством.

Поэтика Довженко помимо всего прочего обладает тайной неповторимости. Так, все у него бывает внешне удивительно просто, даже наивно: подсолнух, ветка с яблоками, орошаемая дождем, тинец Василия на пустынной деревенской улице — и готова картина, в красоте и смысле которой живут десятки лет десятки эрудитов. Это, однако, обманчивая простота. Практика показала, что никто не может повторить эту красоту и простоту. Убедившись в этом, начинают глубокомысленно рассуждать о сугубо национальной, о народно-украинской специфике творчества Довженко. Это бесперспективные рассуждения.

Все сказанное выше достаточно, думается, свидетельствует о том, что мы ни на миг не отвергаем значения национального момента в его творчестве, и потому позволим себе заметить, что на Киевской студии, которая носит его имя, «под Довженко» пробыли снимать не один и не два режиссера, и зачастую у них получались фильмы, которые нельзя смотреть «без слез». Такие фильмы соотносятся с творчеством Довженко примерно так же, как сериал с народной сказкой.

Старая, даже банальная истина гласит, что форма, не имеющая жизненного содержания и не отмеченная индивидуальностью художника, лишена смысла, будь она сколь угодно народной-препародной. Более того, именно в минувшие два-три десятилетия, когда в силу многих и очень разных причин повсеместно обострился

интерес к национальным формам, они, эти формы, использовались спекулятивно, прикрывали убогость авторской мысли и полное отсутствие оригинальности.

Все это позволяет утверждать, что тайна неповторимости поэтики Довженко заключается, конечно же, не в использовании элементов архаичных форм, но в особом его взгляде на мир и только ему присущих формах образности. К этому, разумеется, можно добавить очень многое — поэтика складывается из множества общеэстетических и индивидуальных слагаемых, но отмеченное здесь представляется самым главным. А это значит, что повторить поэтику Довженко — повторить его личность — заведомо невозможно.

«Земля» снималась в Ярьсках — большом, утопавшем в садах и стоящем на задумчивой реке Псёл селе. Географически это — сердце Украины. В нем жили люди, близкие и понятные Довженко, — труженики-хлеборобы, люди с чистыми сердцами, с умением понимать и ценить красоту. Я. Бодик вспоминал об одном ярьскском старожиле: «Дядька Кость понимал, любил и ценил природу. Чувствуя ее красоту, он интуитивно правильно выбирал точки съемки. Этот самый дядька Кость, скорый на деле и медлительный на словах, рассказывал: «А за Ярьсками, под селом Шишаки, есть гора. С невидимо на тысячи верст, или, как теперь говорят по-вашему, — километров, аж до самых гоголевских Сорочинцев. Так вот в лунную ночь на эту гору прибегают собаки и не воют на луну, а, поджав хвосты, сидят и любуются на природу».

Не только собаки — все в Ярьсках было необыкновенным. Люди, вспоминаящие о Довженко тех далеких лет, непременно рассказывают о том, с какой теплотой и лиричностью он говорил о Ярьсках в киевских и московских квартирах. («Техносфера» крепко задела Ярьски — сегодня в них довженковская красота почти не угадывается.)

Приезжая туда, Довженко ходил, одевшись по-селянски: в потных штанах и рубашке.

Ходил с дедами на рыбалки. Слушал бесконечные бывальщины. Любил подпевать жинкам, когда они по его же просьбам заводили грустные и папевные песни, про которые еще Гоголь писал: «В них душа народа». С серьезными мужиками обсуждал серьезные хозяйственные дела — обсуждал компетентно, будучи кровь от крови и кость от кости таким же, как и они, хлеборобом.

Поговорить было о чем — наступала суровая страда коллективизации. На Украине она имела свои особенности: украинский крестьянин, получив после революции черноземные помещичьи земли, не сталкивался с теми проблемами, какие душили русских и белорусских мужиков. Одна десятина на Полтавщине давала хлеба больше, чем гектар где-нибудь на Смоленщине. То, что писал в одной

на своих предсмертных статьях В. И. Ленин о «культурничестве» как обязательном условии кооперирования в деревне, здесь было более необходимо, чем где-либо еще. Довженко, снимавший обо всем этом фильм, был несравненным агитатором.

Такой же жизнью, слитной с жизнью села, жила и небольшая съемочная группа Довженко. Почти все в ней были не только его единомышленниками, но и знатоками тех или иных сторон народной жизни и все были влюблены в своего мэтра. Разумеется, вместе с ним была и Юлия Солнцева.

Очень много написано о том, как снята «Земля», — о поэтической дымке, обволакивающей пейзажи; о золотистой — это в черно-белом-то фильме! — пыли, взбиваемой сапогами Василя в лунную ночь; о бесконечных бороздах, прокладываемых дядькой Опанасом и раскрывающих тяжесть крестьянского труда; о подсолнухах, абдоках, дожде и т. д. Отдавая должное мастерству Даниила Порфиревича Демущкого, некоторые критики все же свели дело к техническому приему — к «моноклю», объективу, который дает резкое изображение только в центре, уводя остальное в «вуаль», смягчая контрасты света и тени, наполняя кадр дымкой.

Но с «монокля» начинали братья Люмьеры — это наипростейший объектив, с ограниченными возможностями, от которого операторы нарахались, как черт от ладана. «Монокль» совершил чудо только в руках Демущкого. А он обратился к «моноклю» потому, что тонко чувствовал характер фильма, замысел режиссера. И еще потому, что и сам, будучи сыном известного украинского композитора и собирателя народных песен, с детских лет хорошо знал и любил ту жизнь, которую снимал. Любопытно, что в его фотографиях украинских пейзажей легко угадываются художественные принципы съемки «Земли» — в них та же поэтическая дымка, тот же чуть грустный лиризм.

Довженко с Демущким работалось легко, они понимали друг друга с полуслова, их художественные вкусы во многом совпадали. А это очень важно, поскольку — напомним — Довженко и сам был художником и изобразительной стороне своих фильмов он, как правило, придавал громадное значение. Однажды в лекции студентам ВГИКа он скажет: «Оператор у режиссера таков, каков режиссер». И далее: «У меня, очевидно, все операторы — Демущкие. Кадры я всегда ставлю сам, ввиду того что люблю работать быстро, но чем больше вы можете взять от оператора, тем лучше для вас, чем меньше, тем для вас хуже». Но на практике отнюдь не каждый оператор мог быть Демущким. Все же «баланс» между изобразительным решением кадра и его мыслью получался не всегда.

Последнее всегда было и остается свойственным кино, сколько бы ни говорилось о том, что оно по самой своей природе (одно из

определений кино — «искусство движущихся изображений») требуют от художников особенного внимания изобразительным решениям.

Нет нужды, перечисляя режиссеров, пришедших в кино из живописи и пластики, — Кулешова, Разумного, Эйзенштейна, Кавалеридзе, Юткевича и т. д., придавать этому обстоятельству, как это случается в киноведении, какое-то особенное значение — больше всего было все же выходцев из театра. Театральная эстетика всегда оказывала и продолжает оказывать сильнейшее воздействие на практику кино. Дело, однако, не только в том или ином воздействии со стороны смежных искусств и не в тех или иных склонностях режиссеров. Отмеченный «баланс» зачастую нарушался и в силу, так сказать, объективных причин, из-за давления некоторых общих закономерностей в развитии искусства нового времени. Белинский отметил эти закономерности еще в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года»: «Вообще характер нового искусства — перевес важности содержания над важностью формы, тогда как характер древнего искусства — равновесие содержания и формы».

Теория искусства социалистического реализма утверждает равнозначность формы и содержания. Однако, что касается кино, то на экране «равновесие» формы и содержания возникает явно не часто. Не останавливаясь на общеэстетических причинах этого факта, отметим лишь, что в советском киноискусстве «перевес важности содержания» во многом обуславливался его положением «самого важного из всех искусств» (В. И. Ленин), конкретнее — тревогами времени, необходимостью для художников становиться «агитаторами, горланами, главарями» (В. Маяковский), непосредственно участвовать в решении неотложных злободневных задач.

Добавим к этому, что чаще всего «баланс» между изображением и мыслью нарушался из-за использования традиционных форм, из-за наполнения старых форм новым содержанием.

Довженко при всей современности его фильмов было легче, чем его коллегам, он начал именно с разрушения формы, как это сразу заметил Эйзенштейн, сам отвергавший то, что считалось нормой в их время, а тонкое понимание народных идеалов жизни позволяло Довженко быть ближе других к «идеалу абсолютного искусства» (В. Белинский), понимая здесь под абсолютом насыщенность произведения красотой. Довженко мог естественно творить «по законам красоты» (К. Маркс), а значит идти к искомому единству содержания и формы — абсолюту древнего искусства и, такова диалектика жизни и движения искусства, неукоснительному требованию метода социалистического реализма, — и потому, что утверждал ясные, точные и достаточно простые жизненные нормы, и потому, что народность его творчества позволяла быть красоте — снова сошлемся на

вторитет Белинского — «существенною формою всякого содержания».

Высокая гармония содержания и формы отличает отнюдь не все это фильмы, но именно в «Земле» она совершенно очевидна. И во многом эта гармония predetermined поразительным изобразительным решением фильма, творческим достижением Демущого, использованного слабые стороны «монокля» для получения неповторимых художественных эффектов. Ведь многие эпизоды и сцены в «Земле» не имеют внешней логической связи с сюжетом, с событийным строем фильма, и их смысл, подтекст и необходимость выражаются именно самой формой, если угодно — красотой. Так, даже танец и смерть Василия на ночной деревенской улице, заставляющие искусствоведов писать о «полноте жизни», о юности, оборванной пулей, о «позии обреченного, невиданной со времен Гоголя», и тому подобных вещах, воплощенных здесь, в любом другом фильме наверняка воспринимались бы как вставные и, пожалуй, затянутые кадры. В «Земле» же танец Василия наряду со сценами смерти деда и похорон — важнейший композиционный узел картины.

А смерть деда Семена?.. С точки зрения сухой логики она никакого отношения к теме коллективизации не имеет. Но без этой сцены вообще не было бы фильма «Земля»...

Но вернемся в Ярьськи. Жизнь там тем еще была важна, что люди с самобытными украинскими характерами окружали Довженко, как толпа на улице. Довженко всматривался в этих людей и, не уставая, восхищался.

Гоголь однажды так сказал о русской и малоросской, как тогда говорили, натурах: «Обе натуры слишком щедро одарены богом и, как нарочно, каждая из них заключает порознь в себе то, чего нет в другой». Довженко тонко улавливал национальные особенности характеров — достаточно в этой связи сравнить исполнение одним и тем же актером — С. Шкуратором — ролей Опанаса, украинского селянина, в «Земле», и Василия Худякова, сибирского крестьянина, в «Аэрограде». Олесь Гончар передает весьма показательный в этом отношении рассказ Довженко: «Снимал я картину в Ярьськах, набираю селян для групповых сцен. Подходит ко мне Грицко Иваница, селянский борец, гигант, в цирках уже выступал, а теперь живет дома. Усы — щеточкой, руки мускулистые, роскошные.

— Так вот, пришел я к вам, Александр Петрович... Хочу, чтобы вы завтра спяли меня за работой...

— За какой же работой?

И слыжится ответ торжественный, гордый:

— Завтра я буду молотить хлеб для человечества...»

Пожалуй, так может сказать только украинский крестьянин, и никто больше, — молотить хлеб для человечества! Русский

крестьянин, даже не менее исполненный гордости за свой тяжелый и жизненно необходимый людям труд, наверное, скажет о том же непременно с прибауткой, с улыбкой, он непременно снимет пафос с торжественного события.

Довженко последовательно придерживался той мысли, что человек не только продукт своего окружения и социального воздействия, но также — наследник этических и эстетических ценностей, которые складываются исторически и передаются от поколения к поколению, образуя национальный склад характера. В «Земле» эту мысль легко проследить. Однако никакого акцента на этих национальных этических и эстетических ценностях он не делает и не мог делать, ибо знал, как никто, что это за опасная вещь — любованию национальными особенностями и национальное самодовольство. Они неотъемлемая составная часть питательной среды, вращивающей национализм и шовинизм, которые он яростно атаковал в «Арсенале».

Произведения Довженко — все, не только воинственно антинационалистский «Арсенал», — участвуют сегодня и еще долго будут участвовать в борьбе с этим вековым злом классового общества — национализмом.

В творчестве Довженко нашла продолжение гоголевская традиция прославления вечного братства, единства исторического пути украинского и русского народов. Отметим попутно, что именно эта черта довженковского творчества тщательно замалчивается некоторыми его зарубежными биографами.

Довженко одинаково свободно писал на украинском и на русском языках. Это «двуязычие» легко просматривается в его кинематографическом творчестве. И снова можно вспомнить Гоголя. У него есть «Вечера на хуторе близ Диканьки», но есть и «Мертвые души», в которых он, по словам Белинского, «совершенно отрешился от малороссийского элемента и стал русским национальным поэтом во всем пространстве этого слова». В какой-то мере то же самое можно сказать о довженковском «Аэрограде» и в полной мере — о «Мичурине». Но у Довженко соотношение двух «языков» более сложное: ведь за «Аэроградом» следовал «Щорс», за «Мичуриным» — «Поэма о море».

Объективный разговор о национальных духовных ценностях требует от художника огромного заряда интернационализма, неподдельного интереса ко всему, что происходит у соседей, и, наконец, спокойного умения не выделять, не отчуждать местное в самоценность, а находить ему место в общем, сопрягать местное со всемирным.

Эти требования были тем более неотложными и конкретными в период становления и развития искусства социалистического реа-

дства, искусства многонационального. И в этом отношении творчество Довженко имеет непреходящее значение.

Всматриваясь в ярьескийских селян, Довженко делал открытия, которые питали его творчество до конца жизни. Тогда же он сделает и самое большое свое открытие в актерском плане — Степана Шкурата.

Печник из Ромен, Шкурат подвизался в сельской художественной самодеятельности, предпочитая, по его словам, комические роли, ибо «обожал водевили и комедии из украинской жизни». Как можно судить, успех у земляков Шкурату приносил естественно возникавший контраст между его персонажами — в большинстве людishками мелкими по натуре, никудышными, и им самим, человеком крупным, могучим, внутренне значительным, наделенным трезвым народным умом. Довженко, заметив Шкурата еще на массовке в «Звенигоре», понял, что именно по своим человеческим качествам Шкурат может и должен играть не комические, а драматические и даже трагедийные роли.

К тому, что следует из приведенного выше отрывка из авторской ремарки о требованиях к актеру, которому доведется играть роль деду Семена, можно добавить сказанное Довженко в одной из вгивовских лекций: «Я всегда уделял большое внимание при выборе актеров соответствию их физических данных исполняемой роли». И признается, что подбор исполнителей отнимал у него больше всего времени и сил. А много ранее, еще в период споров о «Земле», скажет: «У меня актеры не играют, а делают, вот почему создается впечатление настоящих живых людей, с мясом, кровью и плотью...»

Этого достаточно, чтобы понять, что Довженко в равной мере не подходили ни чрезмерно техничные профессионалы, ни модные в те времена «натурщики», которых подбирали главным образом по принципу внешнего соответствия и игру которых умелые режиссеры подменяли мастерством монтажа. И те и другие разрушали физическую достоверность довыженковских картин, а этому моменту он придавал громадное значение, не раз устно и письменно отмечая, что «кинематограф по самой своей природе требует достоверности».

Несколько упрощая положение дел, можно сказать, что идеальным исполнителем для Довженко мог быть только человек той же самой судьбы, какой автор наделил своего героя. Правда, к исполнителям разных ролей он предъявлял разные требования, постоянным было лишь требование, скажем так, — человеческой значительности у каждого, кому он отдавал положительные роли; а в «Земле» это общее требование распространилось и на исполнителей отрицательных ролей.

Шкурат с его могучей статью, медлительностью, маленькими, но острыми и умными глазами необычайно точно воплощал середняка

Опанаса, которому ничего в жизни легко не давалось, который не семь, а семьдесят раз отмерит, прежде чем отрежет.

Свашенко легко перешел из «Арсенала» в «Землю» — исторически Тимош и Василь люди одной формации, одного генезиса; они могли бы считаться родными братьями. Василь даже кажется моложе Тимоша (в «Арсенале» он снимался небритым, что очень его старило) и еще более ясноглазым и душевно незамутненным. А. Мачерет справедливо заметил: Тимош и Василь «являлись не только олицетворением социальных групп... Им была в особом художественном качестве свойственна та мера индивидуализации, которая выражала некоторые из неповторимых свойств лирической настроенности самого Довженко. Тимош и Василь несли на себе печать личности самого автора».

В «Земле», однако, Довженко лишает Свашенко сольной партии, какая у него была в «Арсенале», и заставляет нас, зрителей, всматриваться в резко очерченные, сразу же западающие в память и в чем-то, пожалуй, по-человечески более значительные, чем Василь, фигуры селян. Это можно понять: на Опанаса, Хому, деда Петра власть земли ложится сильнее, чем на передового Василя, а фильм рассказывал — о земле.

Особенные задачи Довженко возложил на молодого тогда актёра П. Масоху. Позже Довженко скажет: «Давать кулака пузатого, который пьет водку, отвратительно смеется — одним словом, то, что называется «вульгарный плакат», — я не хотел. Какой у нас кулак? Кулак читает «Правду», «Известия», журнал «Коммунист», «Рабочую газету»... Кулак умный, сильный, вооруженный...»

Это был, так сказать, камешек в огород Эйзенштейна, показавшего в «Старом и новом» именно такого плакатного кулака — жирного, тупого и самодовольного в своей эксплуататорской сущности. Конечно, таких кулаков в общем-то нигде не было, тем паче на Украине, где именно они, кулаки то есть, были главным горючим материалом гражданской войны и теми «чашками Петри», в которых взростали ядовитые бактерии шовинизма.

Масоха показал кулака в высшей степени необычного — молодого стройного парня, чубатого, ловкого, с лица приглядного. Такого лихача легко представить на махновской тачанке или во главе петлюровского эскадрона. Это был действительно кулак сильный и вооруженный.

Но надо и то заметить, что Масоха — Хома одно из немногочисленных исключений у Довженко, обычно предпочитающего принципиально иные методы обрисовки отрицательных персонажей, «минус-людей», как он их определял. Эти методы ставят Довженко несколько особняком и в современном ему советском искусстве и в отношении классической традиции.



Но будем говорить о бездумных ремесленниках, которые полагают, показывая врага ничтожеством, что они демонстрируют свой оптимизм и преданность. Нормально мыслящий человек, создавая произведение искусства, исходит из простой истины, что борьба идет лишь тогда, когда враг силен, жесток и хитер, и что у советских людей никогда не было несильных врагов.

Что же касается классической традиции, то у того же Гоголя даже «существователи» — ничтожные, пустые обыватели не обрисовываются сразу же такими, каковы они на самом деле есть. По удачному определению литературоведа В. Ермилова, Гоголь использует «сочетательное разоблачение, уважительное издевательство» над своими «существователями», а открытые враги народа, вспомним хотя бы колдуна из «Страшной мести», страшны, ловки, безжалостны.

У Довженко же — правда, более в его литературных трудах и менее в фильмах — враги часто уродливы, отвратительны и нередко смешны. В одной из записей военных лет можно прочесть: «По всей картине немцы должны, кроме убийства, обязательно есть. Нашествие крыс и мышей... Это вызывает у женщины наших отвращение и презрение». По неоспоримому мнению Юрия Барабаша, в этом «шестом прищиплении врага» выражается перенятая Довженко у народа форма выражения ненависти к врагу. Украинские думы и песни действительно полны примерами того, как враг показывается в уродливом и смешном виде. Но согласимся и с тем, что в произведении, события которого не имеют, в отличие от думы, исторической перспективы, такого рода характеристика врага, мягко говоря, спорна.

Довженко, конечно, это чувствовал и потому дал Хому именно в исполнении бравого Масохи.

Кстати отметить, приглашение Масохи на роль Хома — убийцы, человека, которого не принимает даже земля, а в следующем фильме — на роль Ивана, селяка, который становится строителем Днепрогэса и вместе с ним новой жизни, — прекрасно иллюстрирует равнодушие Довженко к практике «натурщиков», к ориентации только на внешние данные исполнителей. В том же «Иване» его удивительный Шкурат оказывается «минус-человеком», восстающим в меру своих слабых возможностей против той жизни, которую строит Иван — Масоха. Впрочем, роль Шкурата в «Иване» куда как не проста и о ней надо вести особый разговор.

После смерти Василия широкоплечему стройному Хому в «Земле» противостоят маленький курносый секретарь партийной ячейки и тоже невысокий и внешне невзрачный председатель сельсовета. Р. Юрепев пишет: «Несмотря на красоту отрицательного героя и неказистость большинства положительных, Довженко сумел передать огромную моральную силу, духовную красоту последних».

Это так, если чуть домыслить фильм, если вспомнить реальную ситуацию коллективизации. В самой же «Земле» Хоме в первую очередь противостоит природа, земля, отвергающая убийцу человека, в котором сосредоточивалась жизнь и все то новое, что она породила.

Но подлинным героем «Земли» оказался Шкурат. Его Опанас лишь поначалу кажется дремучим человеком — очень скоро мы понимаем, что этот медлительный бородач по-своему умен, надежен и последователен в жизненных решениях и действиях. На Опанаса сходятся все сюжетные нити фильма, на нем они завязываются и им же развязываются.

Любопытно то обстоятельство, что именно Опанас — Шкурат, концентрируя в себе земные человеческие свойства, вводит очень важный момент в общий лирический строй фильма, момент — можно сказать — обуздания лиризма.

Впрочем, это можно сказать не только об Опанасе.

Очень много и хорошо написано о лирическом пафосе в творчестве Довженко. Это словосочетание — лирический пафос, — найденное Белинским для раннего Гоголя, необычайно точно подошло к фильмам Довженко. Не уйти от разговора об этом и нам: как и народность, это одно из главных свойств его индивидуального метода. Можно вспомнить, что, по Гегелю, «пафос образует подлинное средоточие, подлинное царство искусства. Его воплощение является главным как в произведении искусства, так и в восприятии последнего зрителем. Ибо пафос затрагивает струну, находящую себе отзвук в каждом человеческом сердце... Пафос волнует, потому что он, сам по себе взятый, является могущественной силой в человеческом существовании». Как же должен волновать пафос лирический, опозитивированный!..

Довженко знал свою силу. На художественном совете «Мосфильма» он в конце 40-х годов сказал: «В искусстве кинематографа я принадлежу к лагерю поэтическому». Мимо этого ни один критик пройти не может. Однако, как мы уже заметили, палитра Довженко включает очень разнообразные краски и очень важно видеть, как у него подчас рядом с лирическим антибытом соседствуют детали и образы непостижимо резкие, земные, контрастные по отношению к общему строю произведения, а изредка и такие безжалостные детали, которые способны ошеломить даже сторонника натурализма.

Такой резкой деталью была в упоминавшейся романтической и символической сцене скачки копей в «Арсенале» веревка, перерезавшая лицо мертвого командира. А еще ранее — дед в «Звенигоре», гасящий девичьи судьбы. Такого рода детали и образы есть, кажется, и во всех поздних его фильмах — нам еще придется отмечать жестокий рисунок сцены в староварческом ските из «Аэрограда».

В «Земле» такие земные мотивы возникают уже в «гесиодовском» эпизоде.

...Умирает дед Семен, окруженный всем своим потомством, — здесь и сын его Опанас с женой Одаркой, и внук Василь, и внучка — красавица Оряся, и совсем малые правнуки, сидящие с улыбками на яблоках. И еще — побратим Петро, «тоже очень старый, но по причине отсутствия бороды лишенный божественных черт человек. Вместо бороды Петро носил грозные прокуренные усы, которые делали его похожим, скорее, на старинного воина». Узнав, что Семен собрался умирать, он не выражает ни протеста, ни удивления.

— Умирай, Семен, — сказал Петро, — да там уж, как умрешь, подай мне с того света знак, где ты там будешь — в раю, чи в цекле, и как тебе там.

И дед Семен обещает, что непременно известит, как оно там, на том свете, если будет какая-нибудь возможность.

Конечно, эта сцена прежде всего служит обычному у Довженко юмористическому оттенению психологически напряженных и сложных событий. Но вместе с Петро, похожим на «старинного воина», в фильм входит напоминание о жизни, прожитой побратимами отнюдь не столь благостно, как они умирают. Это особенно очевидно, когда читаешь о путешествии Петра на Дальний Восток, «за тишиной». Эпизод этот не вошел в фильм, а жаль — в нем раскрывается характер воистину героический.

Ничего нет «божественного» и в теперешней жизни Петра. Когда через некоторое время Петро придет на могилу Семена и, прикинув ухом к земле, спросит: «Семен, где ты там?» — подвернувшиеся робятишки попробуют подшутить над стариком и крикнут, прячась на соседней могиле: «Здравствуйте, диду!» Но плохи шутки со старым богатырем. Грозно ощерившись, Петро выругается, не жалея детских ушей: «Иди к чертовой матери, стерва», и уйдет, «не заметив, как на глаза одного из мальчиков навернулись слезы и как он побегал куда-то в горестном детском смятении».

Воспевая красоту жизни, Довженко никогда не скрывал ее темные стороны — об этом нам еще не раз придется говорить.

Лиризм запева перебивает и сцена степаний и общего плача в хате кулака Белокопя. Поп Герасим читает газету, в которой селькор Василь пишет отходную кулакам — прежде всего Белокопям, «которые подрывают колхозный строй, прячут семена, уничтожают поголовье рогатого скота». В истерической ярости хватает старший Белокопья топор, чтобы изрубить коней — чтобы не достались они колхозникам. С трудом останавливает его сын, Хома, все еще на что-то надеющийся.

А затем идет сцена разговора Василя с отцом — о необходимости вступать в колхоз, о невозможности для него, селькора, агитировать крестьян в то время, когда его собственный отец все еще остается частником.

Вообще эта часть фильма сюжетно четка и динамична; сцены логично сцепляются в простой и ясный рассказ о селе, раздираемом противоречивыми чувствами и настроениями. В одних хатах, белых и милых, укрытых пышными садами, накапливаются злоба и страх; в других точно таких же хатах идут раздумчивые разговоры о том, что мир переменялся и продолжает быстро меняться, и потому нельзя жить по-старому. «Исчезла тишина, — констатирует Опанас в разговоре с женой. — Вот так, как Днепр не потечет назад, Одарка, не потечет и жизнь». И та, удивленная его небывалым многословием, соглашается вступить в колхоз, только «волики и корова, чтоб дома...».

Василь поторапливает отца со вступлением в колхоз не всегда достаточно тактично. Горяч, судя по всему, и «Кравчина, или Чуприна», которого Опанас называет по должности «Ячейкой». Но Опанас, даже иногда и сердясь на сына — молод, мол, отца учить! — с восхищением говорит, когда парни уходят: «Ну и хлопцы, сукиного сына, красота!»

Трактор, который приводит Василь, встречает все село. Встречают по-разному.

Колхозники сидят яркой массой, принаряженные, с неуверенными полуулыбками на лицах — кто знает, как еще все обернется? И так ли уж хорош трактор, как уверяют молодые парни?

Председатель, не беспокоясь о тракторе, — там Василь, хлопцы, думает уже о дальнейших шагах и диктует помощнику: «Пиши: не хватает помещений для коллективного зерна и скота, а рядом прекрасные кулацкие постройки...»

Хома Белоконь стоит в небрежной позе, рядом два его губошлепых дружка; на лице Хома — настороженное ожидание и тревога.

Старый Рива, такой же могучий, как и его волы, застыл картинным изваянием на скифском кургане — обманчивый символ силы и уверенности в себе того мира, который уже обречен на небытие.

Сгрудились на пригорке даже лошади и тоже с любопытством смотрят на дорогу, словно прикидывая — а что им несет эта железная машина?

А Архип Белоконь, лучше всех понимающий обреченность свою и таких людей, как старый Рива, «с мучительной страстью» шепчет отцу Герасиму: «Вот она погибель наша приехала...»

Монтаж лиц в этой части фильма — лиц детских, юношеских, зрелых людей, стариков и старух, друзей и врагов Василя — ритми-

чен и точен, монтажом создается атмосфера нарастающего нетерпения: это именно тот случай, когда обобщение или, точнее, концентрации антибыта оказывается реальнее любого реализма, основанного на точности показа повседневности.

И снова Довженко снимает напряжение сцены уже не просто прощесским, но откровенно озорным эпизодом, вызвавшим в свое время шок у ханжей и по их требованию вырезанный из фильма.

...Надо же было такому случиться — трактор остановился неподдающему от околицы села. Кто-то вывинтил пробку радиатора. Вода выкипела. В отчаянии и Василь, и комсорг Чуприна, и хлопцы. Возникнет предположение, что это сделал враг. И тогда Иван Хакало, которому Довженко напрогочествует славу знатного, украшенного Золотой звездой тракториста, застенчиво признается, что это он отвинтил железяку: «Я ведь, Василь... ты не горячись, послушай, — я думал к лучшему: жара, пускай, думаю, вода прохладается».

«Все были в отчаянии», — констатирует Довженко в сценарии. «Срывается мероприятие», — горестно вздохнул Чуприна. И он прав: на лицах селян уже улыбки, и иронические и злорадные, — встал трактор-то, встал! Какая уж на него надежда, если он и до деревни не смог дойти!..

Тогда осенило Ивана Хакало, где взять воды:

— Хлопцы, пиво пили?!

«Пусть чемберлены и уэллсы где-нибудь в Лондоне и посмеются над автором картины и его героями. В конце концов, наше дело. Важно не дать посмеяться кулакам Белоконым... — напишет в сценарии Довженко. — Не будем вникать в бытовые подробности фактов, ибо сами факты всегда выглядят так или иначе, в зависимости от того, куда они нацелены. Когда на фронте решается судьба победы, и с ней судьба народа, когда кожухи пулеметов накаляются докрасна и нет воды, а враг наседает, не важно, откуда берут пулеметчики воду, каждая секунда их драгоценна и каждое телодвижение прекрасно».

Здесь останавливает внимание соединение имен Чемберлена, тогдашнего английского премьера, и писателя Уэллса. Ну, Чемберлен — это понятно: если он и видел фильм, то никак не смог бы его принять. А Герберт Уэллс видел «Землю», и его реакция оказалась, мягко говоря, странной. В России, заявил он, не умеют обращаться с машинами. Может быть, это было сказано всерьез, но так же, всерьез, это не воспринималось, и отсюда резкость довженковской ремарки. Отсюда и ссылка на источник образа — так в самом деле иногда охлаждались пулеметы на фронте.

Заправленный столь своеобразным способом трактор войдет в село, снова вызвав бурю противоречивых чувств. Насторожен-

ность на лице Хомя сменится ненавистью. И прозвучит его страшная угроза:

— Смотри, чтоб не заплакала твоя мать...

Сцена прихода трактора решена на крупных планах лиц крестьян, на быстром монтаже — склейке отдельных лиц, фигур, предметов. Это очевидно совсем не тот монтажный кинематограф, блистательные образцы которого Довженко продемонстрировал в «Арсенале». Здесь, в «Земле», быстрая смена кадров используется не для «монтажа аттракционов», не для создания средствами монтажа понятий, метафор, «фраз», компенсирующих в немом кино отсутствие звучащего слова, но для того, чтобы зритель мог всмотреться в лица крестьян, познать их мысли и чувства, воочию убедиться, что «нет мира под оливами» и что сказочно красивое село кипит от непримиримых страстей и ярости, и еще — для получения широкой панорамы событий.

Можно, пожалуй, сказать, что здесь быстрый монтаж крупных планов выполняет роль своего рода репортажа, призванного познакомить зрителя с массой, с очень многими и разными жителями села.

Лишь один сравнительно небольшой эпизод в «Земле» был сделан в традициях монтажного кинематографа — эпизод, призванный показать облик той сытой и довольной жизни, какую обещает машинное и коллективное производство хлеба в будущем. Безукоризненный с формальной точки зрения, эпизод этот неубедителен и неорганичен для данного фильма, говорившего о том, что по-старому жить нельзя, а не о том, каким оно будет — будущее. Представление о будущем, воплощенное в этом эпизоде, выглядело очень наивным.

Но в целом монтаж немой «Земли» нарушал многие правила и обычаи немого кино. В «Земле» Довженко далеко обгонял свое время, можно даже сказать, хотя это и кажется парадоксом, — он «обогнал сам себя», так как в следующей картине, уже звуковой, снова широко использует приемы монтажного кино.

Чтобы понять необычность «Земли», вспомним, что к концу 20-х годов ясно обозначился кризис монтажно-поэтического кинематографа и абсолютизированной им метафоричности. Сожаления по тому поводу, что звук, мол, разрушил своеобразное искусство Великого немого, которые нередко встречаются в мемуарах старых кинематографистов, — нельзя брать на веру. Поступь времени поставила кино в конце 20-х годов перед задачами, которые уже не могли решаться только монтажными средствами. В то же время уроки «Броненосца «Потемкин», «Матери», «Арсенала», «Потомка Чингис-хана» и некоторых других аналогичных картин были слишком ярки и свежи, а авторы их слишком молоды, чтобы этот кризис мог быть быстро

попыт и, тем более, тогда же оценен как кризис метода немого кино — что смогли сделать через десятилетия.

Как нередко бывает в критике, долгое время вместо лошади класстали оглобли: неудачи Пудовкина, Шенгелая, а позже и самого Эйзенштейна, связанные в первую очередь с переходом к новым выразительным средствам, целиком взвалили на драматурга Александра Ржешевского, автора так называемых «эмоциональных сценариев».

Между тем сценарии Ржешевского в любом случае были не хуже того, по чему снимались первые шедевры советского кино.

По сценариям Ржешевского снимались вполне благополучные картины, не ставшие событием, но пользовавшиеся в свое время значительным успехом, — например, «В город входить нельзя» Ю. Желябужского. С другой стороны, горечь провалов испытали и мастера монтажного кино, не пользовавшиеся «эмоциональными сценариями», — к примеру Н. Кавалеридзе.

Дело очевидно было совсем не в таланте или бездарности, удаче или провале того или иного человека. Кино просто переживало момент внутреннего слома или, точнее сказать, качественного скачка.

В том, что этот скачок начинался именно с кризиса метода немого кино, убеждает помимо прочего быстрая, чуть ли не мгновенная девальвация метафоры. Усложнение метафоры — а это был неизбежный процесс, обусловленный усложнением идейно-тематической направленности фильмов о советской действительности, — имело свои пределы, и они, эти пределы, были уже достигнуты. Кроме того, метафора не могла заменить образ, чего также требовали новые вставшие перед кино задачи.

Разумеется, метафора не уходила из кино, не отменялась, но — как глагольная рифма в поэзии — отныне она должна была использоваться только там, где необходима. То же самое надо сказать и в отношении поэтического кино — оно отнюдь не отменялось, но очевидно изменялось, расширяло свой арсенал выразительных средств, получало новые формы. Поворот оказался настолько крут, что, осозная устарелость приемов, еще недавно считавшихся новаторскими, некоторые недавние «поэты» превратились в спокойных и благополучных «прозаиков». И тогда выяснилось, что беда кинематографу грозит совсем с другой стороны — не от приверженцев метафорического кино, а со стороны людей, превращавших искусство движущегося изображения в более или менее удачный «театр на пленке» (Р. Клер). Но это выяснилось уже тогда, когда кино стало звуковым.

В общем-то поворот к повествовательному, психологически-бытовому кинематографу происходил в те годы повсеместно — в Берлине, Париже, Риме, Лондоне (Голливуд стоял особняком, он

поэзией почти никогда не грешил и быстро отбивал к ней охоту у европейских режиссеров-иммигрантов). Метод «монтажа аттракционов», шире — метафорически-обобщенный кинематограф, в определенной, идейно ограниченной мере был не чужд ни немецкому экспрессионизму, ни французскому «авангарду», ни их эпигонам в других европейских кинематографиях. Этот метод был имманентно присущ немому кинематографу, если он только ставил более сложные идейно-тематические задачи, нежели Голливуд, отражавший в 20-х годах «просперити» и наивную веру американцев, что это процветание вечно.

Поворот был не только крутым, но и весьма сложным по своей сути, поскольку совпадал, с одной стороны, с приходом звука в кино, с другой — с большими общественными изменениями, которые были диаметрально разными в Советском Союзе и в странах капитала, но которые, однако, одинаково предъявляли к мастерам кино новые требования. Социология западного кино не может здесь рассматриваться, но все же отметим, что сокрушительный кризис расслоил западных художников, породил в буржуазном кино небывалые в прошлом идейные течения, еще более ярко и наглядно подтвердил истинность ленинской теории двух культур в культуре каждого классово-антагонистического общества.

Что же касается звука, то все то, что он принес в кино — положительное и отрицательное, — долгое время мешало критикам понять диалектику поворота к повествовательному кинематографу. Проще всего было сказать, что звук делает невозможным использование выразительных средств, созданных в немом кино, — и это было сказано. Но приемы «монтажа аттракционов» талантливые режиссеры будут использовать и впредь, а Эйзенштейн не изменит своему великому открытию до самого конца — это убедительно свидетельствовало о том, что метафоры, «монтаж аттракционов», ассоциативный монтаж и все другие могучие выразительные средства немого кино органично вошли в специфический «язык кино».

Понимание, что кризис метода немого кино совсем не означал смерть художественных его достижений, пришло со временем.

Сегодня, вспоминая отдельные фильмы Тарковского и Машенко, Феллини и Куросавы, Глаубера Роша, Вайды, Рангела Вилчанова, Октавио Гомеса и многих других разных по мировосприятию и стилю художников, мы легко соглашаемся с тем, что, как и сама поэзия, поэтическое кино может быть неисчерпаемо разнообразным; трудно представить что-нибудь более непохожее по исполнению друг на друга, чем фильмы «Тени забытых предков», «Мольба» и «Как закалялась сталь», но мы их равно называем поэтическими. И мы восхищаемся «Голым островом» японца Синдо — фильмом, сделанным, строго говоря, средствами немого поэтического кинема-



террифа. Такой мудростью, какую нам дала историческая перспектива, в конце 20-х годов не могли обладать даже титаны, по сравнению с нами, интеллекта. Но, очевидно, подлинно талантливые художники интуитивно чувствуют повороты в фарватере искусства и создают произведения, не похожие ни на что, созданное этими художниками ранее.

«Земля» принадлежит к числу именно такого рода произведений.

Авторы первого тома «Истории советского кино» справедливо пишут, что характер кризиса немого кино «первым из мастеров... понял Довженко». Он не был, конечно, единственным, кто, поняв или почувствовав поворот в развитии искусства, сделал поворот и в своем творчестве. Но не стоит думать, что число художников, преодолевших кризис метода и естественно вошедших в звуковое кино, велико — нет, в начале 30-х годов произошло развенчание многих звучных в 20-х годах имен.

Не лишним будет отметить, что один из самых интересных поворотов в советском кино начала 30-х годов — создателей «фабрики эксцентрических актеров», неутомимых искателей и экспериментаторов Г. Козинцева и Л. Трауберга, — был связан с обращением к народной традиции и такого рода типизацией образа большевика, в основе которой явно лежал образ фольклорного героя, — речь идет о трилогии о Максиме.

Может быть, потому-то Довженко и был «первым из мастеров», кто теснее других оказался связанным с народным творчеством.

Как правило, обновление форм сами художники редко когда объясняют или обосновывают словами.

Нам не удалось найти в том, что Довженко писал и говорил в 1929-м и в начале 1930 года о «Земле», что-либо похожее на призывание в поисках каких-либо новых, по сравнению со «Звенигорой» и «Арсеналом», форм выражения. Напротив, на одном из первых публичных обсуждений «Земли» он скажет: «Проблема формы для меня не являлась, не является и не будет являться главной. Самое главное — это не форма, не режиссерское умение, а прежде всего политическое сознание...»

Не найти этих поисков и в самой «Земле» — фильм, очевидно, рождался свободно, легко, и выглядит он созданным как бы на одном дыхании. Можно понять, что Довженко и здесь, как в «Звенигоре», не беспокоило то обстоятельство, что из-за сложности поэтики не всегда его, авторская, мысль дойдет до всех зрителей. В конце концов, поэзия потому и поэзия, что как ни разъясней поэтический образ, все равно что-то останется за пределами разъяснений и что-то люди воспримут не совсем так, как должны были бы воспринимать по замыслу автора. Но Довженко был щедр на образы, поэтому каждый зритель мог найти в его фильмах что-то близкое себе. Кроме

того, Довженко заметно чередует сложные и тонкие образы с ясными и простыми для восприятия.

Эпизод, показывающий Василя, перепахивающим кулацкие мотыги, предельно ясен, хотя не однозначен — он, очевидно, поднят до значения символа. «Эпизоды, где трактор уничтожает межевые преграды, — пишет А. Мачерет, — служат равным образом у Эйзенштейна в «Старом и новом» и у Довженко в «Земле» символом неизбежного конца единоличного хозяйства».

Несравненно сложнее для восприятия следующий далее большой эпизод ночной встречи Василя с Наталкой, его возвращения домой по сонной деревенской улице и смерти.

«У белых хат на скамьях и колодах, там и сям, залитые неизъяснимым лунным светом и очарованные, застыв во власти трепетных ночных прикосновений, слетаая нежно борющиеся пальцы у запретных сфер, сидели чистые дивчата с парубками, избравшие друг друга, и, притулившиеся щека к пылающей щеке, глядели широко раскрытыми глазами в сверкающую небесную даль...».

Эти кадры Довженко пришлось защищать.

Надо сказать, защищаться он умел. В. Соловьев, некоторое время учившийся в его мастерской, написал, что довженковские глаза «всегда казались мне добрыми и беззащитно-доверчивыми». Это, мягко говоря, слишком субъективное ощущение, но, к сожалению, довольно типичное для некоторых воспоминаний о Довженко, в которых он предстает неким толстовцем, непротивленцем... Чепуха! Довженко всегда был борцом, страстным и темпераментным, нетерпимым ко всему, что мешало делать жизнь лучше, в том числе и к мягкотелости. По замечанию Вс. Вишневского, он был «изобретатель: до наивности — все улучшить хочет, все изобрести...» Американский режиссер С. Кубрик, перелистав альбом с фотографиями Довженко, уверенно заметил: «Он, конечно, был борец» — на редкость верная реакция. С. Герасимов сказал: «Его борьба за красоту в окружающей жизни была необыкновенно яростной. Как он бледнел от полевической страсти, схватываясь с уродливым явлением в жизни — будь то подхалимство, равнодушие, грубость, хамство. Когда на улице появлялся уродливый дом, это было для него трагедией...»

Как большинство гениальных художников, Довженко, по-видимому, был «неудобным» в общечитии человеком, и происходило это не из-за свойств характера или внешних обстоятельств, но прежде всего из-за внутренней, психически крайне напряженной жизни. Любопытно, что кое-кто из тех, с кем автору книги довелось разговаривать, сказали, что Довженко был «гордым и самолюбивым человеком». И тогда вспомнилось, что точно так же — слово в слово — называли и его земляка Гоголя. И что Чернышевский по этому

поводу заметил: «Гоголь был горд и самолюбив, но он имел право быть горд своим умом, своим страстным желанием блага родной земле, своим гением, своими заслугами перед всем русским обществом». Эти слова полностью справедливы и в отношении Довженко.

Защищая кадры, показывающие парубков, обнявших дивчат и положивших руки им на грудь, — кадры, вызвавшие у отдельных критиков восклицания вроде: «фи-и!», — Довженко не стал считаться с чувствами и возрастом этих критиков. Он сказал, что после нескольких обсуждений «Земли» сделал странный вывод о зависимости оценок от... возможностей критика. «Когда выходит критиковать мою работу человек здоровый, он говорит — хорошая», а если говорит человек «плохо» — смотришь — больной. Так по наружности и судишь — или печенка не в порядке, или желудок, или кровь замедлена, но что-то не в порядке. Я считаю себя человеком здоровым и хотел сделать здоровую фильму для здоровых людей...».

Довженко был блестящим полемистом, хотя однажды и записал в дневнике о той муке, когда нужные для спора слова приходят не в споре, а много позже. По старым стенограммам можно судить, что он-то находил слова острые, точные, часто злые, ибо он был — борец. Муку отсутствия нужных слов он явно испытывал лишь с глупыми людьми и демагогами, облеченными чиновничьими привилегиями власти...

В ту лунную ночь Василь впервые обнимет Наталку. А потом пойдет домой. Невозможно пересказать этот эпизод лучше, поэтичнее и образнее, чем это сделал сам Довженко:

«Вот он идет по дороге, освещенной луной. Легкая пыль под ногами. Роса на траве. Темные кони пасутся. Вот на росе их следы. Вот их спины блестят. Что-то мелькнуло в тени у моста, за вербой. Нет, ничего не мелькнуло. Тихо вокруг и не тихо. Все полно особых ночных еле различимых звуков. Сквозь далекие девичьи песни, чуть-чуть звенящие где-то в серебристом сиянии, кажется, слышно еще, как травы растут, огурцы, как таинственно движутся в теплой парной тьме длинные стебли тыкв, цепляясь усами за тын, как наливаются красными соками вишни, румянятся груши.

Пахнет ночными цветами земля, пахнет плодами, и листьями, и медом подсолнечников, и медом табака, и медом гречихи. Все благоухает вокруг, даже пыль на дороге и даже роса. Все растет, все движется под елиным покровом животворящей почвы...»

Какая удивительная, какая поэтическая проза!

Переполненный счастьем, красотой жизни, такой же красивой, как эта сказочная украинская ночь, Василь пускается в пляс. И он протанцует уже три улицы, когда раздастся в ночи выстрел...

Всхрапнули тревожно кони на леваде.

И вот уже лежит мертвый Василь — в белой сорочке, сложенные руки на груди, с лицом, отрешенным от жизни.

«Как жаль, — напишет Довженко, — что в кино да нельзя говорить. 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». Исследователи его творчества примут эти слова на веру. Но ведь это написано в 1953 году. В 1929 году, снимая «Землю», Довженко вряд ли думал так же. Во всяком случае, «Земля» — «органично» немая картина, представить ее с речью невозможно. Все возможное и невозможное Довженко сообщает через изображение — динамичное, емкое, насыщенное чувствами и мыслью, поразительно живописное. Айвор Монтегю справедливо замечает, что в «Земле» Довженко еще «не нуждается в слове», что ему нет нужды преодолевать немоту кино, как это пришлось делать Дрейеру, Мурнау, Стиллеру.

Довженко подготавливает зрителя к смерти Василя задолго до того, как раздастся выстрел Хомя. Тревога возникает еще тогда, когда Василь собирается в область за трактором и отец говорит:

— Так вот и говорю — может, ты не того, как его... Обойдутся и без тебя, не нужно ехать.

Она четко звучит в угрозе Хомя о том, что скоро заплачет мать Василя. Она — в волнении Наталки. И в мелькании каких-то теней на дороге. И в авторском раздумье, через много лет повторенном в фильме «Баллада о солдате», о том, какой замечательный человек вырос бы из убитого парня. «Укажите ему дорогу, дайте науку, дайте технику и тогда посылайте куда угодно: в инженеры, в капитаны, в дипломаты, артисты. Посылайте его тогда в битвы, посылайте через горы, моря, через полюс. Нет ничего в человеческой деятельности, с чем бы не справился Василь, легко при этом улыбаясь дедовой улыбкой».

По-видимому, эта долгая и постепенная подготовка трагического момента и порождает иногда замечания, что, мол, смерть Василя необходима и детерминирована как смерть любого трагического героя. Впрочем, а почему бы и нет? Трагедию с ее «глубокой значительностью» (Ф. Энгельс) и «глубиной характеров» (Гегель) возродило как жанр революционное искусство. Ее отличие от классики Вишневский обозначил парадоксальным словосочетанием — «оптимистическая трагедия». Мысль о том, что революция требует жертв и что за ее успех платят жизнью лучшие люди, проходит лейтмотивом через искусство 20-х и 30-х годов.

На звянящей трагической ноте кончается и лучшее литературное произведение о коллективизации — роман Михаила Шолохова «Поднятая целина». И эта нота оттенена нежной лирической «ремаркой»

автора, что в общем-то не свойственно суровому стилю Шолохова: «Пот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Пагульнову, отшептала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безымянная речка, текущая откуда-то с верховьев Гремячего бусрака...»

А Довженко, показав мертвого Василя, снова сдерживает лирический пафос и будто бы замедляет ход времени, чтобы всмотреться в горе близких Василю людей. Идут крупные планы лиц — убитой горем матери, Наталки, которая «от страха и жгучей тоски перестала дышать», окаменевшего Опанаса... И снова Довженко врзает в сцену смерти образ маленького ребенка, которому нет дела до смерти, который сидит, улыбаясь, в сторонке и наслаждается в своей святой простоте куском зрелого арбуза! Снова мысль о том, что жизнь и смерть — они рядом...

Опанас выйдет в поле, встанет на кургане, «откуда разбегаются дороги на все стороны света», и крикнет: «Гей, Иваны! Степаны! Грицки! Вы моего Василя убили?» С тем же вопросом пойдет он по деревенской улице. Встретит прячущего злобные и испуганные глаза Хому, спросит:

— Хома, ты?.. Спрашиваю, Василя ты убил?

— Нет, дядька, не я, — не признается Хома.

Тогда пойдет Опанас к отцу Герасиму, тоже блудливо прячущему глаза, и скажет: «Нету бога, батюшка... Нет, то есть, абсолютно... Обстоятельства жизни и смерти повелели мне объявить и вас не существующим реально».

Эти кадры с попом Довженко также придется защищать от критиков, выразивших сомнение — не слишком ли, мол, легко он расправляется с религией? Не говоря уже о том, что перед нами образ, а не исследование места религии в жизни советской деревни, критики и по сути дела были не правы в своих сомнениях. Восточные славяне вообще, на мой взгляд, не религиозный народ. «Обстоятельства жизни и смерти» приучили восточных славян смотреть на церковь с равнодушием в лучшем случае, а часто и с насмешкой. Довженко прекрасно это знал и не раз об этом рассказывал в своей прозе и фильмах.

Показывая обреченность кулачества, Довженко не мог не показать исчезновение и других паразитов, сидевших на крестьянской шее, — священников.

Пойдет затем Опанас в правление колхоза, где собрались все друзья Василя, и, встав в дверях, скажет:

— Прошу вас... Как погиб мой Василь за новую жизнь... то прошу и похоронить его по-новому... Чтoб не попы и дяки про смерть... А наши хлопцы и дивчата сами... И пусть поют новые песни про новую жизнь.

И председатель колхоза Максим Притуляк, человек с таким же мужественным лицом воина, как и у старого Петра, и «ячейка» Чуприна встанут и тоже тихо скажут:

— Добре, дядько Панас, похороним нашего Василя сами — без попов и без дьяков. И будем петь новые песни про новую жизнь.

И сразу же пойдет одна из самых прекрасных, удивительных и сложных по композиции сцен в творчестве Довженко — сцена похорон Василя.

Провожать Василя, закрытого до пояса знаменем, вышло все село «от мала до велика — все девушки и девочки с букетами цветов, все женщины в белых платках с грудными детьми на руках, все комсомольцы с красными бантами и все чоловики и старики с обнаженными головами». Снова идет длинная череда крупных планов лиц селян — теперь грустных, но вместе с тем и решительных.

Василя несут комсомольцы на плечах. Его лица касаются склонившиеся под тяжестью плодов ветки яблонь — они словно ласкают его, прощаются с ним.

И в страхе смотрит на поднявшуюся деревню Хома. Не выдерживает страха и убегает в поле. С высокого кургана с вызовом кричит: «Гей, голота! Я!.. Я убил его ночью!!!» Еще пытается Хома храбриться, кричит, что «умрет, но не сдастся». Но голота провожает в последний путь своего прекрасного сына. И пока Хома мечется по полю, по определению Довженко, «как Марко Проклятый», комсорг Чуприна говорит на митинге: «Большевицким стальным коном разворотил Василь тысячелетние межи... Полетит слава про нашего Василя по всему миру...»

Тогда Хома, чувствуя свою обреченность, ввинчивается головой в перепаханную межу. Но и земля не принимает убийцу — снова тонкий, чисто довженковский и имеющий фольклорную основу образ. Довженко скажет: «Я Хому не убиваю потому, что высший приговор написал Василий своей кровью. Этот приговор заключается в силе бедняцко-средняцкой массы, которая уже убила его как классового врага и оставляет возможность ему самому издохнуть, а я считаю, что самое худшее наказание — это заставить человека убить самого себя».

Нет на похоронах матери Василя. Она, было, выйдет во двор, постоит и, обхватив живот, вернется в хату. Пришло ее время: «повинуясь могучему приказу жизни», она рождает нового Трубенко. И уже страдание на ее лице сменяется улыбкой радости от появления человека на земле.

Велика сила жизни — эту мысль Довженко не устает повторять.

Не было на похоронах и Наталки.

«В страстных рыданиях металась она в маленькой своей летней хатине, биясь грудью о стены и разрывая на себе одежды. Все про-

готовало в ней, все утопало в страданиях. А когда пронесли милого близко и стены начали содрогаться от пешия, она упала на постель в полутемном углу почти без памяти». Вот и все, что напишет Довженко об этой сцене — небывало смелой для кино тех лет, потому что на экране металась обнаженная молодая женщина, и необычайно образной, поскольку эта сцена выражала яростный протест против смерти и тоску неосуществленного материнства.

В сценарий Довженко вставит еще строки из народной песни:

«Ой, устань же, сивий орле,  
Вернися до дому!  
Не вернуса, моя мила,  
Горенько с тобою...»

Они могли вдохновить автора и помочь читателю почувствовать поэтизм этой сцены, но прозвучать в фильме не могли. Зрителя сцена оставляла наедине с его личным пониманием нравственного и безнравственного в искусстве.

Слава богу, еще античность объяснила людям ту простую истину, что в искусстве мера нравственности нисколько не определяется мерой обнаженности героев. Конечно, и в искусстве можно определить существенные различия, например, между «Спящей Венерой» Джорджоне и «Олимпией» Мане, обусловленные не только ходом времени, но отношением автора к натуре. Но в этом отношении Довженко, очевидно, придерживался в выборе актрисы на роль Наталки того соображения, высказанного еще Чернышевским, что народный критерий женской красоты — здоровье и сила.

Кадры с обнаженной Наталкой были совершенно необходимы — перемежаемые кадрами с отцом Герасимом, призывающим анафему на колхозы, с мечущимся Хомой и с лицами поющих колхозников, они все в целом создавали мощный эпический образ, гармонично соединивший народное и личное, трагическое и комическое, жизнь и смерть.

Отдельные лица и фигуры людей, провожающих Василя, постепенно сливаются в человеческое море — митинг, который монтажно сопоставляется с безбрежным полем колосющейся пшеницы.

И наконец — катарсис!

Когда Чуприна говорил речь, пошел крупный теплый дождь. «Было что-то непередаваемо радостное, миротворящее в этом солнечном дожде, и это все почувствовали. Он как бы смыл остатки скорби и печали с людей. В каждой его капле сверкало обещание торжества жизни... Вскоре были омыты сады, огороды, баштаны, поля. На чистых яблоках и сливах, покрытых някем не тронутой патиной, переливались чистейшие капли, дрожа и перекатываясь с плода на плод и падая на землю».

Здесь тот самый катарсис, к которому ведет читателя Л. Выготский, сравнивая между собой аристотелево понимание катарсиса как «очищения», лессингово моральное «превращение», «исцеление» у Бернса и т. д., пока не делает вывод о том, что «эстетическая реакция как таковая, в сущности, сводится к такому катарсису», который есть не что иное, как «сложное превращение чувств».

Однажды Довженко сказал: «Мои картины похожи на яблоки — хорошо потрусил, набрал 500 яблок, плохо — упало штук 10». Это особенно справедливо в отношении «Земли», фильма, требующего от зрителя умения понимать искусство, чувствовать поэзию, проникать в эмоции и мысль автора.

Но как бы зритель ни воспринимал «Землю», даже в худшем случае свои десять яблок он все равно получал. Это Довженко понял по первым же публичным, так называемым закрытым, просмотрам. Даже те критики, которые не принимали фильм по тем или иным ображениям, сходились на том, что это произведение талантливое, новаторское, необычное. Более того, и социологический подход, о котором мы писали выше как о главной причине критических нападков, не зачеркивал эстетические достоинства картины — об этом достаточно ясно говорили и Фадеев и Пудовкин.

Горький, не принявший «Землю» из-за «статичности» и «скульптурности», отметил тем не менее «рубенсовское наполнение» фильма и сказал, что Довженко — «очень способный».

В массовом же прокате «Земля» пошла так, как шли почти все фильмы Довженко, как вообще идут талантливые и необычные произведения — у одних вызывая восторг, у других встречая непонимание.

Все было в порядке вещей.

Поэтому-то удар Демьяна Бедного оказался совершенно неожиданным и потому крайне болезненным, а из-за вздорных политических обвинений это еще был удар «ниже пояса», как говорят спортсмены, удар запрещенный.

«Я был так потрясен этим фельетоном, — напишет Довженко в «Автобиографии», — мне было так стыдно ходить по улицам Москвы, что я буквально поседел и постарел за несколько дней. Это была подлинная психологическая травма. Вначале я хотел было умереть. Но через несколько дней мне пришлось стоять в почетном карауле в крематории у гроба Маяковского...».

В дневнике Довженко, опубликованном после его смерти, есть запись, помеченная 14 апреля 1945 года: «Недавно в кремлевской больнице престарелый Демьян Бедный встретил меня и говорит: «Не знаю, забыл уже, за что я тогда выругал вашу «Землю». Но скажу вам — ни до, ни после я такой картины уже не видел. Это было произведение поистине великого искусства».



Надо полагать, что был он правдив тогда, когда хвалил «Землю», так как при всей сложности своего характера и нарочитой лубочности многого из написанного им был Демьян Бедный и образованным и дорским человеком.

Но Довженко это запоздалое признание было абсолютно ни к чему. Он пишет далее: «Я промолчал...»

Руководство кинематографией понимало, что «Земля» — не рядовой фильм, способный достойно представлять советскую культуру за рубежом. И Довженко была предоставлена длительная заграничная командировка: в августе он повез фильм в Прагу, Берлин, Париж и Лондон. Все расчеты оправдались: «Землю» повсюду принимали с удивлением и восторгом, за редкими исключениями справедливо оценивали как революционную по содержанию и новаторскую по форме картину.

Поездку Довженко использовал для ознакомления с новостями кино. Начиналась эпоха звука. Довженко знал, что и ему следующую картину нужно делать звуковой. Между тем о звуке шли страстные споры.

Эйзенштейн, Пудовкин и Александров теоретически вывели, что для того, чтобы сохранить изобразительную и монтажную культуру кино, звук надо использовать «контрапунктически», избегая по возможности синхронных съемок, ведущих к театральности. Это было умозрительное, в целом не подошедшее кинематографу заключение, содержавшее, однако, ряд весьма ценных соображений. О звуке писали режиссеры и драматурги, критики Шкловский, Блейман, Пиотровский; пресса перепечатывала высказывания зарубежных мастеров — от Чарли Чаплина до никому не ведомого немецкого доктора философии. Многие встречали звук неприязненно или даже враждебно. Но все понимали, что звук — новая реальность киноискусства, которая не нуждается ни в одобрении, ни в отрицании: он, звук то есть, уже пришел, и отныне Великий немой становится лишь одной из страниц истории искусства.

В 1930 году практический опыт работы над звуковыми фильмами у советских кинематографистов был крайне невелик. А то, что уже было сделано, казалось ученичеством и экспериментаторством.

На Западе раньше начали снимать звуковые фильмы, и потому естественно было думать, что там можно увидеть много нового и многому поучиться. Действительно, звуковые фильмы в США и Западной Европе стали обиденностью. Качество звука было лучше, чем у неоглаженной еще до конца системы А. Шорина и П. Тагера. Но оказалось, что даже в лучших западных фильмах 30-го года — в «Западном фронте 1918 года» Пабста, «Голубом ангеле» Штернберга, «Под крышами Парижа» Клера, «Дороге в рай» Тиле и некоторых других, очень немного таких приемов, которые бы уже не испробовали советские

экспериментаторы или не обсудили теоретики. А массовая западная звуковая кинопродукция представляла из себя, по выражению Ежи Теплица, царство ревю и оперетты. Эта продукция, и раньше-то не имевшая никаких достоинств, после овладения звуком действительно превратилась в театральное зрелище на пленке.

Это не значит, конечно, что учиться было нечему. Поездка была и интересной и полезной, обогащавшей жизненный опыт Довженко. Он увидел Западную Европу в драматический момент — в мучительных корчах небывалого экономического кризиса; никогда принципиальные различия между двумя мирами не выражались с такой элементарной простотой, как в то время. Увидел Довженко и зарницы новой мировой войны и ее поджигателей — немецких фашистов. Знакомый ему Берлин внешне не изменился — все такой же чинный, скучный и неуютный город, но берлинская атмосфера оказалась по-новому тревожной.

Все увиденное Довженко в Западной Европе так или иначе, но отразится в его будущих фильмах.

По возвращении в Киев, уже в ноябре месяце, перед Довженко встанет вопрос: что снимать?

Крупнейшей мировой сенсацией той поры была попытка Умберто Нобиле достичь Северного полюса на дирижабле собственной конструкции, катастрофа где-то за Шпицбергенем, спасение большей части его экипажа советскими моряками и летчиками. Драматическая эта история имела все, что необходимо для сюжетно крепкого фильма: примеры мужества и подлости, интернациональной взаимопомощи, элементы уголовной хроники, самопожертвенность и — счастливый в целом финал. Хотя произошло все это в 1928 году, пресса продолжала муссировать историю экспедиции Нобиле, и понятно почему — постепенно спасшиеся ее участники стали рассказывать о чудовищных подробностях того, как вели себя в критических обстоятельствах отдельные люди, претендовавшие после спасения на звание героев.

У Довженко возникает мысль снять фильм на этом материале, но не о Нобиле собственно, а — как он пишет — «о наших героях в Арктике».

Руководство «Украинфильма» отклонило заявку, и можно понять почему: время увлечения героями Арктики еще не наступило, Довженко снова спешил.

Пока суд да дело, Довженко закладывает на территории Киевской студии сад. Работать надо в красивом месте — убеждает он всех. Под его руководством монтажницы и осветители, ассистенты, лаборанты и актеры с увлечением сажают яблони, вишни, груши.

Но благоустроить и украсить Брест-Литовское шоссе — дорогу из центра города на студию, вызывавшее у него «неизменное чувство

отвращения и протеста», — это выше его сил. Он пишет письма, доводит до абсурда недопустимость такого уродства в прекрасном Киеве и даже выдвигает аргумент, что, мол, именно это шоссе, по которому художники едут на съемки, является причиной столь большого числа плохих фильмов у украинских режиссеров...

В наши дни эта дорога имеет вид стандартно-безликого проспекта, какие словно по кальке прокладываются во всех «черемушках» всех городов. Этот проспект по-прежнему диссонировал с общим обликом Киева и по-прежнему не может не вызывать «отвращения и протеста» у людей с развитым эстетическим вкусом, так что, если прав Довженко в своих предположениях, этот проспект надо продолжать благоустраивать и украшать.

Хуже всего было то, что отзвуки московских дискуссий и особенно фельетона Бедного настигли Довженко в Киеве и серьезно усложнили жизнь. Заграничная командировка, казалось бы, снимала политический привкус с критики, а что касается художественных споров, то это же дело обычное в искусстве. В конце концов фильм по научное открытие, ценность которого можно точно выразить в цифрах, оспорить можно и бесспорную картину — встретил же один критик «Чапаева» брюзгливой рецензией. Но на Довженко в Киеве после московских споров смотрели с опаской. Возможно, одной из причин того было то обстоятельство, что Киев все еще оставался принципиальным городом — правительство Украины, центральные ее органы, руководство творческими организациями продолжали располагаться в Харькове.

Об этом времени Довженко написал: «Так называемое пролетарское течение в кинематографии закрепили за собой режиссеры Кордюм и Капчинский. Я был отодвинут в лагерь бесплодной буржуазии, как человек хоть и талантливый, но политически ограниченный...»

И Арнольд Кордюм и Михаил Капчинский — вполне почтенные люди. Первый был довольно плодовитым постановщиком, фильмы которого, правда, сегодня помнят лишь историки кино, но в свое время они имели хороший прокат. У Капчинского же режиссура — случайная страница биографии: он снял всего два немых фильма и, поняв, очевидно, что это не его стезя, вернулся к той деятельности, в которой был силен и хорош — организатора кинопроизводства. Он был первым директором Одесской студии после освобождения города от интервентов и как таковой занимает свое место в истории советского украинского кино; им написаны любопытные воспоминания об Одессе начала 20-х годов. И все же... будем надеяться, что они тогда и сами понимали, насколько это странно — ставить их в пример Довженко.

Довженко взялся за тему, которую ему предложило руководство «Украинфильма», — за тему, говоря обобщенно, индустриализации

Украины, за тему пролетарского перевоспитания людей, массы пошедших в начале 30-х годов из сел и деревень на гигантские постройки. В общем-то это было то, что называется «социальным заказом». Коммунист по убеждениям и чувствам, Довженко никогда не отказывался от так называемых «заказных» работ ни в кино, ни в публицистике. Надо — так надо! Выношенное, желанное откладывалось ради этого «надо». Лишь бы предлагаемая работа действительно была нужна народу.

Плановая тема «Украинфильма» в самом деле была актуальной и интересной. Она даже внутренне как бы продолжала тему «Земли», ибо коллективизация и индустриализация были звеньями одной цепи. Никуда, однако, не годилось то, что руководство формально отнеслось к этой необычайно сложной и ответственной теме. К Довженко обратились тогда, когда от этой темы отказались уже многие режиссеры, все сроки были упущены. Для работы над сценарием Довженко было отпущено две недели, на подготовительный период — несколько дней.

Невероятные, неправдоподобные сроки!

Любая тема, связанная с жизнью села, не составила бы труда для Довженко. Но здесь все было для него внове, все требовало времени для осмысления, примеривания, прикидки. А времени-то как раз и не было: едва Довженко взялся за фильм, как от него безапелляционно потребовали закончить работу к XIV годовщине Октябрьской революции.

Символом и важнейшей стройкой первой пятилетки не только Украины, но всего Советского Союза был Днепрогэс. Его строила вся страна, он был любовью и гордостью всех советских людей. Сообщения с Днепрогэса читались и обсуждались как военные бюллетени. Днепрогэс и сделает Довженко местом действия своего фильма — в чем-то это облегчит ему работу, но в чем-то чрезвычайно усложнит ее.

Сценарий он напишет досрочно — за двенадцать дней и — практически без подготовительного периода — начнет снимать. Результатом станет «Иван» — самый, пожалуй, своеобразный и, очевидно, самый спорный фильм Довженко.

«Обычно «Иван» считается творческой неудачей художника, — писал Б. Шумяцкий в 1935 году, констатируя действительно распространенное в то время мнение критики. И тут же оспаривал его: — Это, конечно, не так. Довженко в фильме «Иван» показал себя зрелым художником. В «Иване», может быть, как ни в каком другом фильме, проявляются характернейшие особенности творчества Довженко, его достоинства и его недостатки.

Среди критиков оказался М. Горький, нашедший, что «Иван» картина внутренне не организованная, хаотичная, в ней человек не владеет делом, а раздавлен тяжестью вещества материи.

Замечания Горького весьма типичны. Многим показалось, что в «Иване» дело, техника, стройка показаны более впечатляюще и сильно, нежели люди. Один из эпизодов фильма — гибели молодого рабочего и беспомощных метаний его матери среди строительных машин — давал все основания для такого рода критики. Впрочем, об этом, совсем не простом по мысли эпизоде — ниже.

Что же касается «внутренней неорганизованности» фильма, то здесь надо заметить, что в общем-то архитектоника «Ивана» обычна для стиля Довженко. И раньше и позже он не придавал особого значения фабуле и развитие сюжета основывал на движении больших идей и динамике общественных процессов. Особенно характерна, как мы видели, в этом отношении «Звенигора». Но и все другие картины Довженко полны перебивок, отступлений от основной сюжетной линии и таких эпизодов, которые внешне никак не связаны с основным действием фильма, — для примера можно еще раз сослаться на эпизод смерти деда Семена в «Земле».

Совсем не ради «защиты» Довженко от критики почти полувековой давности, что, разумеется, дело никому не нужное, но ради прояснения некоторых особенностей «Ивана» обратим внимание на то обстоятельство, что склонность к «неорганизованным» произведениям была одной из тенденций литературы и искусства 20-х и начала 30-х годов. Мы упоминали в этой связи выше и Д. Фурманова, и А. Веселого, и А. Серафимовича; перечисление можно продолжить. События бурного и быстро меняющегося времени не вмещались в традиционные композиционные формы. Шел поиск новых форм, и то, что тогда подчас вызывало протест, оказалось в конечном счете принципиально новым словом в эстетике и важным вкладом в искусство социалистического реализма.

Известно, что искусство развивается не по восходящей прямой. Воздействия, влияния, заимствования и отказы от известного — все это происходит в искусстве чрезвычайно причудливо и сложно и за-

висит не только от его внутренних закономерностей, но и от давления общественных процессов и разнообразных сил. В создании современных сложных по архитектонике произведений, форма которых уже не вызывает сомнений, принимали участие очень многие и весьма разные художники, — в кино, в частности, такие выдающиеся западные режиссеры, как Орсон Уэллс, Акира Куросава, Федерико Феллини, и ряд других. И все же, думается, не будет преувеличением сказать, что очень многие основы современного искусства были заложены поисками советских художников еще в 20-х годах. Во временной перспективе запутанные линии выпрямляются.

Довженко был более, чем большинство его коллег, художником своего времени. На него, выходца из селянской среды, тяжкий груз традиций не давил так, как на некоторых других, даже более молодых художников. Еще раз повторим Эйзенштейна: он был «свободен от формы». И в этом отношении, как справедливо заметил Шумяцкий, «Иван» очень характерен для творчества Довженко.

«Иван» начинается чисто по-довженковски — длинными, полными величия и красоты кадрами Днепра. Более длинными, чем допускали «нормы» тогдашнего кинематографа. Довженко здесь сделал очередное открытие: если «сдвинуть» пейзаж, то его можно снимать очень длинными кусками, заменяя монтаж-склейку внутрикадровым монтажом. Камера сдвинулась с места и стала снимать панорамы еще в годы первой мировой войны — в «Кабирии» Пастроне, «Нетерпимости» Гриффита и других фильмах. Поначалу это был просто интересный технический прием, призванный информировать и потрясать чувства зрителей колоссальным зрелищем. У Довженко этот прием наполнился мыслью и приобрел форму почти музыкального произведения.

Этим запевом фильма восхищался Эйзенштейн. «Под прекрасную зрительную поэму Днепра в первой части «Ивана» Довженко, я думаю, можно успешно декламировать гоголевский «Чуден Днепр», — писал он. — Ритм съемок с движения. Оплывания берегов. Врезка неподвижных водных пространств. В чередовании и смене их уловлена магия гоголевской образности и оборотов речи. Все эти «не зашелохнет, не прогремит». Все эти «глядишь и не знаешь, идет или не идет его необъятная ширина, и чудится, будто весь вылит он из стекла» и т. д.»

Так оно и было задумано Довженко. В сценарии даже был предусмотрен некий «интеллигентный Бигуленко Иван Иванович», очевидно, родной брат киевских интеллигентов из «Арсенала», который стоит на берегу и с чувством декламирует: «Не зашелохнет... не прогремит». А потом обидится: «Эх, Гоголь, не мог написать-то по-украински!» Но гоголевский образ могущества и величия родины, возникающий из изображения Днепра в разную пору и погоду, до-

поднял у Довженко еще мыслью о вечном движении жизни, весеннем ее обновлении и предчувствии недалеких перемен. В таком большом контексте для недалекого гражданина Бигуненко места не нашлось, и он исчез, чтобы не портить поэму, хотя и ненадолго.

Снимал Довженко Днепр и днепровские чудесные берега с неторопливо плывшей лодки, а иногда — с речного парохода. Эффект получился поразительный. Захваченный красотой кадров, зритель не замечает, что длятся они более десяти минут — дело небывалое в кино тех времен.

Спокойный лирический запев резко перебивает показ Днепра, бошено рвущегося сквозь пороги, и первые сооружения днепровской плотины.

И снова просторный и эпический селянский мир. В селе идет митинг. Серьезно и недоверчиво слушают дядьки председателя. Не сразу, но соглашаются: правильно он говорит — незачем держать в колхозе лишних людей, когда пятилетка требует пополнения рядов рабочего класса. Не о чем и спорить. Решение принято, и плавным наплывом митинг переходит на толпу, задумчиво стоящую на окраине села, в начале далекой полевой дороги. Уже проводили селяне уходящих — со знаменами и трубами, навсегда проводили, как на войну. И председатель со вздохом говорит: «Трудно, сто чертей, крестьянскую чудовину отрезать». А по дороге, уходящей вдаль и в сумерки, не очень-то весело бредут что-нибудь около ста дядек, парубков и девчат. Невесела и песня, которую они поют: «Оженили мене малолітнього, малолітнього, неразумного...»

Позже Довженко расскажет, как трудно снимался этот его первый звуковой фильм — аппаратура была чудовищной, опыта неоставало и у специалистов, что можно и что невозможно записать познавалось на ходу... Он, например, отверг запись песни, исполненной профессиональным хором, — оказалось, что на экране они поют «закрытыми» голосами, приглушенно, неестественно; записали непрофессионалов — звук получился громкий и сочный, именно то, что надо было для монтажа песни с индустриальными звуками. Монтировалась каждая строфа песни, которую поют уходящие из села парубки и девчата, с визгом пилы, грохотом парового молота, заводскими гудками и адским шумом камнедробилки...

Необычный, конечно, монтаж. Но сделано это отнюдь не ради эксперимента, как это зачастую делалось в пору освоения звука, не ради проверки того, что со звуком можно делать и чего — нельзя, а потому что включение в песню грозных индустриальных шумов придавало ей, этой жалобной деревенской песне, дополнительную драматическую силу.

Можно еще добавить, что непрофессионалы, поющие в «Иване», — отнюдь не художественная самодеятельность, а... киевские молочни-

цы. Город снабжали тогда молоком и молочными продуктами в большей мере энергичные и горластые жинки из окрестных сел. Их-то и приказал Довженко привести на студию с базаров, зная, что попевец голосистее этих женок, и никто не сохранил традиционную культуру исполнения лучше их.

А вообще звук в «Иване» использован тактично, можно сказать — осторожно. «Буду считать счастливым тот день, когда мне придется в своей работе столкнуться с звуковым кино», — заявил Довженко в 1928 году, когда пришли сообщения об успехе «Певца джаза» и советская пресса начала широкое обсуждение возможностей и перспектив звукового кино. Но когда этот день наступил, Довженко не переоценил возможности звука, он использовал его только в той мере, которая естественно дополняла другие, прежде всего — изобразительные средства выразительности кино. По-прежнему сильнейшее эмоциональное воздействие на зрителя производят его пейзажи — воистину «неравнодушная природа», тонко передающая душевное состояние людей. Это справедливо не только в отношении «Ивана», но и почти всех последующих фильмов Довженко.

За «монтажно» сделанным эпизодом песни, соединенной с индустриальными шумами, следует безмолвный и поразительный по эстетической выразительности пейзаж — громадное небо, по-вечернему печальное, уходящая за горизонт степная дорога и на ней кажущаяся крохотной в этом просторе кучка селян. Еще в сценарии Довженко предусмотрел: «В момент изображения пейзажей все время слышится долгий тонкий теноровый звук, который бывает в поле, когда тихо». Этот звук усиливает, конечно, «левитановское звучание» пейзажа. Но все же это как раз тот случай, когда изображение придает материалу более сложный и тонкий смысл, нежели тот, что можно передать словом, — умение редкостное, свойственное лишь подлинным художникам кино.

Очевидно, что этот и ему подобные эпизоды в «Иване» совсем не просты для понимания. В данном случае, нам кажется, речь может идти о своего рода двуслойности фильма «Иван», об определенной противоречивости во взглядах Довженко на материал. Умом он понимал целесообразность, более того — железную необходимость индустриализации, от которой зависело само существование страны, поняли это и дядьки, выслушав председателя, но, выражая массовое, точнее сказать — крестьянское представление о промышленном перевороте, совершавшемся в те годы, Довженко не мог не отразить и ту долю растерянности и неуверенности, которая была свойственна людям, становившимся рабочими, коренным образом ломавшими свою жизнь.

Мысль, что человеческая жизнь никак не укладывается в четкие и жесткие категории целесообразности и необходимости, Довженко



ициал всю жизнь. Очень много лет спустя, выступая на II Всесоюзном съезде писателей, он скажет: «...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. И скажу, что я страдаю. Я прокляну небесные пространства и буду плакать по ночам в своем саду, заглушая шапкой рыдания...» В «Иване» страдания, вызванные необходимостью рвать «крестьянскую пуповину», наиболее ярко выразились в эпическом запеве и в щемящей сцене проводов. Но не только в них.

То, что М. Горький назвал «тяжестью вещества материи», в «Иване» также есть не что иное, как отражение специфически крестьянского восприятия техники и современной стройки. Но, возможно, и не только крестьянского. Ведь признание железной необходимости индустриализации не могло освободить художника от вольной или невольной, может быть — интуитивной эстетической оценки первых плодов научно-технического прогресса. И тогда сквозь утверждение необходимости проступал второй слой жизненной реальности, естественный для художника, и который по-настоящему можно оценить лишь с позиций людей, живущих во времена не просто индустриализации, но — научно-технической революции.

Архитектор Бенедикт Губер, создавший в ФРГ ряд ультрасовременных и модных сооружений, заметил: «Мир, в котором доминируют четкие силуэты кубических зданий, симметричные структуры, безусловно правильные сетки городских районов и улиц, пористые, уныло серые бетонные поверхности, мертвенно поблескивающее стекло и убийственно холодная сталь, не может быть уютным». С этим нельзя не согласиться, хотя согласие ничего не может изменить, поскольку урбанизированный, живущий в условиях демографического взрыва и отчаянно пуждающийся в жилищах мир и не может быть иным. Но случайно современные городские районы повсюду одинаковы — от Парижа до Владивостока, от Монреаля до Мельбурна. Не менее справедливы эти соображения и в отношении промышленных сооружений: их абсолютная необходимость не исключает того обстоятельства, что они подавляют человека своей мощью и оскорбляют его эстетические чувства.

Во времена съемок «Ивана» техпикю не умели показывать. Ею или наивно любовались, радуясь ее фотогеничности, или же делали фоном, на котором развивалась более или менее современная психологическая драма. Последнее мы видим, например, в таких памятных и в целом удачных фильмах, как «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича, «Летчики» Ю. Райзмана, «Дела и люди» А. Мачерета и некоторых других. Довженко и здесь шел особым путем.

В некоторых киноведческих работах сделана неправомерная попытка сравнить «Ивана» со «Встречным» — картины вышли на эк-

раны почти одновременно — и на основе этого сравнения поставить им оценки. Но дело-то совсем не в том, какой из этих фильмов лучше или хуже — это принципиально различные произведения и по стилистике, и по форме, и по теме. Напомним, что от героя «Встречного» — старого мастера Бабченко, великолепно сыгранного Владимиром Гардиным, обладающего «золотыми руками» и устаревшей психологией представителя «рабочей аристократии», требовалось понимание его новой роли на турбинном заводе: не только умельца, окруженного атмосферой почитания, но ныне и хозяйина завода. Психология Бабченко меняется не из-за изменений в технологии, но из-за изменений в строе жизни; что делал Бабченко, то он и будет делать, но — с другим отношением к делу.

Важная тема для искусства начала 30-х годов. Однако не единственная! «Иван» рассказывает о другом. Для его героя важнее иной момент изменений — именно технологический, сказали бы мы сегодня, понимая, как изменяет жизнь научно-техническая революция. Для героя довиженковского фильма встреча с современной для той поры технологией означала предельно крутой, поистине революционный слом жизни. Такой слом, в котором вроде бы и не остается места для того Днепра, который чуден в любую погоду. Но если так, если не остается, то что может сказать по этому поводу художник?..

Показ техники, конкретно — Днепростроя в «Иване», весьма своеобразен. Как и Днепр в запеве, Довженко показывает великую стройку 30-х годов с движения, установив камеру на поезде, развозящем бетон и строительные материалы. Получилась грандиозная панорама. Созданное человеческими руками не могло не поражать и не озадачивать. Это нечто, выходящее за пределы человеческого бытия той поры, так ярко воплощенное в «Земле», это — прообраз будущего.

Отношение Довженко к изображаемому — даже учитывая, что между Довженко и материалом стоит образ Ивана, — очень не простое. Когда он снимал «Ивана», режиссер Кубрик, призвавший человечество в фильме «2001: космическая одиссея» приветствовать и «любить пришедшую в мир красоту машины», и социолог Тоффлер, написавший сенсационную книгу «Футурошок», в которой едва ли не все нынешние жизненные сложности объясняются опеломлением от встреч с будущим, еще ходили, по русскому присловью, пешком под стол. Но что-то от будущих противоречивых отношений к технике уже присутствует в довиженковском показе Днепростроя. И прежде всего чувствуется — умозрительное признание мощи, необходимости, целесообразности стройки.

«Картины Днепра с его спокойным величием производили более сильное эстетическое впечатление, чем мощная, грохочущая панорама стройки», — отметил Р. Юрнев в одной из первых обобщающих

работ о творчестве Довженко. Это верно, но, может быть, именно в этом и состоит проблема фильма «Иван»: его автор отказывается «любить... красоту машины», как бы она ни была целесообразна. Сам Довженко в одной из статей напомнил утверждение античных эстетиков, что прекрасное не может быть ни слишком большим, ни слишком малым. А стройка явно оказалась слишком велика для Ивана.

Как это получилось?..

Замысел Довженко, очевидно, прост и четок. Яреськинский парубок Иван, неграмотный и темный, приходит на громадную стройку, где сама действительность быстро ломает и обтесывает его. Довженко однажды сказал, что его Иван — человек «ведомый», что он — «негероический герой». Ставят его забивать костыли — забивает костыли, вызывают на соревнование — соревнуется, все бегут спасать затопляемый котлован — и он бежит. Но, конечно, это только начало биографии Ивана. У него все впереди — учеба, овладение профессией, осознание себя хозяином жизни.

Судьба Ивана была типичной для миллионов крестьянских парней первых пятилеток. Не случайно она была освещена во множестве фильмов и книг. Ничего нет удивительного и в рассказах Довженко о том, что к нему обращались люди с высшим образованием и высоким положением, которые говорили ему, что в Иване он показал начало их собственной биографии. Так что, судьба Ивана — судьба класса в данную историческую эпоху. К сожалению, чтобы понять это, нужно Иванову судьбу мысленно дописывать.

Очевидно, это чувствовал и Довженко, это можно понять из его признания о том, что он собирался делать вторую серию «Ивана», в которой показать жизнь героя шире и подробнее. Но замысел остался неосуществленным, и нам явно не хватает психологических черточек, подробностей бытия именно Ивана, а не Петра или Федора, его ровесников.

Ю. Барабан по этому поводу написал четко и определенно: «...подлинно жизненная история характера перед нами все же не развернулась, образ Ивана страдает декларативностью, заданностью, в нем мало конкретных черт живой индивидуальности». Может быть, он еще и слишком мал для такой стройки, чтобы быть героем фильма.

Вины в том актера П. Масохи, вопреки мнению некоторых критиков, не было. Он как раз небывало красив и обаятелен здесь — в будущем кинематографисты отведут ему преимущественно амплу вредителей, диверсантов и предателей. Он в общем такой в фильме, каким его хотел видеть автор и каким сделал. Пудовкин рассказал: «Вчера я разговаривал с англичанином, который смотрел эту ленту. Он говорит, что Иван похож на Давида Микеланджело. Меня поразила такая меткость определения. Иван страшно скульптурен, мраморно неподвижен и мраморно прекрасен». Действительно, метко.

Мы знакомимся с Иваном, когда его семья — отец Панас, мать и дед, — вечный довженковский дед, снова в исполнении Н. Надеина, которому на Днепрострое совершенно нечего делать, — входит в дом рабочего Максима, их земляка. После обмена первыми приветствиями Максим — и зрители вместе с ним — смотрит и любит Иваном. И есть на что посмотреть — Иван высок, строен, широко плеч, лицо у него чистое и ясное. Нет на его лице давидовской задумчивости, но в его мужской силе и стати действительно чувствуется тот миг давидовского покоя, за которым должно следовать действие.

Максим забирает Панаса и Ивана в свою бригаду, прокладывающую железнодорожные пути на Днепрострое, и мы видим Ивана в деле.

— Ударим, Иван? — спрашивает Максим.

— Ударим, — улыбается Иван.

И бешено и красиво ударяет раз за разом молотом, забивая костыли. Что и говорить — лихо Иван делает свое дело. Беда в том, однако, что дело его нам неинтересно, а мысль, что и для этого дела необходима профессиональная учеба, вызывает недоверие. Наверное, учиться Ивану все же пужно не для того, чтобы лучше забивать костыли, а чтобы найти своей непомерной силе какое-то другое применение.

Опытный рабочий Федор, объясняя Ивану необходимость учебы, говорит: «Криво забил костыль, значит, забил кривой костыль в спину всей пятилетки». И далее Довженко «материализует» картину, нарисованную Федором. Сходит с рельс и переворачивается поезд с бетоном. Останавливается второй поезд, третий, четвертый и т. д. Останавливаются цеха. Останавливается работа на всей стройке. А самое главное — погибает машинист...

Этого не было, но это могло быть. И, показывая воображаемое, Довженко создает эпизод большой эмоциональной силы. Но опять же эпизод, который к Ивану имеет лишь косвенное отношение.

Более убедительны и по-настоящему сознательны действия Ивана в эпизоде, показывающем энтузиазм масс в момент, когда Днепр прорвет перемычку и начнет затоплять один из котлованов. Иван бросается вместе со всеми на опасное дело, потому что это дело — его, стройка — его; сдвиг в сознании Ивана уже очевиден.

Фильм должен был кончаться на высокой оптимистической ноте. Федор и Иван любят готовым Днепротэсом, и Федор говорит: «Сейчас уже и я, и ты, и Днепр с высшим образованием. Можно уже и по Ангаре ударить. Ударим, Иван?» И Иван бодро отвечает: «Ударим!» Однако такой скачок от девственного Ивана к Ивану с высшим образованием показался Довженко чрезмерным. И фильм кончается на Иване ущемленным.

Любопытно, что образом Ивана не был удовлетворен и Довженко. «В не считаю, что образ Ивана вышел удачным», — признается он студентам ВГИКа во время лекции. И — впервые и единственный раз в жизни — сошлется при этом на актера: «Актер был неверно подобран... работа с ним состояла не в развертывании его актерских возможностей, а в том, чтобы скрыть все то, что в нем противоречит моему замыслу». В другом случае он посетует и на необходимость в кино любой замысел и материал укладывать в 1800—2000 метров, что считалось нормой для фильмов начала 30-х годов.

Надо подчеркнуть, однако, что, несмотря на неудовлетворенность, которую порождает образ Ивана, и на самокритические замечания самого Довженко, фильм «Иван» — произведение выдающееся. В нем нет спокойной эпичности «Земли» и нет страстности «Арсенала», но в нем помимо обычного для Довженко высокого мастерства есть глубина и сложность мысли, правда о своем времени, предчувствие будущего, определяемого технологией.

Показанный вскоре в Венеции, «Иван» сразу же вызвал восхищение. Шумяцкий, сопровождавший советские фильмы на Первый венецианский международный кинофестиваль 1932 года, приводит такой отзыв итальянской прессы об «Иване»: «Нам стало ясно, что мы еще не знали до сих пор, что такое гений кинематографии, могущий выдержать сравнение с гениальными музыкантами и представителями других смежных искусств... Довженко доказывает нам, каким великим может быть экран, когда он освещен мыслью гениального художника».

Через тридцать с лишним лет такой взыскательный и отнюдь не дружественный к советскому кино английский критик, как Ричард Роуд, напишет об «Иване»: «Этот фильм является великим шедевром кино».

Поэтому-то мы и заметили, что есть своего рода «проблема» фильма «Иван»: с одной стороны, многие замечания критиков, очевидно, лишены резонанса, с другой — фильм этот явно не рядовой, поражающий своей мощью и сложностью мысли. Чтобы понять это, достаточно признать ту простую истину, что нельзя требовать от художника, пошедшего в эпицентр жизненных пертурбаций, полной ясности и рецептурной правильности во всем, о чем он говорит. Главное — позиция художника в споре, и если она правильна, то сам спор может содержать и крайности в поисках истины. В 1932 году мог быть лишь «Иван»; для «Поэмы о море», близкой к «Ивану» по теме и мыслям, время еще не пришло.

Как и в прозе Гоголя, в фильмах Довженко обычно два плана: один высокий, патетический, другой — низкий, комический. В «Иване», в частности, два эти плана крепко сцеплены между собой.

Вот ударно трудятся Иван, Панас, Федор; вся стройка — как

деловитый муравейник. Все чем-то заняты. И вдруг мы видим на плоском устое, словно для него и сделанном, удобно примостившись с удочкой, стоит прогульщик. У него есть и фамилия — Порхун, и он так и вошел в литературу о Довженко под названием — прогульщик. С. Шкурат все-таки добрался до роли, которые так, бывало, любил играть до прихода в кино. В его исполнении прогульщик не подражаемо комическая и, в отличие от Ивана, совсем не схематичная фигура. Грохочут бетономешалки, гремят взрывы, свистят паровозы, а прогульщик, повернувшись спиной ко всей этой суете, умильно следит за поплавком — контраст, конечно, получается исключительный.

В «Иване» Довженко использует необычный для своего времени прием, встречающийся лишь в агитфильмах начала 20-х годов, делающий его картину ценным кинодокументом: он врезает в игровую ткань портреты подлинных героев Днепростроя.

Массовик и организатор ударных бригад, старый рабочий, партизан украинских просторов Мусий Самойлович Морочко, — так представляет Довженко этих людей.

Орев, Ибрагим Ибатулин, Третьяков — все это известные в свое время строители, портреты которых печатали тогда газеты.

Кадры гордые, патетические.

И вдруг после них на экране появляется во весь рост прогульщик — неряшливый, в свисающих портах, с ухмыляющейся заросшей дремучей бородой физиономией. Тип, конечно, разбойный, но какой-то он... обаятельный разбойник.

— А я прогульщик, — нахально заявляет он зрителю с экрана. — Вот мой профиль, — становится в профиль. — Вот мой затылок, — и он бесцеремонно поворачивается спиной к залу. — Вот моя походка, — и он начинает прогуливаться взад-вперед по экрану вихляющей разболтанной и блудливой походкой.

Открытый прием саморазоблачения, из тех вроде бы, что так любил использовать Бертольт Брехт. Но известен источник этого эпизода: будучи в Лондоне, Довженко и Солнцева увидели в кинохронике Бернарда Шоу, который, не проявляя никакого почтения к съемке, проделал все это — показал свой профиль, затылок и походку. Довженко понравилось поведение Шоу перед камерой и, переосмыслив увиденное, он дал возможность прогульщику повторить насмешки Шоу.

Сохранились размышления Довженко о социальной сути образа прогульщика. Во времена «Ивана» публицистика и кино изображали прогульщиков либо как замаскировавшихся врагов, либо обманутыми врагом людьми, либо наконец людьми с отсталым сознанием, которые отказываются работать из-за временных трудностей — отсутствия обуви, плохого жилья и питания и т. п. Все это было, но вместе с этим было и нечто более сложное. «Я спрашивал себя и спра-

нивно вас, — говорил Довженко, обращаясь к студентам ВГИКа, — когда у нас не останется переодетых приставов, у всех будут хорошие квартиры, все будут хорошо питаться и иметь хорошие сапоги, останутся ли прогульщики или нет?»

Останутся, согласилась, поразмыслив, аудитория.

Что же это будут за люди? «Очевидно, какая-то категория людей будет нам поставлять прогульщиков, — решает Довженко, поспорившись добавить слово «всегда». — На первых порах эту категорию составят, вероятно, выходцы из деревни, для которых регулярный труд непривычен».

Прогульщик в «Иване» как раз выходец все из тех же Яресек. Он, конечно, не переодетый враг, он просто, так сказать, пережиток, и притом какой-то очень любопытный, пожалуй, даже симпатичный пережиток.

Любопытно, что в книгах, иллюстрируя текст об «Иване», иногда забывают дать изображение самого Ивана, зато непременно дают прогульщика с ромашкой в руке. Это потрясающий кадр — громоздкий, до глаз заросший бородой, зубастый мужик с цветком в здоровенном, как гиря, кулаке, то есть с очевидным чувством прекрасного. Такой кадр не может не озадачивать.

Своеобразие образа прогульщика объясняется именно тем, что исполнял его Шкурат. Резкая индивидуальность этого актера, умение, приобретенное еще в самодеятельности, показывать несоответствие между видимостью и сутью персонажа, наконец, просто умение всегда оставаться на экране живым человеком — все это сделало прогульщика оригинальной личностью. Действия Шкурата-прогульщика, конечно, малочтены, но как живой противоречивый человек он нам интересен — во всяком случае, куда интереснее абсолютно правильного Ивана.

Уже не в юмористически-добродушном, но сатирически-едком плане решен образ табельщика Бигуна, человека, который «перерос» мужиков и не дорос до интеллигенции, что не мешает ему чувствовать свое превосходство и быть всегда и всем недовольным. Он не то чтобы враг нового, но и не просто болтающийся в ногах пустозвон — в общем-то это вредный тип. Кое-чего он нахватался из книг и радио и потому выражается только «высоким штилем». Вот бетонщицы выполнили норму на сто восемнадцать процентов, и Бигун хватается за голову, причитая: «Это диалектический нонсенс! Ужас!.. Ужас», — мол, бабы, из деревни только что и так работают! По его бигуновскому мнению — это ненормально. А вот он сидит с рабочими в столовой стройки и блистает эрудицией: «Читали статью Романа Роллана? Посмотрел бы он на наши очереди, дурак! Ужас! Личность задавили! Ведь, товарищи, ведь я диалектически неповторимая индивидуальность...»

Любопытно, как по-разному сделаны эти три образа — Ивана, прогульщика и Бигуна. Если Иван абстрагирован от быта и психологических мотивировок и через изображение «читается» как человек массы, а прогульщик создается преимущественно актерскими средствами, то образ Бигуна, своего рода лишнего человека, возникает главным образом из его речи, из слов. Иначе говоря, Довженко равно, ничего не преувеличивая и ничто не преуменьшая в кинематографическом арсенале, использует выразительные средства и режиссуры, и актеров, и звука. При этом нельзя не обратить внимание на свободное и вполне современное использование звука.

Есть старая кинематографическая шутка: хорош тот звук, который не замечаешь, смотря фильм. В «Иване» звук именно не замечаешь, если этого не хочет режиссер. Однако в случае с Бигуном звук, человеческое слово, оказывается совершенно необходимым автору. Вообще есть такие моменты в каждом Довженко кинематографическом рассказе, когда звук необходим. Об этом Довженко писал в связи с изобразительно прекрасной сценой смерти Василя: «Как жаль, что в кино нельзя говорить! Немые мы, как малые дети... А время настало — так много пора рассказать». Очевидно, как ни хороша эта сцена, но все, что Довженко хотел в ней сказать, без слова не получилось.

Бигуна трудно было бы понять без его «диалектических нонсесов». В них брюзгливость незаметно переходит в злобу, а антисоветские выпады соседствуют с достаточно трезвым соображением о незыблемости всего, что его окружает, — все это трудно было бы передать без звука. И совсем было бы невозможно показать сатирическую сцену, в которой Бигун предстает в собственном доме, украшенном диваном, на котором возлежит роскошная Бигуниха, и радиоприемником. Суть этой сцены в том, что именно они слушают: Бигун понимает, что надо знать и советские новости, а пыльная и нарядная Бигуниха требует — только «заграницу!» Все здесь построено на звучащем слове.

Однако лучшие эпизоды в «Иване» созданы чисто режиссерскими средствами, в них роль актеров и звука — минимальные. Таков, например, эпизод смерти юного ударника и метаний его матери в поисках виновных — кстати, отсутствующий в сценарии эпизод, целиком сымпровизированный Довженко во время съемок.

...Сорвалась бадья. Погиб рабочий. Среди громоздких конструкций лежит маленькое, накрытое мешковиной тело. Слишком маленькое в этом хаосе техники и сооружений. Тогда еще не спорили о пределах самостоятельности думающих машин, даже слово такое не существовало — компьютер. Но уже знали, что если на технику не надеть эстетический намордник, она перекусает все человечество (В. Маяковский). В разбираемом эпизоде техника равнодушно укусила человека.



Под телом молодого рабочего склонилась убитая горем мать. Не спрашивайте, откуда она узнала о его гибели, как оказалась здесь: это та же довиженковская тема тревоги матерей за ушедших из дому сыновей и тот же прием ее выражения, что впервые прозвучал в «Арсенале». Потом она выскочит на эстакаду с тем же вопросом, который задавал в «Земле» Опанас:

— Кто убил моего Ивана?..

Но некому ответить на вопрос матери. Мчатся, свистя гудками, паровозы. Скрипят, поворачиваясь и вздергивая к небесам бадьи с бетоном, крапы. Все в движении, грохоте, напряжении. Отовсюду мать слышит нетерпеливое: «Берегись!.. Берегись!..» Мечется она среди движущихся составов, машин, механизмов — маленькая, растерянная и беспомощная.

Потом она побежит со своим вопросом в управление стройкой. Толкнет дверь, вбежит в комнату, а там другая дверь; откроет ее — новая комната и новая дверь, и еще — комната с дверью, и еще... Замедление, решили некоторые критики, довольно обычный прием для акцентировки кульминационных моментов. Но, по рассказам, сам Довженко считал, что этими кадрами он разоблачает бюрократизм: сколько дверей должен пройти человек, чтобы дойти до нужного человека. Здесь Довженко с невероятной силой выразил самочувствие селянина, пришедшего на гигантскую по тем временам стройку из глухой и тихой деревеньки.

Но, конечно, остановиться на этом Довженко не мог.

Мать наконец открывает последнюю дверь и видит и слышит человека, кричащего в телефон: «Убили лучшего юного ударника! Его убил недостаток внимания... Немедленно создать бригаду комсомольцев для постоянной проверки механизмов...» Слушает замершая на пороге кабинета мать — нет, не одна она взволнована смертью Ивана...

Смерть посещает все фильмы Довженко. И смерть, завершающая праведно прожитую жизнь, и смерть, прерывающая, но тем не менее утверждающая жизнь. Но ни в одном фильме и у него не будет такого трагизма, как здесь, в образе матери, рвущейся в бесчисленные двери.

Преимущественно режиссерскими, даже — традиционно монтажными средствами сделан центральный эпизод «Ивана» — эпизод спасения заливаемого водой котлована. Он начинается с нарастания напряжения: идет очередное производственное собрание, так сказать — деловая рутиня. Но звенят за стеной телефоны. И к председателю подбегают один за другим встревоженные люди, что-то шепчут на ухо. Встает тогда председатель и говорит пасторожившемуся залу, что только что они декларировали свою готовность к борьбе, но вот пришло время доказать на деле эту готовность — Днепр затопляет котлован. И раздается почти военная команда:

«Товарищи запорожцы, огонь!»

«Рванулся зал. Ураган в зале.

Рванулся вестибюль.

Рванулась улица».

Есть устоявшиеся приемы показа в кино тех или иных событий. И до и после «Ивана» энтузиазм масс в критических ситуациях показывался примерно в одинаковых и неизменно впечатляющих формах: обязательно в ночи ревет стихия, хлещет дождь и завывает ветер, а люди кричат, бегают взад и вперед и на лицах, мокрых и грязных, — вдохновение. Что-то вроде «война в Крыму, все в дыму, ничего не видно». Но зритель, по нервам которого безошибочно бьют такие картины и громкая музыка, охотно соглашается с тем, что ему внушают авторы фильмов.

Единственный, кажется, раз в кино режиссер нарушил «правило», отказался от показа «битвы в ночи» и обратился к развернутой и эмоционально очень сильной метафоре — это случилось в «Иване».

«Рванулась улица» — на экране предстало просторное поле, из которого вылетает кавалерийская лава. А навстречу одна за другой идут три цепи пехотинцев со штыками на изготовку.

Трудовой бой в котловане Довженко заменяет показом настоящего сражения, динамичного и жестокого. Постепенно сражение переходит в парад Красной Армии — идут красноармейцы, конница, танки, а в небесах проплывают самолеты. Напряжение спадает, и тогда на экран возвращаются — победителями! — строители Днепрогэса. Иван, мокрый с головы до ног. Федор. Дядька Панас. Рабочие, работницы и подростки...

Эпизод этот, возможно, кажется и несложным в пересказе, но это, пожалуй, один из лучших во всем наследии Довженко кинематографических эпизодов, подлинный шедевр режиссуры и монтажа. Как музыкальное произведение его невозможно адекватно передать словами, его нужно видеть.

Появление на экране Красной Армии играло не только роль метафоры. Это было также напоминание о военной угрозе и, по ассоциации, утверждение той мысли, что, строя Днепрогэс, — мы укрепляем оборону страны. В следующем фильме эта — оборонная, говорили в те годы, — тема станет центральной.

«Иван» занял у Довженко четырнадцать месяцев жизни. Пожалуй, ни над каким другим фильмом он не работал столь напряженно и с такой неуверенностью в результатах. Это можно угадать по его позднейшим высказываниям о фильме, по совсем не свойственным ему попыткам что-то оправдать, что-то объяснить.

Критика на фильм была в общем-то противоречивая. Довженко снова обвинили в ... «индусском пантеизме». В ответ он мог лишь развести руками. Сочли, что фильм «непонятен». По этому поводу

он резонно писал: «Мои картины похожи на яблоки — хорошо потрудились, набрал 500 яблок, плохо — упало штук 10», то есть, что его картины требуют размышлений и, очевидно, неоднократных просмотров. Но при этом он неохотно, но допустил, что, возможно, не всегда учитывает возможности зрителей. И происходит это оттого, что какую-нибудь мысль он вынашивает годами, сживается с нею и потому передает в двух-трех кадрах, и зритель должен «за полтора часа проглотить то, что я годы вкладывал в картину».

Но было предостаточно людей, которые поняли картину и оценили ее очень высоко. Вс. Вишневский, например, писал: «Конкретно, я предпочитаю видеть одного «Ивана», чем десять «Златых гор», поскольку несамостоятельных».

О выдающемся успехе «Ивана» в Венеции мы уже говорили.

Хуже сложилась судьба «Ивана» в Киеве.

Сад, посаженный Довженко на территории Киевской студии, рос и цвел. Но там, где по мысли садовника должны были прогуливаться кинематографисты и вести возвышенные беседы о жизни, искусстве и своих фильмах, бродило немало душевно мелких людей.

Не хочется повторяться, но отдельные украинские деятели культуры встретили «Ивана» так же неприязненно, как в прошлом встречали «Арсенал» и «Землю». «Я сбежал в Москву, — пишет в автобиографии Довженко, — чтобы больше не жить в украинской обстановке, не быть одиозной фигурой и не мучиться от разных случайностей...»

В дневнике В. Вишневого есть запись, датированная 30 декабря 1932 года: «Был у Эйзенштейна. Познакомился с А. Довженко... Очень тяжело переживает нападки критики».

Они вскоре станут друзьями — Всеволод Вишневский и Александр Довженко. Их сближали общие черты в творчестве, — и тот и другой были людьми, по определению Эйзенштейна, «патетического склада», и общая для обоих склонность быть в жизни «комиссарами», а в искусстве — «учителями».

Довженко поступает работать на «Мосфильм», тогда еще — студию «Союзкино», на Потылихе. То была маленькая, слабосильная и ни редкость неуютная студия, которая, однако, уже мыслилась как будущий всесоюзный центр кинопроизводства. Группа советских кинематографистов поехала в Голливуд, чтобы там позаимствовать для «Мосфильма» все, что приемлемо. Но пока что маленький павильон окружали пустыри и овраги, и считалась тогда Потылиха — у черта на куличках. Производственные возможности студии были несравненно меньше, нежели в Киеве. Последнее ограничивало выбор тем для постановок.

Предложение Довженко сделать трагикомедию «Царь» — об агонии русского царизма, фамильном дегенератизме Николая II и интригах при его дворе — было отвергнуто.

Мелькнувшую было мысль сделать фильм о первой мировой войне он отбросил сам — возвращаться в прошлое пока не хотелось.

Потом родился замысел фильма о Сибири, о котором он рассказывал Вишневному. Замысел поначалу неопределенный, смутный. Трудно было предположить, сколько потребуется времени и сил на его оформление и сбор материалов. Лишь где-то в самом начале 1933 года Довженко подает формальную заявку на фильм о Дальнем Востоке, причем оговаривает, что сценарий они напишут с Александром Фадеевым, с которым у него также давние дружественные отношения.

Надо полагать, что такая заявка была благожелательно встречена в «Союзкино» — ведь его председатель Б. Шумяцкий в прошлом председателем Центросибири и премьер правительства Дальневосточной республики.

В сентябре 1933 года Довженко с Юлией Ипполитовной и Фадеевым уезжают на четыре месяца на Дальний Восток — для первого знакомства с краем, сбора материалов, прикидки мест съемки. В сибирских и уральских журналах есть воспоминания людей, встречавшихся в то время с Довженко; все они свидетельствуют, что был Александр Петрович бодр, энергичен, увлечен материалом.

Дальневосточный край и сегодня еще поражает приезжающих. А в ту пору это была мало кому ведомая земля богатств и чудес. С почти девственной экзотической природой. С редкими селениями, в которых проживали крепкие телом и духом люди. Со своим строем жизни.

Уклад дальневосточников был своеобразен и суров.

Очень многие местные мужики партизанили во времена гражданской войны и японской оккупации, которые тянулись на Дальнем Востоке долее, чем где-либо еще в стране, — напомним, что Владивосток был освобожден лишь осенью 1922 года. Отблески того времени еще чувствовались повсюду. Бывшие партизаны имели своего рода удостоверение. Правда, имели не все, а только те, в чьей преданности и политической сознательности Советская власть была уверена. Особое партизанское удостоверение давало владельцу право на пошение боевого оружия и налагало на него обязанность бессрочной почти солдатской, точнее — пограничной службы. Со шпионами и даже группами диверсантов и контрабандистов эти пограничники-добровольцы справлялись умело и безжалостно, не обращая за помощью к воинским частям.

В дальневосточной тайге Довженко встретил села с такими необычными названиями, как Киев, Полтава, Житомир и т. п., от которых веяло уже изжитой ностальгией переселенцев по когда-то покинутым в поисках счастливой «страны Муравии» украинским степям

и педадам. Люди трудолюбивые и терпеливые, они прижились здесь и называли себя гордо сибиряками и дальневосточниками.

Увидел Довженко и угрюмые, запрятавшиеся в лесных чащобах волости старообрядцев и разного рода раскольников-сектантов, отгородившихся от жизни, настороженно наблюдавших за тем, как меняется при Советской власти Дальний Восток и как новая жизнь рвется в недавнюю «пустынь». Тяжким духом изуверства и воинственной нетерпимости веяло от этих селений.

На отшибе от россиян жили корейцы и китайцы — последние предпочитали заниматься мелкой торговлей на разнос, поисками драгоцения, скупой золота и контрабандным спиртоношением. Жили, не пуская корней в дальневосточную землю.

Было множество встреч с удивительно интересными людьми — теми же исполненными достоинства и мужества партизанами, словно сошедшими со страниц фадеевского «Разгрома», могучими охотниками-тигроловами и медвежатниками, отважными рыбаками Сахалина, шахтерами Сучана — дальневосточного пролетарского форпоста и т. д. Довженко жадно слушает, всматривается в этих людей.

«Путешествие это было одним из самых светлых событий в моей жизни, — напишет он позже. — Меня привела в восторг наша страна и ее изумительные богатства. И красота. Я прошел по приморским тропам с полтысячи километров, не переставая восхищаться виденным везде вокруг. Стоя на берегу Тихого океана и глядя на Запад, вспоминал Украину, и она предстала перед моими очами в своем подлинном размере, где-то там — далеко на Западе, в левом уголке, и это умножило мою гордость гражданина великой Советской страны».

Собранный материал был обширен и исключительно своеобразен. Незаурядные люди в необычайных обстоятельствах, причем, при всей своей необычности эти обстоятельства вполне реальны, — Довженко, понятное дело, не мог не ухватиться за такой редкостный материал. Какой художник не мечтает о героях и обстоятельствах, которые не требуют типизации и обобщений? О героях, которые все сами по себе — яркие типы? И не мечтает о такой действительности, в которой даже будни конфликтны и динамичны? Именно таких людей и такие будни увидел Довженко на Дальнем Востоке 30-х годов.

В его голове складывается совсем не такой фильм, какой мыслился в далекой Москве и сценарий которого должен был писать Фадеев. Это должен быть фильм, решает он, не о вчерашнем и даже не о сегодняшнем, но главным образом о завтрашнем дне Дальневосточного края. Фильм должен быть исполнен мечты и предчувствий. Для такого довженковского фильма сценарий, очевидно, должен был писать Довженко.

Фадеев не был в претензии — он с головой ушел в осуществление своего замысла «Последних из удэге».

Довженко охватывает творческий азарт. Фильм, к которому он приступал с колебаниями и сомнениями, считая, что тема все же не совсем органична для его стиля и творческих устремлений, становится делом неотложным и желанным. Встретив новый, 1934 год в только что заложенном Комсомольске-на-Амуре, он возвращается домой, в Москву, и за два с половиной месяца пишет сценарий «Аэрограда». Позже он скажет, что «писал сценарий с большим воодушевлением» и что мог его «читать на память без единой запинки...» Последнее он продемонстрирует в Союзе писателей, действительно прочитав коллегам сценарий, ни разу не заглянув в текст.

Но все это не означает, что дальневосточный материал легко складывался в фильме. Дальний Восток был полон не только экзотики, но и тревоги. Ситуация не позволяла ограничить рассказ красотой людей и богатством этой земли. Прошло четыре года после кровавых событий на КВЖД, когда китайские милитаристы испытали силу Особой Краснознаменной дальневосточной армии. Четыре года оставалось до событий на озере Хасан и пять — до Халхин-Гола, где крепость Советского Союза уже испытывали японцы, давно с воодушевлением поглядывавшие на богатства Дальнего Востока. Подчинив Маньчжурию, они вышли на южную границу края на всем ее протяжении. Дальний Восток становился «горячей точкой» планеты.

Мы знаем, что в конце концов гроза пришла с Запада. Но тогда, в середине 30-х годов, более опасным казался Восток.

Об этом надо было рассказать в фильме.

Об угрозе войны и о том, что японцы превращают Маньчжурию в плацдарм для нападения на Советский Союз — прокладывают дороги, строят аэродромы и т. д., говорил на XVII съезде партии маршал В. К. Блюхер, командовавший Особой дальневосточной армией. Об угрозе войны, которую несут пришедшие к власти в Германии фашисты, говорили многие делегаты.

Английский магнат, вице-председатель Международной торговой палаты и ярый антисоветчик лорд Артур Бальфур, пророчествовал в 1934 году: «Японо-советская война начнется будущей осенью, а в Европе в течение 40 лет не будет никакой другой войны...»

Лордов можно было не слушать, но в воздухе действительно пахло грозой, порохом, кровью.

Выступая в январе 1935 года на Всесоюзном творческом совещании кинематографистов, Довженко сказал: «Я не раскрою здесь никакой военной тайны, если буду утверждать, что через несколько лет у нас может быть война. Будет огромная мировая война, участниками которой мы обязательно должны быть». И вывод из сказанного: «Нужно готовить наше оружие к бою».

Он говорил это в тот момент, когда монтировал «Аэроград», поэтому можно было представить, какая мысль будет долететь в картину.

И в самом деле, «Аэроград» — едва ли не первый фильм из той блестящей серии, которую советские кинематографисты создали во второй половине 30-х годов и которую сразу же справедливо называли оборонной. Вишневецкий так скажет о главной теме «Аэрограда»: «Он говорит своим фильмом врагу: «Тронуть нас — не выйдет»».

Но Довженко понимал, что не менее важна и другая мысль — о значении Дальнего Востока в исторических судьбах России и для ее будущего, о необходимости благоустройства и промышленного развития этого громадного даже по российским меркам края. И, бродя по тайге, он смотрит кругом глазами строителя, созидателя.

Уже строился Комсомольск-на-Амуре, прикидывалось строительство Советской Гавани и уже прозвучало слово — БАМ, — да, великая стройка наших дней задумывалась и проектировалась уже тогда, в начале второй пятилетки. Всего этого Довженко — мало. Он мечтает еще об одном городе — на берегу Тихого океана, которому находит место и имя — Аэроград.

Бесхозяйственность, недалёковидность вызывают у него возмущение; он понимает, что и у дальневосточных богатств есть предел, за который нельзя переходить. С. Герасимов рассказывает, что Довженко, приехав в строившийся Комсомольск-на-Амуре, расстроено говорил молодежи: «Что вы натворили? Вы вырубili весь лес, вековую тайгу... А теперь вам придется вновь все это сажать. Мы говорим о городах-садах, а вы начали с того, что вырубili прекрасные леса». И заключает свой рассказ: «Так А. П. Довженко спас от вырубки Пиванскую сопку на другой стороне Амура, где сейчас разбиты лагерь для детей».

Довженко знал и всеми силами боролся с извечной манерой строителем превращать в пустыню строительную площадку, а потом «озеленить» ее — сажать былинки, которым нужны десятилетия, чтобы стать деревьями. Но у этих былинки есть тайна — они не растут. В Комсомольске-на-Амуре они так и не стали деревьями, — этот таежный город на редкость голый.

Но города выросли и растут.

О своем Аэрограде Довженко рассказывал со страстью, показывая на карте место, где надо его строить. Говорил о городе и с членами Политбюро. Но прежде всего он агитировал за Аэроград фильмом «Аэроград». Беспредельно веря в воспитательную и пропагандистскую силу искусства, Довженко мечтает, что придет когда-нибудь время и появятся такие книги и фильмы, которые будут не плестись за событиями, иллюстрируя их, но направлять движение жизни. «Я мечтаю о художнике, — говорил он в то время, — 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...»

Желание сказать многое вело к усложнению формы. Жанр «Аэрограда» очень трудно определить. Перед нами синтез весьма различных форм — высокой поэзии и плаката, философского эссе и публицистики; здесь соединились приемы романтического переосмысления материала с доскональной точностью изображения быта; здесь же предельно обобщенные образы соседствуют с образами, очевидно списанными с натуры.

Понятно, что такой фильм не мог не вызвать споры.

Критик М. Блейман писал в свое время: «Аэроград» и «Иван» были для Довженко этапами какой-то творческой трагедии, тем этапом в работе художника, когда он теряет свой масштаб, теряет свою тему и не только перестает говорить остро, но, что самое страшное, перестает говорить внятно».

Тридцать лет спустя литературовед Ю. Барабаш относительно «Аэрограда» напишет: «На мой взгляд, этот фильм вообще не принадлежит к числу самых ярких произведений Довженко», и далее объясняет почему — из-за «схематизма некоторых образов», «наслоений приключенческих элементов».

Мнение другой стороны в споре наиболее полно выразил Вс. Вишневский, заметивший: «Это большое искусство, это искусство страшной отдачи».

Выступая в конце 1935 года на обсуждении «Аэрограда», Вишневский подчеркнул особое место, которое занимает Довженко в советском кино: «Он берет крупные темы: что есть человек, что есть жизнь, что есть отдача наших шестидесяти-семидесяти лет, которые отпускает жизнь на существование на этой земле, что на этой земле успевает сделать человек, как относится к друзьям, к себе, к людям и в первую очередь к революции». О главном отличии творчества Довженко от большей части современного ему киноискусства Вишневский сказал: «Когда в искусстве многие копаются в быту, в быту, который каждый год меняет волна истории, — над нами поднимается художник, которого занимают главные проблемы нашей эпохи...»

Очевидно, поднимать эти «главные проблемы» невозможно было только на украинском материале. Легко заметить, что Довженко все время примеривается к иной тематике — к судьбам белоэмигрантов, последним дням самодержавия, экспедиции Нобиле, жизни Дальнего Востока и т. п. «Аэроград» предстает как закономерный результат этих поисков новой тематики, хотя в его рождении и много моментов случайности. Споры о нем, думается, были неизбежны, поскольку это первое у него произведение, материал которого ему не с детства знаком, а изучен в результате специальной экспедиции. Будучи естественным и органичным шагом к расширению поля деятельности, к расши-



ленно и тематики и палитры, «Аэроград», однако, не мог не отразить творчества художника с новым материалом.

Возможно, на «Аэрограде» отразились и переживания, вызванные критикой «Ивана». Моментами эта критика имела анекдотический характер. Например, в матери, мечущейся на железнодорожных путях, один критик увидел... Украину, которая будто бы мечется на путях индустриализации. Это было бы смешно, если бы не ставило перед Довженко вопрос о мере образности, доступной такому массовому искусству, как кино. От многих уже привычных для него приемов Довженко отказывается в «Аэрограде».

Конечно, «Аэроград» связан сотнями видимых и невидимых нитей со всем тем, что было сделано уже Довженко в ранних картинах, — это особенно легко просматривается в системе образов: от Глушака прямые нити тянутся к Тимошу, от Шабанова — к Хоме и т. д., и в то же время этот фильм действительно настолько не похож ни на что, ранее сделанное Довженко, что можно понять и М. Блеймана, которому показалось, что он, Довженко то есть, растерял накопленный в «Арсенале» и «Земле» капитал.

Как и три предыдущих фильма, «Аэроград» начинается с запева: летит самолет и под ним проплывают необъятные сибирские просторы; пилот — его зовут Владимир Глушак — и бортмеханик поют песню о Тихом океане, кораблях и самолетах, о растущих на берегу океана городах — песню, которую в те годы пела вся страна; и, наконец, мы видим большой оркестр, который играет на высоком берегу — играет для самолетов в небе, для торпедных катеров в море... Это не столько лирический, как было в «Земле» или «Иване», сколько героический запев. Автор здесь не только показывает красоту земли, но и передает динамизм, даже ярость жизни на этой земле.

А сам фильм начинается прозаично и жестоко. Идут через границу шестеро русских и двое нерусских людей, сгибаясь под мешками с динамитом, держа наготове оружие, идут, настороженно озираясь и выбирая самые глухие тропы.

Надпись (в звуковом фильме эмоционально она действует сильнее кадрового голоса) сообщает:

*Внимание! Сейчас мы их убьем.*

Появляется Степан Глушак — отец летчика, могучий, хотя и немолодой уже мужчина с аккуратной бородой, одетый по-походному — в короткую куртку, высокие сапоги.

В сценарии есть характеристика Глушака, которая не могла попасть в фильм. Надо заметить, что именно он, Степан Глушак в фильме, а в жизни — Василий Тарасович, был проводником довженковской группы.

«Как-то раз мы спросили его у костра на привале:

— Много ль вы за свою жизнь убили медведей в тайге?

— Много.  
— Тысячу убили?  
— Тысячу? 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. Все бывало в жизни.

Вот какой это стрелок и ловец.

Сейчас Глушак охотится за более опасным зверем, и потому берданка закинута на спину, а в руках его — маузер. Дождавшись, когда диверсанты выйдут на лесную полянку, он стреляет — не спеша, раз за разом. Диверсанты отвечают огнем беглым, торопливым. А Глушак не торопится: выстрел — падает нарушитель, еще выстрел — еще один падает, и еще... и еще... Когда в живых останутся всего двое или трое, они бросятся бежать. Глушак все так же, не спеша, пойдет вслед им.

То, что нарушители бегут далеко и долго, засвидетельствуют брошенные ими сначала вещевые мешки, потом ружья, потом куртки.

«Аэроград» снимали три оператора — Э. Тиссэ, М. Гиндин и — многочисленные воздушные съемки — Н. Смирнов. Однажды Довженко сказал, что у него, «очевидно, все операторы — Демущики», так как знают, что ему нужно, и соответственно снимают. Однако что касается работы Эдуарда Тиссэ в «Аэрограде», то здесь не все так просто.

Как-то Тынянов назвал Хлебникова «поэтом-теоретиком». Если использовать то, что в этом определении кроется, для общей характеристики крупнейших режиссеров советского кино — основоположников метода социалистического реализма, то именно Эйзенштейн и его постоянный оператор Тиссэ окажутся художниками-теоретиками. Прекрасная, но бесспорно несколько рационалистическая манера съемок Тиссэ великолепно подходила к индивидуальному стилю Эйзенштейна, смыкалась с его постоянными экспериментами, поисками, пробами. Известно, как высоко оценивал Эйзенштейн творческий вклад Тиссэ в свои фильмы. Напротив, для Довженко, «художника от природы», по выражению С. Герасимова, для стиля которого характерны всепоглощающий лиризм и склонность к романтизации реальности, манера Тиссэ могла показаться и малопригодной.

Далее, можно вспомнить, что некоторые критики встретили работу Тиссэ в «Аэрограде» с недоверием. Были замечания, что будто бы некоторые его съемки «плоски», а его таежным кадрам подчас недостает «воздуха» и т. п. Довженко тотчас же категорично отверг такого рода замечания. Думается, однако, дело-то совсем не в частных достоинствах или мелких недостатках съемок Тиссэ. То, что некоторым

снятными им сценам не хватает глубины, — это факт, хотя он и объясняется отнюдь не художественными просчетами, а такими обстоятельствами производства этого фильма, которые заставили авторов снимать некоторые таежные сцены в павильоне. Но такого рода факты не имеют никакого значения по сравнению с тем обстоятельством, что здесь встретились в одной работе художники двух очень разных творческих индивидуальностей.

Для Довженко эта встреча была важной и полезной по целому ряду обстоятельств. Прежде всего он, конечно, не мог не быть благодарен Гиссу за такие съемки таежников, которые выявили суровость и необычность их характеров. Это был как раз тот случай, когда поэтизм, вообще свойственный украинской операторской школе, был абсолютно не пригоден. Но жесткие штрихи «Аэрограда» не просто обогащали лиризм Довженко, а предопределяли стилевые особенности его следующего большого фильма — «Щорс», в котором соединение лиризма и суровости станет нормой.

Вернемся к погоне.

Для следопыта в тайге нет тайн. По брошенным вещам, по едва уловимым приметам Глушак узнал, что двое бежавших разделились и пошли в разные стороны. Он пошел по следам того, который ближе. Вот он настиг его. Маузер смотрит в глаза изможденному от пятидневного бега, задыхающемуся, с кровавой пеной на губах маленькому ростом японцу. Жалок его вид. Но жалеть себя он не позволяет.

Сильные люди Степан Глушак и его товарищи. Однако и враги их не слабы. И Довженко это ярко показывает. Тогда казалось, что главная угроза ближайшей войны исходит от Японии — этой небольшой, но яростно агрессивной страны, начавшей XX век с разгромом русской царской армии и продолжавшей его стремительным завоеванием громадных территорий Китая. Нужно было знать возможного противника, и Довженко показывает его.

Глядя в зрачок маузера, японец спрашивает:

— Я умираю?

— Да. Абсолютно точно.

Тогда японец хрипло и «зловеще жалобно» просит дать ему возможность сказать несколько слов перед смертью. Глушак разрешает. Японец начинает говорить, как он ненавидит и проклиняет Глушака, его землю, его богатства... «И весь твой край, твое спокойствие... и вся тайга... И города от моря до Байкала». Довженко уточняет: «Слова вырываются из его уст, как выстрелы из раскаленного ствола пулемета». А узнав, что весь их отряд перебит Глушаком, японец заметался и «тихонько завывал высоким фальцетом».

— Ну довольно вертеться, — в голосе Глушака прогудела суровость. — Спокойно! Стреляю!..

И еще пять дней и ночей будет разыскивать последнего нарушителя. И настиг бы его, если бы не вмешалась в их поединок сама судьба. Но из лесного зимовья, куда по всем приметам только и мог спрятаться самурай и куда направит свой маузер Глушак, выйдет его ровесник и друг с молодых лет Худяков — такой же могучий, такой же бородатый, так же легко управляющийся с оружием, но, в отличие от Глушака, хмурый, прячущий глаза, недобрый с лица человек.

Разговор Глушака с Худяковым — классический пример разработки диалога, разговорной речи, какую Довженко считал обязательной в советской литературе. Особенно много об этом он говорил и писал после войны, уже когда персонажи современных фильмов заговорили с экрана нестерпимым жаргоном с окраин провинциальных городов. Но свое кредо в этом вопросе Довженко выработал еще в начале 30-х годов и писал в начале 1934 года: «Часто наши писатели вместо того, чтобы быть культурными переводчиками рабочего и колхозника, для того чтобы утвердить их в веках как класс, вместо этого залезают в шкуру такого рабочего и косноязычат оттуда его собственным языком, да часто еще и хуже. Причем нужно сказать, что все это идет под видом «обогащения» языка теми народными словами, от которых народ хочет избавиться всякой ценой».

О своем же принципе организации разговорной речи Довженко здесь же пишет: «Я хотел сделать сценарий, в котором люди говорили бы зыком м е л е й» (разрядка моя. — *P. C.*).

Так, как говорят Глушак с Худяковым, таежники говорить не могут. Но та грань, за которой начинается недоверие, здесь не перейдена. А главное, это действительно «язык мыслей», позволяющий нам понять, что Худяков лжет своему другу, будто в заимке никого нет, что Глушак, чистый сердцем, верит ему, но какая-то тревога входит в него. И, пожалуй, это тревога не из-за того, что диверсант исчез, а из-за того, что друг сворачивает с той дороги, по которой они десятилетиями шли.

— Пятьдесят лет нашей дружбы прошумели в тайге, как один день. И каждый день смотрю и не посмотрюсь. И все спрашиваю себя: есть ли на свете еще такая красота и такие богатства?!

И оба отвечают разом:

— Нет! Такой красоты и таких богатств на свете нет.

Так, обратившись к патриотизму и чувству дружбы, Глушак во второй раз спрашивает Худякова:

— Скажи мне, друг, ты ничего не замечал?

— Нет, — отвечает Худяков.

И еще раз, уже уходя, Глушак расскажет, что самолеты сделали близким Дальний Восток и что на берегу океана молодежь будет строить Аэроград и спросит:

— Скажи мне еще раз — ты не замечал здесь чужого человека?

— Нет! — глухо отвечает Худяков.

Проводив друга, теперь уже — бывшего друга, Худяков, однако, внятно задумается. Что развело их? Почему он оказался против? Иновата ли здесь хуторская, отъединенная от людей жизнь? Или те важенки, что отобрала Советская власть? Или еще что?.. А за спиной его появляется прятавшийся в шурах самурай — стройный, ясный и настроенный. Его улыбка дает нам понять, что Худяков явно решил идти своим путем до конца.

Может ли быть что-нибудь страшнее и отвратительнее мира шпионов и предателей?.. Оказывается, может. Это — застывший в неужесточении и в ненависти к подлинной жизни, запрятавшийся в дебрях Сихотэ-Алиня мирок староверческого поселения. Он возник задолго до Октябрьской революции, задул в сектантской непримиримости и омерзел, когда буря коллективизации и индустриализации коснулась и его.

Поселенцы слушают проповедь старца:

— Вижу войну с Японией! Вижу гибель красного дьявола! О приди, белоземелье, приди!..

А потом появится Шабанов, «зловещий Аникий Шабанов. Одежда наорвана, ичиги растоптаны; видно, долго шатался в таежных глубинах измотанный и страстный старовер. Несмотря на следы оспы, лицо красивое, но нет в лице добра. Движения быстры и легки, но нет в них благородства. И взгляд и голос — все в нем необычайно, но все погублено, отвержено: это отщепенец».

Страшна сцена, которая далее следует, — бесподобная по режиссуре и съемке, безжалостная по сути своей. Да, для этой сцены лирическая камера Демущого не сгодилась бы; жесткий и драматичный стиль Тиссе здесь был более уместен.

Истерично выкрикивая слова, Шабанов напоминает собравшимся в скиту, кто уже погиб, как вытащили, словно щенков, прятавшихся в леспромхозах подпольных офицеров, как увозят из деревень куликов... Значит, остается последнее, и он кричит:

— Восстание!!

Но молчат собравшиеся мужики, бабы, охотники и тайные золотосекатели. Страшно то, что надвигается на них, но восстать против него — еще страшнее.

Тогда Шабанов, вынимая из-за пазухи окровавленные шапки, говорит:

«— Молчите?.. Где Никодимов? Где Петров?.. В земле! Где Шарпов? Шарпова Анисья!

*Анисья.* Я.

*Шабанов.* Вдова!

*Анисья.* Спасите! Спасите!..

*Шабанов.* Гликерия Силаева!

*Силаева.* Ай!

*Шабанов.* Вдова! Вдова Марфа Кудина!

Марфа горько затужила.

*Шабанов.* Мария Кудина!

*Мария.* Вдова?.. Врешь?.. Умоляю: скажи, что ты врешь.

Шабанов молча бросает Марии шапку убитого мужа...

Это простые и сильные по воздействию знаки смерти — шапки мертвых, летящие к ногам их вдов и сирот.

Но Шабанов безжалостен не только к чужим детям: «Убей детей! Они уже не наши!», требует он от жены, вернувшись домой и вспомнив, что видел он на своем пути из-за границы. Скорпион, чувствуя смерть, убивает сам себя, — Шабанов поступает так же, видя, как новая жизнь наступает на его затхлый мир.

Резким контрастом мрачным, жестоким, полным безнадежности сценам в старовойсской Улунге противопоставлено торжество в добротном и богатом доме Глушака. У невестки Глушака, кореянки Юли, родился сын. Открыто заимствованная композиция — может быть, заимствованная из живописи ренессанса, может быть, из народного лубка: Юля сидит в белом халате, на белой постели, на фоне белой стены, держа новорожденного и нежно и словно удивленно улыбаясь, а ее окружают соседи и соседки, одетые в темное. Девушки поют величальную Юле, люди постарше любят ее и ищут имя новорожденному.

— Назовем его Ким, — предлагает кореянка.

— Назовем его Дерсу, — говорит гольд, вспоминая своего соотечественника и друга Глушака, проводника Арсеньева, знаменитого гольда-охотника Дерсу Узала.

— Назовем его Ван-Лин, — говорит немолодая китайка.

Растроганный, расслабленно сидящий на лавке Глушак просит:

— Назовите моего внука Павлом. Партизанское наше имя.

Эта сцена показалась бы иллюстративной, если бы она не отражала истинное положение дел в Приморье, каким оно было в начале 30-х годов. Не много было в Советском Союзе мест, подобных Приморью по этнической пестроте населения. «Интернационал», сложившийся там, Довженко дает через символический образ «азиатской мадонны», образ жизни, рождающей новую жизнь, — к ней и тянутся люди, кто бы они ни были по национальности.

Сцены в доме Глушака полны торжественности, покоя, мира. В композиции фильма они то, что в музыке называют генеральной паузой. На высокой и трагической ноте оборвался показ старовойсской деревни — «Убей детей!» И мы понимаем, что много может быть убито детей, если будут жить Шабанов и те, кто стоит за ним. Апофеоз Юли, радость от прилета Владимира Глушака, ее мужа,

и сына Степана — все это постепенно смывается тревогой, которую приносит из тайги старый китаец Ван-Лин.

Чужие, лихие люди объявились в тайге. И с ними ушел Худяков. В доме Глушака собираются бывшие партизаны. Их тоже тревожит уход Худякова с хутора. Но Глушак по-прежнему повторяет, что Худяков — его друг, что он верит ему. Однако в тайге в самом деле что-то назревает, и Глушак, отправив Ван-Лина вперед, как разведчика, уводит ему вслед и отряд бывших партизан.

— Ну прощай, старая! — с виноватым видом говорит снарядившийся в поход и к бою Глушак своей маленькой и сварливой жене. И слышит в ответ:

— Иди, старая лесная собака! Иди... Пусть хоть на этот раз староверы проломают тебе голову!

А потом будет с тревогой и болью смотреть в окно, как снова уходит в бой ее Степан.

Богатырь Щербань прощается с молодой женой, громоподобно смеясь, с непоколебимой уверенностью грохоча басом на ее тревожный плач:

— Меня не убьют, дорогая... Птичка! Не убьют!!!

Скромный Иванов прощается с женой тихо и обыкновенно, «как и многие простые люди, уходящие на войну», — поясняет в сценарии Довженко. Иванов грустно обнимет сына и уйдет не оглядываясь.

И совсем просто прощается кореец Пак:

— Я пошел, — говорит он с порога, словно идет к соседу.

В этих прощаниях много правды и предчувствия. Все же Довженко очень многое повидал в жизни, многое знал, о многом догадывался.

А тревога нарастает.

В скиту тоже готовятся к войне. Стоят у звонницы вооруженные мужики и парни. Над всеми — Шабанов, сжигаемый ненавистью, каждой крови, какой-то личной обидой. Криком и кулаками гасит он любой проблеск сомнения или страха в людях. Все-таки один юноша выскочит из толпы, звонко закричит: «Аэроград! Жизнь! Братцы, жить хочется! Поработаем, братцы!» — и упадет под ударами озверевшего Шабанова.

Сомнение снимет самурай, который выйдет из леса, картинно и нагло держась за меч. А за ним, как телохранитель, выйдет и Худяков — хмурый и решительный. С деланной улыбкой, видя и не видя людей, обойдет самурай ошеломленных староверов и распустит их до утра. Староверы слепо слушаются самурая, ибо им видится за ним микадо, армия, возвращение старого уклада жизни.

Ночью будет идти отряд Глушака.

Ночью Худяков станет припоминать отобранных властью оленей.

Ночью не будет спать скит.

Ночью самурай выйдет за деревню на поляну и, обнажив кривой свой меч, начнет делать не то странную гимнастику, не то танцевать что-то воинственное и жестокое. Каждая поза либо удар по невидимому, но ненавистному противнику, либо защита от удара. На лице проступит та же самая ярость и фанатизм, что и у того самурая, которого в начале фильма деловито застрелил Глушак.

Японская армия считалась в ту пору грозной, японский солдат — чуть ли не лучшим в мире. Возможно, Довженко искал ответа на вопрос об истоках афинированной стойкости японского солдата — можно сказать и иначе: искал истоки мифа, как выяснилось уже в годы второй мировой войны. И найдя, что здесь многое основано на последовательно воспитанной ненависти ко всем, кто неяпонец, на осознанном хищничестве, на убежденном фанатизме и деланной воинственности, первым в советском искусстве выразит сомнение расхожим взглядам на качества японского солдата. Подлинное мужество не может быть формальным — таков, на наш взгляд, подтекст ночного танца самурая с мечом. Скромный Иванов, уходящий на войну как на тяжкую работу, несравненно более надежный солдат.

Утром деланная уверенность самурая подчинит деревню — ведь за ним, думается староверам, микадо, армия... А ненависть, сжигающая неистового Шабанова, заразит их. «Колхозников... и комиссаров, их детей и жен — па кол, в огонь и в воду! Покамест не умру!» Еще миг — и двинется деревня на Аэроград.

И тогда выйдет из тайги старый Ван-Лин. Спокойно сядет перед строем староверов и, улыбаясь, сообщит: «Не надо ходить... не надо! Тут убивать будем».

Потом из облаков спикирует на скит самолет молодого Глушака. А из тайги ворвутся в селение партизаны во главе со старшим Глушаком. Затрещат выстрелы...

Упадет Шабанов на землю и, как это может быть только у Довженко, сам себя представит богу: «Господи, прими душу новопреставленного раба твоего контрреволюционера Аникия!»

А Ван-Лина убьет Худяков. Убьет с наслаждением; ломая лапшицами старую тощую шею, будет приговаривать: «А-а, попался, идол! Здравствуй, генеу!»

Возмездие представит перед Худяковым в лице Глушака. Остановит Глушак партизан, готовых изрешетить Худякова. «Не имеешь права защищать!» — крикнет один из них. «Я право не учил, я право чую мозолями», — сурово ответит Глушак.

И в начале фильма и здесь Глушак — представитель Советской власти и той революционной формы законности, когда совесть позволяет быть одному человеку одновременно и судьей и исполнителем приговора. Не простая и не легкая форма правопорядка, и далеко не каждому разрешаемая как совестью художника, так и со-



костью зрителей. Глушаку она — разрешена. Довженко и актер Шагайда сумели внушить нам, зрителям, полное доверие к Глушаку. Уведет Глушак Худякова в глухую падь. Дрогнувшим голосом скажет: «Прощай». «Прощай», — глухо скажет Худяков. Все-таки шестьдесят лет дружбы!

Поразительна эта сцена по замыслу и по актерскому исполнению.

Шагайда был известным и опытным актером украинского театра и кино, снявшимся до «Аэрограда» почти в двух десятках картин. Но в кино не очень удачливым, если не считать роли Кармелюка в одноименном немом фильме, трудно назвать роли, оставившие значительный след в памяти. Он снимался и у Довженко — Опанас в «Иване», и тоже не очень удачно.

Глушак — его лучшая роль в кино. Спокойную силу и убежденность в своей правоте ему не нужно было играть — это составляло его «природу». Но сквозь общий рисунок все время пробивается нечто такое, что позволяет увидеть в этом могучем таежнике душевную тонкость и горечь.

А Худякова сыграл Степан Шкурат, снова блеснув совершенно исключительным актерским мастерством, создав на редкость сложный образ. Еще там, где он истово повторил, после Глушака, что нет прекраснее и богаче земли, чем их дальневосточная земля, мы видели, как ломают душу этого — не менее сильного, чем Глушак, — человека противоречия. Будем справедливы: причины перерождения Худякова не очень ясны — не в стобранных же только оленях падо искать истоки его ненависти к «гепеу», Аэрограду, новой жизни, не они же только перебежали дорогу между ним и старым другом. Наверное, было еще что-то. Но Шкурат сумел увести зрителей от такого рода размышлений. Что бы там ни было, а результат — вот он, хмурый, очевидно, неглупый, способный многое чувствовать мужик, возможно — тоже бывший партизан, который, однако, стал врагом Советской власти, которому до «состояния» Шабанова — всего один шаг.

— Убиваю изменника и врага трудящихся, моего друга Василия Петровича Худякова, шестидесяти лет... Будьте свидетелями моей печали...

Удивительно играет Шкурат. Пришла смерть, и Шкурат — Худяков инстинктивно прихорашивается, одергивает одежду и смотрит по сторонам, прощаясь с тайгой. Сила жизни, предсмертная тоска вырываются из него диким и могучим криком, разнесшимся по тайге: «Ого-го-гого-о!!» А когда Глушак выстрелит, он вдруг неожиданно скажет: «Мама...» Худякову не откажешь в мужестве. Он ни о чем не попросит Глушака, хотя неприкрытая жалость, выраженная Глушаком при исполнении приговора, и давала ему право на просьбы. Пришла смерть, и он готов умереть. Но тем более неожиданно и трагично это — «мама».

Сцена, разыгранная замечательными актерами Шкуратом и Шагайдой, отражала дух времени, в ней чувствовалось приближение новой войны, в ней был отзвук тех призывов к бдительности, что звучали на XVII съезде партии.

Эта сцена заинтересовала Вс. Вишневского и он написал: «Когда я всматривался в Глушака, мне виделся и сам Довженко. И я думаю с кем он говорит? Мне кажется, он говорит со своим собственным прошлым: старая дружба, возвращенная на Украине, в детстве. И Довженко стреляет в эту дружбу. Он стреляет в людей, которые когда-то были с ним. Стреляет и отворачивается от них».

В сценарии Довженко закончит эту сцену так: «Стоит Глушак с опущенной винтовкой в глубоком тяжком самосозерцании. Он посидел за эти несколько минут».

Трагизм сменится ерничеством самурая. Он бросится со своим нелепым мечом на Владимира Глушака, который приземлится у деревни. Но под дулом наведенного маузера опять затанцует и затем, не видя выхода, приступит к церемонии харакири.

Владимир олепит, а богатырь Щербань загогочет:

— Чудесный преискурант смертей! Почил на лаврах дед Василь Худяк, плюется в небеса Шабанов, игумена столбняк ударил, а здесь я вижу, режет сам себя японский самурай.

Но самурай не зарежется, а снова бросится на Владимира. Тот собьет его с ног и сядет на него. И в этот драматический момент самурай вдруг произнесет «совершенно ничтожные, глупые слова»:

— Встань! Встань скорее, ты сидишь на самурае!..

Довженко, очевидно, снижает юмором патетизм и накал сцен в староверческом скиту. Этому служит и то, что Щербань заговорит белыми стихами:

«...Почил на лаврах дед Василь Худяк,—  
плюется в небеса Шабанов...» —

и действительно нелепа в данной ситуации забота пойманного диверсанта о самурайской чести. Снижение здесь необходимо Довженко и для того, чтобы на пафосе окончить фильм.

До финала, однако, будет еще урок политграмоты, который прочтет самураю летчик Владимир Глушак. Он скажет правильные слова, но актер, выступающий в роли Владимира, не сможет их правильно произнести.

Утверждения некоторых критиков, что Довженко будто бы без ошибок выбирал актеров, не соответствуют фактам: ошибку с выбором исполнителя роли Ивана Довженко признал сам, ошибку с актером на роль Щорса будет исправлять Ю. Солнцева. Не очень-то удачен и выбор С. Столярова на роль Владимира.

В «Аэрограде» Столяров дебютировал. Можно понять, почему Довженко выбрал именно его на роль русского летчика, современного молодого человека, — был этот актер высок ростом, широкоплеч, строен и пластичен в движениях, светлые волосы красиво обрамляли его русское открытое и мужественное лицо с вечной обаятельной улыбкой. Сегодня бы сказали, что он выглядел как идеальная «модель» национальной внешности. За это режиссеры ценили Столярова и охотно снимали. За «Аэроградом» последовала комедия «Цирк», сделавшая Столярова популярнейшим актером 30-х годов. Среди множества ролей Столярова есть, разумеется, и удачные, но в «Аэрограде» он удивительно скупен и начисто лишен того, что Довженко называл «внутренней значительностью».

То, что говорит о верности советского крестьянства своей власти Глушак-младший, должен был бы, наверное, сказать Глушак-старший. Получив полноценную роль, Шагайда подтвердил свое реноме очень хорошего актера — каждое слово у него звучит правдиво, как глубоко продуманное и выношенное.

Но так или иначе, а Довженко декларирует незыблемость советского строя и сразу же подкрепляет мысль показом неба, заполненного летящими тяжелыми бомбардировщиками. Их столько, что невозможно пересчитать.

Это была паглядная иллюстрация к речи маршала В. Блюхера на XVII съезде партии, в которой он уточнил, что, вопреки утверждению японского военного министра, Япония сосредоточила не 300, а 500 самолетов на Дальнем Востоке, и предупредил, «что если нужно будет, то наша партия и правительство сумеют сосредоточить столько самолетов, что их наверняка будет больше, чем у японцев».

Словно вся страна летит на Дальний Восток. Пролетают эскадрильи и надписи называют их:

*Камчатские, Чукотские, Командорские...*

*Челябинские, Свердловские, Новосибирские...*

*Ленинградские, Московские, Киевские...*

*Уссурийские, Запорожские.*

И в названии фильма, и в том, что один из героев его — летчик, и особенно в финальном апофеозе авиации мы отчетливо видим еще один отзвук своего времени. 30-е годы — время споров о характере будущей войны и о роли авиации в ней, явно тогда преувеличенной. Довженко внимательно следил за этими спорами и, возможно, сочувствовал именно тем, кто считал авиацию главной силой в будущей войне. Во всяком случае, никто не смог так воспеть в те годы воздушную мощь страны, как Довженко, хотя фильмов о летчиках и самолетах было снято немало.

...На берегу Тихого океана, где закладывается город Аэроград, стоят охотники, рыболовы, пограничники, рабочие. В море на кораб-

лих и подводных лодках выстроились моряки, приветствуя рождение города. В торжественный строй вбегает молодой и веселый чучело Коля.

Он появился где-то еще в начале фильма. Время от времени его показывают куда-то бегущим — сначала по тундре, потом по тайге. И вот он весело сообщает:

— Значит, города еще нет?! Э-э! Я же пришел учиться в город. Восемьдесят дней я... шел и бежал... Хорошо. Я понимаю — делать надо...

И слова говорит Глушак — о красоте и богатстве родной земли, о том, что осуществились его мечты. И призывает всех:

— Пятьдесят лет моей жизни бил я здесь тигра в лопатку... Слыш мой Родины! Бейте его в глаз, если нападет, бейте в сердце.

Это был прямой призыв к зрителям. Глушак обращался в зрительный зал. С точки зрения «правовой киноэстетики» это был недопустимый будто бы прием. Когда Чаплин использовал такой же прием в картине «Великий диктатор», критик Д. Эйджи написал, что Чаплин, мол, отменяет правила, чтобы «разбудить разум» зрителей. «Великий диктатор» был создан через пять лет после «Аэрограда».

«Аэроград» вышел на экраны в хорошей «компании». Середина 30-х годов — время качественного роста советского кинематографа. «Окраина» Б. Барнета, «Чапаев» С. и Г. Васильевых, «Юность Максима» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, «Мы из Kronштадта» Е. Дзигана и некоторые другие фильмы словно открыли какую-то плотину — необычайно содержательные, умные и тонкие картины выходили одна за другой.

«Аэроград» выделялся из этого блестящего потока прежде всего тем, что был ни на что не похож. Довженко показал новаторское, опережавшее свое время произведение. Конечно, можно и нужно было спорить относительно ценности и перспективности тех или иных приемов построения действия и режиссуры, но нельзя было не видеть, что фильм Довженко, говоря формулой Эйзенштейна, — это «эксперимент, понятный миллионам».

В отличие от «Ивана» прокатная судьба «Аэрограда» была достаточно счастливой.

Далеко не все, однако, даже из кинематографистов поняли и верно оценили необычность «Аэрограда».

Вс. Вишневский записывает в дневнике: «И вновь Довженко под градом упреков наших критиков. И сегодня чувствуется в нем страшная усталость...»

Было отчего устать.

Оба фильма, сделанные с напряжением всех сил, в рекордно короткие сроки даже по тем временам, и касающиеся основных вопросов советской действительности, многие, в том числе и очень тон-

во критики, как мы это показали на примере М. Блеймана, расценили как какой-то отход от масштабов «Арсенала» и «Земли», как полуудачу.

Довженко очень тонко чувствовал зависимость формы от содержания, от темы произведения. Но какими должны быть формы для выражения нового содержания — это, как и в 20-е годы, оставалось неясным. Оба первых звуковых фильма Довженко важны помимо всего прочего поиском новых форм. «Иван» отнюдь не был плакатом, как кое-кто считал. А приключенческие элементы в «Аэрограде» сами по себе никакой роли не играли — они были лишь выражением специфически дальневосточного материала. «Иван», однако, не мог не быть агитационным фильмом в силу своего содержания, и потому же «Аэроград» не мог не нести определенные черты «истерна» (воспользуемся новомодным жанровым определением, родившимся, очевидно, из противопоставления приключенческих фильмов, действие которых происходит в Азии, — вестерну). Оба фильма весьма интересны своим жанровым своеобразием.

В жанровом отношении в кино 30-х годов главенствовали драма и мелодрама, что объяснялось не только появлением звука, но и обострением интереса к индивидуальным судьбам в историческом процессе. Драма, разумеется, не хуже, но, правда, ничем и не лучше любого иного жанра, однако главенство ее в зрелищных искусствах в общем-то свидетельствует о каких-то заминках в их развитии.

В этих условиях фильмы Довженко «Иван» и «Аэроград» имели важнейшее значение благодаря тому, что продолжали поиск новых форм и выразительных средств. Могли ли при этом случиться просчеты, могло что-то не получиться? Конечно. Разведка в искусстве такое же опасное дело, как и на войне.

Это было понято. Общий вклад Довженко в социалистическую культуру был оценен высоко — в январе 1935 года он награждается орденом Ленина.

## ЭПОС РЕВОЛЮЦИИ

На встрече членов Политбюро с кинематографистами в 1935 году Довженко было сказано: «За вами фильм об украинском Чапаеве — Щорсе». Практически это был «социальный заказ». Но заказ, как оказалось, совпадавший с творческими возможностями и внутренними потребностями Довженко.

Работа над «Аэроградом» продолжалась, но одновременно на студии специальная группа начала подбирать материалы по истории гражданской войны на Украине, созданию и боевом пути полков Богунском и Таращанском, по биографии выдающегося полководца и партийного организатора Николая Александровича Щорса.

Вскоре перед Довженко легли тридцать восемь объемных папок с разными документами, приказами и письмами Щорса, вырезками из прессы 1918 и 1919 годов, воспоминаниями богунцев и таращанцев и т. п.

Поначалу Довженко хотел, чтобы сценарий ему написал Вишневецкий — сам участник гражданской войны на Украине, прекрасно знавший материал. В дневниках Вишневецкого эта история отражена довольно подробно. В марте 1935 года Довженко ему говорил: «Всеволод, прошу, пиши для меня «Щорса». Пиши один, хочешь — вместе со мной...» А в мае непреклонно заявил: «Я должен писать один».

Между ними возникает охлаждение, усиливающееся из-за отъезда Довженко в Киев.

«Щорс» должен был сниматься на Киевской киностудии. Окончив «Аэроград», Довженко возвращается в свой любимый город над Днепром — возвращается с высокой правительственной наградой, с авторитетом признанного мастера социалистической культуры, с «московским фильмом», в котором, несмотря на все замечания критиков, и други и недруги ощущают страсть, мощь и талант, свидетельствующие о том, что его автор взошел на новую ступень своего художнического развития. К тому времени изменилась к лучшему и атмосфера на студии. Один из руководителей украинского кино шутит, что, мол, Довженко без студии может обойтись, студия же без Довженко — не может. В шутке много истинного. Довженко становится художественным руководителем Киевской студии.

Как художественный руководитель Довженко оказался удивительно гибок и тактичен в отношениях с художниками, шедшими в искусстве иными путями, нежели он сам. Разумеется, он воинственно нетерпим к бездарности и холодному ремесленничеству, что закономерно порождает конфликты, но к людям одаренным он неизменно внимателен, какой бы стиль они не предпочитали. Это потому кажется удивительным, что если читать одно за другим выступления Довжен-

но по творческим вопросам, то может возникнуть ощущение некоторой субъективности взглядов на искусство. По-видимому, страстно пропагандировать и повторяться в защите определенных методологических принципов творчества Довженко заставляли упрямые нападки на то, что было его индивидуальным стилем. Эта защита своего «я» в искусстве ничего не имела общего с нетерпимостью в отношении других художественных стилей.

Во всяком случае, вторая половина 30-х годов — время высокого творческого подъема на Киевской студии, когда там были созданы такие памятные и, главное, разные по стилистике картины, как «Я люблю» и «Большая жизнь» Л. Лукова, «Дума про казака Голоту» и «Богдан Хмельницкий» И. Савченко, «Трактористы» И. Пырьевича, «Истребители» Э. Пенцлина, ряд удачных экранизаций украинской музыкальной классики. По воспоминаниям очевидцев, Довженко беспрестанно поддерживал на студии дух творческого соревнования и творческих споров.

Но вернемся к сценарию «Щорса».

Можно догадаться, что Довженко, ознакомившись с собранным материалом и беседуя с соратниками Щорса, понял, что это был для Украины за год — «незабываемый 19-й» и что за человек Микола Щорс; увлекся и в его сознании стал прорисовываться фильм, сценарий для которого никто не мог написать, кроме него самого — Довженко.

Вишневецкий не отнесся к перемене планов Довженко так же легко, как Фадеев. В его записях той поры любовь к Сашко смешана с огорчением и обидой, с неожиданными для такой личности, как Вишневецкий, упреками. Впрочем, его можно понять: тема и его загла.

Но и Довженко уже не мог ни с кем делить «своего Щорса».

Позже он напишет: «Я писал сценарий одиннадцать месяцев» (вспомним: «Ивана» он писал одиннадцать дней, «Аэроград» — два с половиной месяца), и двадцать месяцев он крутил фильм. Это была целая жизнь.

«Щорсу» отдал я весь свой жизненный опыт. Все накопленные за двадцать лет работы знания нашли в этом фильме свое полное выражение. Я делал его с любовью и предельным напряжением всех своих сил, как памятник народу, как знак своей любви и глубокого уважения к герою великого украинского Октября. Я делал его с таким чувством, как будто мое творчество осуществлялось не в жалком целлулоиде, а в камне или металле, как будто ему суждено жить в столетиях...».

Среди упреков, брошенных Вишневецким Довженко, есть и такое: он — не драматург. «Довженко — художник, живописец, кинематографист, но не драматург. Поэт — да! И это чувствуется в его ве-

цах (и Эйзенштейн тоже не драматург). Но каждый из них хочет быть у н и в е р с а л ь н ы м...».

Здесь, однако, не все так просто. Довженко считал, — и точно так же считали Эйзенштейн, Фриц Ланг, Орсон Уэллс и многие другие признанные мастера кино, — что «средний человек, имеющий соответствующие профессиональные знания и навыки, может ставить картины», что подготовить режиссера — дело не столь уж сложное. У профессионала фильм может и не быть произведением искусства, но «это будет, во всяком случае, средняя добротная картина, если все предпосылки для ее создания были продуманы и правильно использованы».

Но сценарий, полагал Довженко, требует от его автора быть не только «мастером технологии сценария», но быть «прежде всего художником-мыслителем».

Не раз Довженко говорил и о том, что сценарий требует совершенно особенного осмысления материала и такой его концентрации, которая неведома никаким другим видам литературы. «Сценарий — не пьеса, — писал он позже, — а роман, изложенный на 900 страницах, но по содержанию — это не менее 350—400 страниц».

Именно — «не менее». О том, о чем Довженко рассказал в фильме «Щорс», Дм. Петровский в послевоенные годы написал роман под названием «Повесть о полках Богунском и Таращанском», и в нем что-то около пятисот машинописных страниц (в сценариях счет ведется только на машинописные страницы). Не говоря уже о том, что некоторые страницы этой книги представляются чистым плагиатом, — хотя бы смерть батьки Боженко и его просьба похоронить его в Житомире, где «пилсудчики-собаки... придуть и викинуть мене з могилы» — не что иное как простодушная адаптация соответствующего места из сценария, тем более очевидная, что это место Довженко придумал, — в глаза бросается то обстоятельство, что сто страниц сценария вмещают несравненно больше идей и мыслей, нежели пятьсот страниц романа Петровского.

Довженко, как известно, был и драматургом — позже он напишет пьесы «Жизнь в цвету» и «Потомки запорожцев», в которых старается соблюдать традиции сочинения для театра. Но совершенно очевидно, что ему тесно в тех параметрах изложения темы и идеи, которые обязательны на театре. Сценарная форма была для Довженко привычнее, да объективно и много просторнее, чем драматическая и даже некоторые эпические формы. И он написал удивительный сценарий — имеющий самостоятельную литературную ценность, композиционно совершенный, снова, как «Арсенал» и «Земля», тесно связанный с формами народного творчества, с глубоко продуманной системой образов, — сценарий, который и сегодня читается с захватывающим интересом.



Довженко признавался, что работал над «Щорсом» в «счастливом поленинии», предчувствуя успех, и «что в первый период под напором темы, обрывков образов, эпизодов буквально захватывало дух».

Многие обстоятельства обуславливали это состояние — прежде всего сознание, что он работает над одной из главных тем современности — темой революции, близкой и дорогой советским людям. Но, конечно, играл свою роль и тот момент, что Довженко рассказывал о человеке своего поколения, рассказывал о своей собственной молодости. Более того, Довженко и Щорс в чем-то были людьми одной судьбы: выходцы из низов, они с большим трудом получили в дореволюционное время среднее специальное образование; оба поняли, став интеллигентами, что царская Россия закрывает им, сыну крестьянина и сыну железнодорожника, все пути в жизни; обоим революция предоставила возможность раскрыть природный талант.

Но, конечно, жизнь художника не может быть такой же насыщенной и динамичной, как жизнь полковода.

Жизнь Щорса — легенда, возможная только во времена грандиозных социальных бурь.

Биографы Щорса подчеркивают обычно то, что был он по профессии фельдшер. Резоннее, думается, акцентировать другой момент, а именно — его участие в первой мировой войне и окончание им в войну школы прапорщиков. Лечить ему почти не пришлось, воевать — очень много. В начале 1918 года Щорс был молодым большевиком, имевшим боевой опыт и зачатки военных знаний, то есть был одним из тех, кому партия — воспользуемся наполеоновским выражением — вкладывала в ранцы маршальские жезлы.

После оккупации немцами Украины Щорс и группа украинских большевиков ранней весной 1918 года уезжает в Москву. После беседы с Лениным почти все его товарищи идут учиться на курсы подготовки будущих организаторов, комиссаров и командиров украинской Красной Армии, которую еще предстоит создать. А Щорса партия направляет на Восточный фронт, самый опасный в тот момент.

Щорс командует сибирскими партизанами. Впрочем, недолго.

Летом на Украине назревает взрыв. И летом 1918 года Щорс возвращается к украинским границам. Ему тогда — неполных 23 года. А в нем видят освободителя Украины. Его называют «дядька Микола», как называют немолодых, умудренных жизнью и уважаемых людей в украинских селах.

Довженко мгновенно влюбился в Щорса. Все, что он думал, говорил и писал об идеальных людях, воплощалось в Щорсе — «сверкающем Щорсе», как определил Довженко.

Щорс не был «украинским Чапаевым». Может быть, им мог бы оказаться Боженко, если бы был сделан фильм о нем. Как и Чапаев, Боженко был из той породы людей, которые во все века становились

атаманами буйных вольниц, вожакими народных восстаний — Разными и Наливайками, Пугачевыми и Кривonosами. А Щорс — это Щорс. Из таких людей, как Щорс, выходят не только народные предводители и полководцы, но и выдающиеся государственные деятели.

В революцию шли по-разному. Не для сравнения, но к слову, вспомним, что воспитатель Чапаева, прославленный комиссар Дмитрий Фурманов, пришел к большевикам из партии анархистов-синдикалистов. Щорсу не нужен был Фурманов, он сам начинал с того, к чему другие шли — одни стремительно и прямо, как Фурманов, другие отнюдь не без плутаний, как Чапаев. Щорс был гармоничным человеком, для которого революция, счастье народа, дело партии были личным делом и смыслом жизни.

Но опыт фильма «Чапаев» Довженко не мог не использовать. И дело совсем не в том, что есть сходные по смыслу сцены, — например, сцены мечтаний о будущем в перерывах между боями.

В одном из выступлений Довженко рассказал об обмене с В. Б. Шкловским репликами относительно «Чапаева». «Он спросил меня:

— Ну, как «Чапаев»? Как твое мнение о «Чапаеве»?

Я ему ответил:

— Я вставляю еще один бриллиант в ту корону, которая возложена на «Чапаева».

— Ага, а я скажу, что Васильевы — хитрые люди. Они правильно решили ребус, где находится командир. А командир, говорят, находится посередине.

Между прочим, у Шкловского... бывают нерасшифрованные блестящие мысли, о которых следует подумать...»

Можно понять, что Довженко подумал и точно так же решил «ребус», который относится к композиции фильма: рассказ о Щорсе должен вестись таким образом, чтобы Щорс все время оставался «посередине», даже если в данной сцене или эпизоде он и не участвует. При этом рассказ должен вестись собственно не о жизни Щорса, но о деле его жизни, то есть о революции.

«Щорсом» Довженко открывал новую страницу в историко-революционной тематике советского кино, связанную с созданием фильмов о реальных партийных деятелях и полководцах, возглавивших революцию и борьбу за Советскую власть. «Чапаев» стоит в этом отношении несколько особняком. У Г. и С. Васильевых были свои бесчисленные проблемы, преодолев которые они создали, как отметили критики сразу же, подлинно «народный фильм» — недаром образ Чапаева стал своего рода эмблемой советского кино. Однако надо заметить, что Чапаев показан Васильевыми в процессе роста. Мы в общем-то не знаем, каким он предстанет в следующих кадрах; натура сильная, яркая, но и достаточно противоречивая, Чапаев

формы всего прочего увлекает наше внимание и той борьбой, которая идет внутри него, и той, которую ведет за него комиссар Щорс — личность полностью сложившаяся, он большевик-ленинец, не знающий колебаний и блужданий; Чапаев, иначе говоря, представлен человеком, рожденным и воспитываемым революцией. Тематические линии от него ведут к «Члену правительству» А. Зархи и И. Хейфица, к «Великому зареву» М. Чиаурели, «Человеку с ружьем» С. Юткевича и очень многим другим, показывающим, как идеи революции или новая советская действительность выпрямляют человека, открывают в нем силы и таланты, выдвигают в первые ряды.

Щорс слишком молод, чтобы иметь за плечами подполье, каторгу, вынужденную эмиграцию, а он предстает человеком неведомым, но ведущим других. Тематически он открывает задуманный, но не осуществленный цикл фильмов о С. Кирове, Ф. Дзержинском, Л. Крайне, М. Фрунзе и других лидерах революции и гражданской войны (единственное исключение 30-х годов — «Яков Свердлов» С. Юткевича). Может возникнуть вопрос, соответствует ли образ Щорса, созданный Довженко, реальному Щорсу? В конце концов, в Богунском полку Щорса было всего 1100 штыков, 100 сабель, 15 пулеметов и 3 орудия — куда как не много! — когда он 19 ноября 1918 года выступил из Унечи, на севере Украины, а перед ним была целая страна. Но в том-то и дело, что и реальный Щорс не менее идеальный герой и гармоничный человек, чем и довженковский Щорс.

Это увидел из документов, это понял и глубоко прочувствовал Довженко, начиная работу над фильмом. Фундамент у него был крепчайший.

По еще Белинский писал: «Исторические факты, содержащиеся в источниках, не более, как камни и кирпичи: только художник может воздвигнуть из этого материала изящное здание». Довженко сам рассказал, как он «воздвигал изящное здание». По его рассказу получается, что, когда он написал и прочел сценарий своим консультантам, сподвижникам Щорса, ставшим крупными военачальниками, они пришли в восторг от точности описания того, что было. Тогда я, признался Довженко, «должен был сказать им, что абсолютно ни одного эпизода точного нет. Я все выдумал».

Но... все ли?

В рассказе Довженко очевидно то заострение мысли, которое закономерно в разговоре со студентами о правде жизни и правде искусства. Однако, сопоставляя фильм с фактами истории, а образы Щорса и Боженко с документами и воспоминаниями о них современников, убеждаешься, что эти две правды в фильме неделимы. Да, неподражаемого Савки Трояна не было, он придуман, и никто вроде бы из тарасанцев верхом на коне по гетманскому дворцу не разъезжал, но с лихими боженковскими хлопцами такая история вполне могла

случиться, поскольку случались истории и более невероятные. А сам батько Боженко хоть и был полуграмотным, но стиподь не простоватым человеком, ибо обладал мудростью от природы умного и многого в жизни повидавшего человека. Был кроме того вспыльчив, скор на руку, но отходчив, и бойцы действительно обожали старика, словно перенесшего в XX век кое-что из нравов Запорожской Сечи.

Среди советчиков Довженко по «Щорсу» был и комкор Иван Дубовой, жизнь которого, так же как жизнь Щорса или Боженко, может стать темой книги или фильма, — тот самый Дубовой, который привел командование 44-й дивизией после гибели Щорса. Так сказать, типическая судьба в типических обстоятельствах: начав воевать солдатом, он уже через год был на генеральской должности и, не случись 37-й год, вполне мог получить и пресловутый «маршальский жезл». Знавшие его люди искусства до сих пор вспоминают Дубового с восхищением, отмечая его высокую культуру, тонкое знание литературы и искусства, жадность на встречи и разговоры с художниками...

Глядя на Дубового, Довженко мог воочию видеть результаты воспитательной работы Щорса и мог угадывать в его судьбе судьбу Сапки Трояна.

Главная особенность «Щорса» именно в правдивости, в исторической достоверности всего показанного Довженко. Многие бесспорные сами по себе истины от частого повторения как бы стираются, их смысл затушевывается. В таких случаях только искусство, может быть, способно взволновать, более того — потрясти людей истинным смыслом привычных понятий. «Щорс» потрясал зрителей правдой — о революции и гражданской войне на Украине, о рождении новой жизни и новых героев.

Фильм начинается такими же хрестоматийными сегодня кадрами, как красный флаг над броненосцем «Потемкин», как Чапаев в бурке и с саблей в руках, мчащийся на кашпелевцев, как Тимош, стоящий под пулями в «Арсенале», — кадрами больших, во весь экран, подсолнечников и белых мазанок под большими соломенными крышами. Сельскую тишину и покой резко вдруг уничтожают отвратительные черные разрывы артиллерийских снарядов — то немцы усмиряют село. И бегут в отчаянии и горе женщины и дети...

В сценарии Довженко точно называет день и час стычки партизан с оккупантами и их прислужниками гайдамаками и называет подлинную фамилию командира селян. «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...». Эпическое здесь смешано с внешне почти газетной информацией. Документальной информацией. Ибо Черняк — фами-

ния громкая в щорсовской дивизии. Северин был командиром-богунцом, Тимофей Черняк командовал сначала Новгород-Северским полком, а затем бригадой.

Столь же точно обрисована обстановка на Украине, где гражданская война имела ряд особенностей. Все там смешалось к осени 1918 года — гайдамаки Скоропадского, набравшие силу сечевики Петлюры, красные партизаны, банды атаманов всех толков — от идейных анархистов до уголовников. И над всеми хозяева в силу мощи своего оружия — наголодавшиеся за четыре года антантовой блокады, грабившие благодатный край подчистую, — немцы. Наложение национальных факторов на социальные обстоятельства, слабость пролетариата, если исключить Донбасс и несколько промышленных городов, малочисленность интеллигенции, пошедшей за большевиками, — все это обусловило невиданную ожесточенность борьбы в ряде областей Украины, противоречивость сталкивавшихся интересов, неожиданность поворотов, большее, чем где-либо еще, число измен и предательств.

Народные массы снова, как и триста лет назад, ждали помощи с севера, от Москвы, от братского русского народа. И помощь готовилась. А пока селяне вели борьбу на старый народный лад — партизанскую, не дающую и не знающую пощады. С этого и начинается фильм: вытеснив партизан, немцы и гайдамаки вершат расправу над беспомощными селянами. «Тысяча серых гречкосеев, отцов и матерей будущих Кошевых, Степаненков, Гнатенков и Ангелии, стояли перед гетманско-немецкими пулеметами...». Довженко называет здесь фамилии и имена будущих стахановцев, именитых людей Украины уже 30-х годов. Да, именно их отцов и матерей расстреливали в восемнадцатом году.

Гетманскими карателями командует полковник Борковский — позже мы увидим его в качестве «красного военспеца», пытающегося поучать Щорса.

Немцами командует сухой, равнодушный, скучный офицер.

Любопытно, по фильму выходит, что действия немцев в 1918 году на Украине — а надо думать, что и во всех других областях, — ничем не отличаются от их же действий в 1941—1943 годах. Авторы одной из книг о Щорсе Е. Герасимов и М. Эрлих приводят характерный в этом отношении документ. «Приказываю немедленно извещать германскую комендатуру о каждом отдельном случае появления в городе бежавших большевиков. Каждый скрывающий у себя большевика будет приговорен к смертной казни, семья выслана, а имущество конфисковано в пользу германских войск. Подпись: «Комендант Таганрога майор фон Гюльмиген». Сколько такого рода приказов мы знаем из времен Отечественной войны, но здесь дата неожиданная: 14 июня 1918 года!

Герасимов и Эрлих, писавшие за четыре года до гитлеровского нашествия, сообщают, что и в первую оккупацию немцы-каратели крестьян, принимавших участие в восстаниях, подвергали среднетипичным пыткам. «Прежде чем расстрелять, им отрубали руки, ноги, выкалывали глаза». Приводит такие факты, отталкиваясь от документов и воспоминаний, и Довженко.

Напряженность борьбы в «Щорсе» раскрывается через яркие живые образы, во многом необычные для стиля Довженко. Ведь главным принципом работы над образами у Довженко было обобщение, отсечение бытовых подробностей, сдвиг в сторону символа. Дед в «Звенигоре», Тимош в «Арсенале», герои «Земли», Иван — все это по-просто типические, но во многом и монументализированные образы. Изменения в стиле заметны уже в «Аэрограде» — в образах Глушака и Худякова. А в «Щорсе» действующие лица кажутся уже на редкость реальными людьми, предельно жизненно достоверными.

На близкие Довженко традиции фольклора накладывается опыт советского кино 30-х годов в разработке человеческих характеров. Это давно отмечено. А. Мачерет пишет: «Фильмы «Щорс» и «Мичурин» стали убедительным свидетельством дальнейшего успешного распространения опыта реалистической типизации на романтические образы».

Конечно, это не означало отказа от индивидуального «почерка», в котором ведущим началом является романтизация материала; там, где это ему необходимо, Довженко категорично говорит:

«Нет быта. Есть гражданская война. Есть победа и отдых между битвами... Сейчас мы будем вкладывать в уста артистов мысли, которые даже не приснились бы на черниговских равнинах ни героям, ни их потомкам целые, быть может, столетия, не призови их к подвигу гром пролетарской революции».

Мысль о «чистом золоте правды», столь излюбленная критиками, не желающими видеть сложности произведений Довженко, высказана им именно в «Щорсе».

При всем том даже второплановые герои в «Щорсе» обрисованы возможно полно, показаны с разных сторон, проведены через разные ситуации. Так, Петро Чиж — рядовой богунец — действует в ряде эпизодов, хотя его роль в сюжете не слишком велика. После стычки с немцами он с братьями забегает в хату:

«— Прощайте, мамо! Прощайте, батько!

— Тикаете, сукины сыны,— сурово говорит старый Опанас Чиж...»

Это то, что называется «завязкой». На это Петро ответит, что они уходят в Россию, «до Ленина», к Щорсу. И Опанас Чиж согласится: «Скажите же тому Ленину, чтобы не забывал нашу бидну Украину. Чуете?..»

Это даже не начало фильма — скорее, обычный для Довженко шаг или, может быть, пастрой — настрой зрителя на определенный лад, на восприятие произведения особого рода. Но позже мы увидим Опанаса под гайдамацкими плетями, а Петра — в бою, на свадьбе, в сцене мечтаний, то есть с разных сторон.

Фильм начинается собственно с появлением Щорса.

Но перед тем будет еще одна «проходная» сцена — на реке Гордеевке, отделявшей гетманскую Украину от Советской России, которую переходят идущие к Щорсу партизаны. «Заграничные визы» просты и наглядны.

— Документы, — требует богунец.

— Документы у нас, товарищ, разные, — усмехается партизан. — Есть гетманские, петлюровские, немецкие. У меня немецкий, — и показывает спину, исполосованную шомполами.

Обе сцены — в селе Воробьевке и на реке под Унечей — показывают народ, поднимающийся на борьбу, Украину, готовую взорваться.

К участникам массовок в «Земле» Довженко обращался торжественно: «Народ!» Думается, что по-настоящему украинский народ — во всех его классах и социальных прослойках, в разных проявлениях национального характера — Довженко показал здесь, в «Щорсе». Названные сцены лишь начинают широкую панораму Украины; далее будут сменять друг друга города и села, картины жестоких сражений и образы мирной жизни будут переплетаться и порой выходить на первый план самые неожиданные лица и судьбы.

Я делал картину, говорил Довженко о «Щорсе», «чтобы она летела, как снаряд, через всю Украину».

Шкловский сказал о том же иначе, но, пожалуй, яснее: «Эйзенштейн в «Александре Невском» бесконечно углубил экран.

Довженко его раздвинул».

Панорама украинской революционной истории придает «Щорсу» отчетливый характер эпоса. Точно сказать — украинского революционного эпоса, потому что то, что показано в фильме, было только на Украине и нигде больше не могло быть, хотя гражданская война на Украине, конечно же, лишь часть общей гражданской войны в СССР. Причем панорама эта складывается из фрагментов — иначе и не могло быть при том охвате событий, которые дает Довженко, — по фрагментам крупных, насыщенных мыслью и информацией, можно сказать — монументальных, причем, что особенно важно видеть, соединенных очень необычным образом. Это также было быстро замечено. Например, Н. Зоркая пишет: «Если ранние немые фильмы Довженко во многих частях и эпизодах сохраняли традиционную форму украинской думы, то поэтический строй «Щорса» заставляет вспомнить могучий вольный эпос шевченковских «Гайдамаков».

Слово «вольный», наверное, требует расшифровки. Можно заметить, что, говоря о современном эпосе, литературоведы любят оговариваться, прибавляя такие определения, как «субъективный», «вольный», «нетрадиционный», «своеобразный», и т. п. Оговорки можно понять, если вспомнить, что писали классики об эпосе. Но революционное искусство в самом деле возродило эпические формы, и они действительно оказались нетрадиционными. Здесь, очевидно, под словом «вольный» можно понимать именно полихромность додженковского фильма, множественность изображений жизни и времени.

На ретроспективе советского кино, входившей в программу X Международного кинофестиваля в Москве, некоторые зарубежные кинематографисты, посмотрев «Щорса», тоже отметили, что композиция фильма состоит из фрагментов. Но восприняли этот факт по-своему, вспомнив в этой связи, что фрагментарность — вообще качество современного искусства, особенно на Западе. Фрагментарны, например, очень многие фильмы Феллини. В устах этих кинематографистов все это звучало похвалой Довженко, лишним доказательством современности его творчества. Однако, думается, современная фрагментарность западного искусства ничего общего с творчеством Довженко, с фрагментарностью его «Щорса» не имеет. Здесь сходство чисто внешнее. Фрагментарность искусства даже гениального Феллини, связана с утратой целостного мировоззрения художниками Запада, с невозможностью найти единство и смысл в движении жизни. Напротив, стремление к многогранному показу действительности возникает у Довженко от желания сказать как можно больше о жизни, сложной и противоречивой в повседневных проявлениях, но ясной и четкой по своим целям.

Но тогда и «вольность» соединения фрагментов в «Щорсе» оказывается весьма относительной. Прежде всего Щорс, который все время «посередине», — его образ как бы собирает мозаику разнообразных эпизодов в целостные картины. Но важнее всего, конечно, сама мысль о революции, породившей и обусловившей все, о чем бы ни шла в фильме речь.

Искусство есть искусство, поэтому для нас все же центром фильма остается образ Щорса, который выполняет функции Фурманова, то есть комиссара-воспитателя, обуздывающего стихию не индивидуума, а массы, придающего идейность народной борьбе.

Тема воспитания масс вообще обязательна в лучших произведениях литературы и искусства о революции и гражданской войне, ибо рождение нового мира действительно шло в процессе самопознания народом своих сил и возможностей, смысла и целей борьбы. И у Довженко эта тема — сквозная для всего творчества, как кинематографического, так и литературного. Передав Щорсу все функции воспитателя, Довженко тем самым отказывается от «вольного» соединения фраг-



ментов, напротив, они «железно» группируются вокруг него, соотносятся с его большевистской ясностью отношения к событиям гражданской войны на Украине. Панорама в «Щорсе» оказывается явно не липовой, она имеет характер «круга», в центре которого — Щорс.

Невероятно трудно оказалось найти исполнителя на роль Щорса, вспоминают участники съемок фильма. Уже снимались первые сцены, а Довженко ходил хмурый, с тревогой говоря: «Щорса нет!» Актер, утвержденный было на роль и уже снимавшийся, явно не подходил: при большом внешнем сходстве был он внутренне пуст, неинтересен, мелок душой. А ведь было ясно: не получится образ Щорса — не получится фильм. В эти мучительные минуты из Москвы пришло сообщение: есть Щорс! Впрочем, в Киеве его должны были бы знать лучше, чем в Москве тех лет, — это был Евгений Самойлов, незадолго до того снимавшийся в киевском фильме «Том Сойер» у режиссера Л. Френкеля. Но фильм оказался незаметным, а потому как-то не заметили и молодого актера. Ассистент «открыл» его в Москве заново.

Был Самойлов не только молод — что было обязательно для роли, но и необычайно обаятелен, имел подкупающую, какую-то радостную улыбку, светлые глаза; в нем чувствовались интеллигентность и спокойная уверенность в себе. Это был почти идеальный исполнитель роли Щорса. Потому «почти», что неизвестно еще было, сможет ли он показать помимо красоты и обаятельности еще и силу духа железного комдива, его волю, все то, что так отчетливо видно в Фурманове — Блинове в «Чапаеве», Мартынове — Зайчикове в «Мы из Kronштадта», Бочарове — Ливанове в «Депутате Балтики» и других подобных героях. Воюют не в лайковых перчатках; люди, призванные историей уничтожить целую общественную формацию, обладали и соответствующими внутренними данными для такого дела. В сценарии было достаточно материала для показа Щорса с разных сторон. Самойлов с помощью режиссера использовал возможности сценария — в его долгой и счастливой артистической карьере роль Щорса оказалась едва ли не самой лучшей.

Зрители вместе с партизанами, перешедшими границу оккупированной Украины, смотрят на впервые появившегося Щорса с изумлением и даже, пожалуй, с некоторым недоверием. Этот невысокий, с русой бородкой, которая, наверно, и отпущена-то для солидности, в потертой кожанке, с маленьким браушингом у пояса юноша — Щорс? Тот самый Щорс, слава которого летит по Украине? Нет богатырской стати, нет орлиного взгляда, нет ничего грозного в его облике. «Большие серые глаза его искрились не гневом и яростью, а легкой иронией, а в тихом голосе звучала явная насмешка...» — получается, насмешка над тем, как здорово немцы наподдавали партизанам и как они лихо бежали от немцев...

Спокойно взглянет на избитого немцами партизана, спокойно скажет, что здесь все такие, и вдруг взорвется:

— На белый террор ответим красным террором!

И это уже будет другой Щорс — полный гнева, с металлом в голове, повелительный и непреклонный. На этом контрасте и далее будет жить этот образ — интеллигентный, спокойный юноша и он же волевой, резко отдающий команды, жесткий в решениях военачальника, переходы из одного состояния в другое — мгновенны.

У Самойлова не было ни одного дня подготовки. «Я его просто привез на съемку, — рассказывал Довженко. — Вчера он читал сценарий, а сегодня я его привез на съемку и сказал ему:

— Вы ни в чем не виноваты. Вы никаких ошибок не сделаете. Поэтому я вас амнистирую, а сейчас я вам буду показывать. Через две недели вы меня коопировать перестанете, потому что у вас не будет в этом никакой необходимости. Это делается вашей второй натурой. Вы сами в это поверите, поверят и все остальные. Произойдет некая трансформация личности». Самойлов и тогда уже был достаточно умелым и техничным актером, чтобы полностью использовать и доженковские уроки и доженковский сценарий.

Да, Щорс предстает сразу же личностью целостной, полностью сформировавшейся. Но он все время в такой динамике, в таких сложных и напряженных ситуациях, что разные грани его богатой личности проявляются с разной интенсивностью. Так, даже в Унече мы видим Щорса почти сразу в беседах с партизанами, в столкновении с бродягами-эсэрами, пробравшимися в Богунский полк, в трудном разговоре с Вурмом, пытающимся увести богунцев по приказу Троцкого с Украины, на встрече с Боженко и т. д. — и везде Щорс очень разный.

В разговоре с партизанами мы видим Щорса — организатора и стратега. Поймут или не поймут его партизаны, а Щорс явно выкладывает им самые потаенные свои мысли о необходимости создания не партизанской, а профессиональной армии, ибо слишком серьезен и силен противник.

А на встрече с беляком Вурмом, ставшим в штабе главкома «красным спецом», Щорс предстает сначала ловким дипломатом, а когда разговор заходит в тупик из-за требования отправить полк в Самару, он жестко отбрасывает требования Вурма ссылкой на Ленина. Здесь определяются контуры той силы, которая стоит за Щорсом, — Ленин, партия.

Столкновение же с бандитами характеризует непоказную, привычную храбрость Щорса. «Кто такой Щорс? — заводятся эти бродяги. — Царский полковник». Другой совсем ошалел: «И сам на царя похож, — шипит он, — гад. Бородку завел — точь-в-точь Николай». Но когда они придут арестовать его, Щорс просто выгонит их,

показав неснаряженную гранату. И будет продолжать свою работу.

Потом будет еще большая и интересно разработанная сцена братания с немецкими солдатами, до которых дошла весть о революции в Германии. Щорс произнесет пламенную речь. Ее прокомментирует своеобразный «хор» — деревенские ребятишки.

— Немцы уходят в Германию без оружия, — скажет Щорс. — Оружия не дадим!

— Не давайте, дядьку, не давайте! — кричат мальцы.

— Дадим им, товарищи, сала на дорогу!

— Не давайте! Нема сала! — кричат ребята...

И все-таки масштаб личности раскрывается не в этом калейдоскопе сцен и эпизодов, но в том, что ощущается за всей этой пестротой, — в решительности, с которой начинается абсолютно неравная борьба, в уверенности, что она кончится победой. Ведь против трех тысяч или чуть более бойцов 1-й Украинской дивизии, начинавшей поход на Киев, стояло помимо 300 тысяч немцев столько же, если не более, гетманских, петлюровских, польских и просто бандитских штыков.

Щорс понимает, что необходима армия. И он создаст ее в ходе сражений, в условиях похода. Позже, будучи уже командиром дивизии, он сформирует школу командиров (в ней, как мы помним, одно время преподает и Довженко). Это было исполнение прямого указания Ленина, писавшего: «2—3 тысячи красных курсантов, из них полторы тысячи коммунистов, чтобы эти курсанты могли (будучи кадрами) развернуться в армии, когда понадобится — это абсолютно необходимо»<sup>1</sup>.

А пока он формирует воинскую часть из партизан, прививая им хотя бы начатки армейских навыков и обращаясь к памяти воинственных предков, сражавшихся за Украину. Своему полку он дает имя Ивана Богуна, одного из наиболее способных и отважных полководцев Богдана Хмельницкого. Это был первый и естественный шаг полководцев гражданской войны — у Чапаева первый полк носил имя Степана Разина.

Формирует в условиях невероятно трудных. Щорс сообщал тогда: «Богунский полк раздет, разут. Положение самое критическое. Службу несут или в бабьих кафтанах, или полуголые. То же в Таращанском полку...» Хуже всего было то, что не хватало оружия. В воспоминаниях богунцев есть рассказы и о том, что на вооружение брались даже старинные шпаги, украшавшие кабинеты в шляхетских поместьях.

И все же сразу же после известий о ноябрьской революции в Германии и начала отхода немецких частей богунцы и таращанцы начи-

<sup>1</sup> Ленин В. И., Поли. собр. соч., т. 34, с. 388.

вают свой легендарный стремительный марш на Киев. Клинцы, Городня, Чернигов, Козелец, Березня, Нежин... — в каждом городе бой, в каждом бою петлюровцы многократно превосходят силы щорсовцев.

Довженко подробно показывает бой за Чернигов.

«Не было в мировой кинематографии таких кадров, как сцена перехода богунцев через замерзшую реку, — написал В. Шкловский. — День серый, солнца мало, люди в шинелях бегут по снегу. Кадр глубокий. Люди выглядят черными треугольниками на белом, и кажется, что это бьется на снегу человеческое сердце».

Лихо и весело дерутся богунцы. Энтузиазм невероятный. Но на одном энтузиазме города не берут. И Довженко показывает воинские таланты Щорса. Еще в Сновске, на родине, командуя в самом начале 1918 года отрядом из тридцати человек, Щорс вооружил крохотную кавалерийскую группу ручными пулеметами и тем самым сделал ее весьма грозной. Одним из самых первых полководцев гражданской войны Щорс оценил роль автоматического оружия и широко использовал пулеметчиков как ударную силу.

В Чернигове судьбу боя решают именно они, пулеметчики, — Щорс любовно называл их «пожарниками». Конники с ручными пулеметами оказались не менее грозным и более гибким оружием, чем пулеметные тачанки.

Вот движется на богунцев свежая дивизия петлюровцев: кажется, эта неисчислимая масса задавит жиденькие батальоны Щорса, но он бросает вперед горстку конников — человек пятнадцать, не более, — с пулеметами, и те, скатившись с коней, в упор расстреливают синежупанников.

Вся сцена боя за Чернигов решена на контрастах — черного на белом, отмеченного Шкловским, безликих масс петлюровцев и четко персонифицированных богунцев, истеричных генералов и полковников Петлюры и спокойного, уверенного Щорса. Еще одна характерная черта этой сцены — невероятно быстрый темп. «Взять Чернигов быстро и весело», — командует Щорс. И мы видим, что его действительно берут так быстро, что не успевают истратить боевой запал бойцы, начинают преследовать врага и завершают разгром за двадцать верст от города, в каком-то селе, где люди и подумать не могли, что на них движется война.

Только выкатил Петро Чиж пушку, чтобы расстрелять петлюровцев, как вылетает из переулка деревенская свадьба па четырех санях.

— Годи воевать!

Останавливается свадьба, и невеста, сойдя с саней, просит по давнему деревенскому обычаю встречных пожаловать к ним в хату «отвидаты наше весилли».

— Приедем обязательно! — весело кричит Чиж и командует: — Огонь!..

И они пожалуют — артиллеристы Чижа, с порога пустившись в пляс, бренча шпорами, сверкая шашками и отпуская такие коленца, что хата вздрагивает. И загораются глаза деревенских хлопцев и дивчат. А Павло Ткач, старикашка крайне щуплый и невзрачный, скажет своей до невозможности могучей супруге:

— От теперь я бачу, что Петлюре конец.

Здесь, в сцене свадьбы, Довженко тактично смешает высокое и низкое, патетику и юмор. Чиж произносит речь о том, что война идет за человеческое счастье.

— За что кровь проливаем? За любовь! За уважение! Товарищи, воевать нужно по любви, а не крутить дивчат попом да приданым! Товарищи, поверьте мне, и тогда жизнь будет прекрасна...

— Ой, правда, сынок! — взывает вдруг подвыпившая Ткачиха и жалуется на побои и ругань своего замухрышки-мужа, и толкает его так, что тот летит с лавки, нечаянно показывая, что здесь все наоборот, что голосить-то, наверное, надо Ткачу.

И совсем неожиданна реакция невесты. Она решительно встает за-за стола, отталкивает распустившего толстые губы жениха и подводит к Чижу.

— Возьми меня с собою и будь моим мужем. Я полюбила тебя сразу, как только увидела у орудия. Я буду биться рядом с тобой до смерти...

— Это нахальство, — кричит, чуть не плача, жених.

— Геть, нейтральный, — одергивает его невеста, — не жинка и тебе! Ты никакой, не холодный и не горячий. Шел бы хоть к гетману, ничтожный человек!

Чиж в смятении. А вошедший в хату Щорс улыбается:

— Бери, хлопче. Добра дивчина...

Все это могло происходить в конце декабря, в начале января 1919 года. Тогда о Щорсе начала писать и петлюровская пресса. Одна киевская газета вынуждена была признать: «Черниговщина выставляет целые партизанские отряды в помощь движущейся на Киев русской большевистской армии под командованием некого Щорса». Армия не армия, но у Щорса и Боженко под Киевом было уже десять тысяч бойцов. Правда, у Петлюры было сорок тысяч, но это ничего не значило. Петлюра был обречен.

Пятого февраля щорсовцы вступили в Киев. По Подолу, а потом по Крещатику Щорс и Боженко ехали на конях во главе полков Богунского и Таращанского. Проезд по Крещатику снят драматично и снова с юмором. У победителей веселые лица, но одежда прямо нищенская. А смотрят на них из квартир, которые ломятся от добра — дорогой мебели, ковров, хрусталя. И Щорс тогда, добродушно улыбаясь, говорит Боженко:

— Что-то мы, батько, давно не платили жалованья нашим бойцам. Собери-ка буржуазию да поговори с ней насчет обмундирования, жалования бойцам, фуража. Только, боже сохрани...

— Ну что ты, Микола, боже борони! — прерывает его Боженко. Нежно и обходительно, бо тут же буржуазия, як червы со всей Украины...

Но Щорс знает своего батьку и, когда тот отъезжает, просит политика Тышлера последить за стариком.

Отсюда начинается ряд сцен, представляющих Боженко во весь рост — может быть, начини он действовать раньше, он в чем-то мог и заслонить образ Щорса. Очень уж батько Боженко, этот Тарас Бульба XX века, колоритен!

Сказать, что Боженко — это образ народного вожака, действующего часто импульсивного, под влиянием чувств, а не разума, и остающегося, так сказать, в рамках благодаря лишь благотворному воздействию Щорса, — можно, но это будет упрощением образа. Довженковский Боженко — сложнее. В нем есть черты, заставляющие вспомнить героев Запорожской Сечи и хмельницких войн. Он, к примеру, не очень-то считается с «правилами»: не получив в походе на Киев обувь от интендантов, он разул пленных петлюровцев и обул свою бригаду, а когда ему сказали, что это, мол, не дело, он горячо уверял, что пленные сами поменялись обувкой...

Говорили, что его соединение было сильно тем, что в нем все знали всех, у него служили семьями и целыми деревнями. Отсюда, мол, и патриархальные порядки: рюмка храбрецу, нагайка струсившему или оплошавшему бойцу. Это тоже упрощение. По рассказам, был он суров, строг, медлителен, а в бою на редкость храбр и безжалостен к врагу — не раз бывало, что он приказывал не брать пленных, и его «хлопчики» вырубали целые полки; правда, это случалось только в конце лета 1919 года, когда на Украине сложилась буквально трагическая ситуация.

Важно видеть и то, что был Боженко отнюдь не прост. Человек старый, оригинал по натуре, неграмотный, он, конечно, не мог не понимать, что он воюет не за себя, а за таких молодых парней, как Микола, — отсюда его отцовская любовь к Щорсу. По рассказам, он предчувствовал свою смерть и говорил о ней равнодушно. Но вместе с тем был Боженко тоже народным самородком, был человеком редкостных дарований и природного ума.

Если Щорс был влюблен в легкие пулеметы, то Боженко в боях делал главную ставку на артиллерию. Все его атаки тщательно готовились и неизменно начинались с артиллерийской подготовки. Он был одним из немногих командиров молодой Красной Армии, которые оценили значение артиллерии в современном бою, и он так вышколил своих артиллеристов, что пушки у него шли в рядах атакующей пе-

хоты, сопровождали ее, как говорили уже в Отечественную войну, топчем и колесами».

Пушки он любил до смешного. Надо сказать, что таращанцам как-то особенно везло на трофеи, которыми прижимистый батько не любил делиться, а потому часто замалчивал их или преуменьшал. Но в Жмеринке он захватил арсенал Петлюры — двести орудий, тысячу пулеметов, десятки вагонов с боеприпасами. Спрятать такую массу оружия было невозможно, пришлось делиться, но пушки Боженко выдавал только по личным приказам Щорса. Каждую выдаваемую пушку осматривал, выбирал «похуже», хотя все они были одинаково новенькие.

Довженко тоже был влюблен в Боженко — это, конечно, один из самых ярких образов во всей довженковской галерее. Великолепен и актер, исполняющий эту роль, — И. Скуратов, очень точно и тактично показывающий и возраст батьки, подтачивающий его некогда несокрушимое здоровье и заставляющий носить тяжелое ватное пальто, и его обидчивость, неизбежную для немолодого человека, оказавшегося в кругу «мальчишек», и уверенную мудрость полководца, знающего цену жизни и смерти.

Знаменитая сцена в театре не совсем «придуманна»: Щорс действительно поручал батьке дипломатические переговоры с представителями буржуазии — именно потому и поручал, что знал, как обманчив простоватый его вид, как на самом деле он хитер, цепок и настойчив.

Сцена в театре сделана Довженко-писателем, использующим возможности звука. В «Щорсе» немало эпизодов, демонстрирующих изощренную поэтику немого кино, — эпизодов, снятых острыми ракурсами, необычайно изобразительно ярких, мастерски смонтированных. Такова, к примеру, сцена смерти Боженко, о чем — особая речь. Но здесь же есть эпизоды — монологи Щорса, например, — которые сняты почти неподвижной камерой, динамика и красота которых — в звучащем слове.

Боженко в театре тоже надо лишь слушать.

Он выходит на сцену неторопливо в своем неизменном, похожем на доху пальто и в папахе; за собой тащит, как детскую коляску, пулемет «максим».

«...Остановившись там, где 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? (Просьба к товарищу артисту обязательно сохранить в голосе деликатность и благодущие.) Коля Щоре, наш дорогой командир, велел мне спросить вас, — тут голос Боженко приблизился

к предельной мягкости, — не знаете ли вы, что это такое? — И Боженко нежно указал на колясочку, как бы желая спросить, чей это ребенок.

Не одна буржуазная душа не могла ответить на этот вопрос. Возцарилась 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 подавши ни кашля, ни чиха.

— Не знаете, — огорчился Боженко. — 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 политком 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 Назарыч, нежнее! — яростно прошипел 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».

Смех зрителей сливается со смехом Щорса и его командиров, собравшихся в столовой гетманского дворца. Здесь же батько. Тышлер вспоминает: «Я ему шепчу... Василь Назарыч, нежней, нежней! А батько: «Не жалейте, граждане капиталисты, все равно вам помирать...»

Боженко обижается на смех «мальчишек». А тут еще Савка Троян: с грохотом промчавшись по мраморной лестнице, он влетел в столовую на прекрасном жеребце. Нет для него иного командира, кроме батьки, и, осадив жеребца, он сильным голосом спрашивает Боженко:

— Батько! Що робить з буржуазией в театри? Гроши вже собрали. Зараз буржуазия воды хочет.

— Пустить, — буркает растроенный Боженко.

— Стой! — останавливает Щорс Савку, готового улететь с приказом. — Куда пустить?

— В расход, товарищ начдив, — козырнул Савка и засмеялся непередаваемым тонким и нежным от простуды смехом.

Когда Щорс строго отменит приказ, Боженко все же посоветует:



— Микола, а может, пусть их господь на том свете индивидуально допрашивает...

Микола не согласится, и батько совсем расстроится, тем более что здесь еще выяснится, что батько, оказывается, и карту не умеет читать...

А Савка, спокойно выслушав Щорса, снова спросит Боженко, ибо нет для него бога, кроме бога — батьки:

— Так что же мне с буржуазией робить, батько?..

Роль Савки исполнил молодой А. Хвьяля, молодой богатырь в то время. Исполнил с удивительным проникновением в замысел Довженко — показать таращанцев как специфическую воинскую часть, с особенностями во взаимоотношениях между командирами и бойцами. «Субординация субординацией, — пояснит в беседе со студентами Довженко замысел образа Савки, — но они, кроме того, дружки и ведут собственный отсчет своей дружбе». Как и все таращанцы, Савка по-человечески любит старика.

Сцена с Савкой акцентирует дорогую Довженко, проведенную в общем-то через весь фильм мысль о том, что гражданская война — это народная война, которая, если можно так сказать, более «прилична» украинцам, чем другим славянам; поэтому через триста без малого лет в таких героях гражданской войны, как Боженко и Савка Троян, естественно, возродились черты Северина Наливайко, Максима Кривоноса, Ивана Серко и других.

Нет нужды брать эту сцену на социологический анализ — в конце концов, Боженко направлял и контролировал Щорс, а рядом с лихим Савкой сражались Петр Чиж, Павел Радецкий, Тимофей Черняк и им подобные дисциплинированные, идейные бойцы. Достаточно видеть, как от этой сцены веет жизнеутверждающей силой, оптимизмом, убежденностью, что то, что делается, — дело святое.

Настойчиво проведя мысль о народной войне, Довженко освободил свой рассказ от случайных имен, от преходящих словословий: Ленин — вот единственный авторитет для Щорса, представляющего в фильме партию, воплощающего образ идеального большевика. Через десять лет отсутствие других имен в фильме будет поставлено Довженко в укор — в его записях есть рассказ о разговоре по этому поводу с М. Чиаурели.

Чтобы закончить разговор с Савке Трояне, снова обратимся к сценарию — все равно лучше не скажешь.

«Услышав настойчивый вопрос Савки, Боженко взглянул на него и только сейчас понял, как он неуместен здесь, среди бронзы и мрамора, и тогда «молча встал, надел шапку, взял коня под уздцы и повел. Савка оглядывался в недоумении, чувствуя недоброе». Уведя Савку на коне в удаленную, украшенную картинами комнату, Боженко приступил к скорому суду:

— Ты чего, сукин сын, срамишь меня перед рабочим классом? Кто тебя учил по гетманским покоем разъезжать верхом? Слезай!

— Батько, может, дома побили б,— тихо и застенчиво посоветовал Савка.

— Слезай, кажу тебе, селюк!

Савка спустился с седла и подставил широченную, которую развело что оглоблей проймаешь, спину. Боженко раза три стегнул его нагайкой, и Савка «деликатно спросил»:

— Уже?

— Уже,— ответил Боженко с некогрой заботой в голосе и, вынув из кармана бутылку коньяку, налил рюмку.— На, запей, мурлыка.

Савка мигом запил...

— 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 батько 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 офицеригов...Ох, и шарахнули ж!

— Помню и Горсдню,— вздохнул Боженко, паливая третью рюмку.

— А в Броварах, помните? Ххх-х-х! — дудочки заиграли в Савкиной груди на высшем пределе.

— Ну, будет, будет,— нахмурился Боженко.— Всех вспоминать, коньяку не хватит...»

Уедет Савка из гетманского дворца все же верхом на коне.

Но Савка — не простой потомок запорожцев, он солдат революции, ему жить и, значит,— мепяться. Это понимает Боженко. И будет еще сцена, где-то под Дубно, когда Боженко потребует от Савки показать на карте, «дэ мы» и «дэ пань». Савка заплутает, и батько снова возьмется за нагайку. Долгий путь придется пройти Савке Трояню, но когда он пройдет, то будет похож на Щорса, а не на любимого батьку.

«Пришла весна тысяча девятьсот девятнадцатого года,— напишет лирично Довженко в сценарии, приступая к рассказу о самых героических и одновременно полных трагизма последних страницах жизни Щорса.— Прилетела, как счастливая доля, приплыла веселыми, бурными потоками и разлилась по всей Украине».

В апреле Петлюра был практически разгромлен. Погрузив свой штаб и «правительство» в поезд, Петлюра метался по западным укра-

анским станциям, нигде не зная покоя от щорсовцев, имевших уже бронепоезда и вооруженные пулеметами дрезины.

«В вагоне Директория,  
Под вагоном территория...»

Это поговорка той поры.

Дивизия Щорса выходила к бывшим границам Австрии, перед ней и другими частями Красной Армии открывались поистине грандиозные перспективы — путь на Венгрию, ставшую Советской республикой, на Венгрию, ждавшую и звавшую их. Щорсовцы были готовы к такому походу. Савка Троян, например, думал: «Хотя до Венгрии, по-видимому, и далековато, но почему бы действительно и не ударить, раз уж такая масса народу погибла и войне конца не видать».

Но за победным, полным радости и надежд маем начиналось грозное кровавое лето 1919-го. Запылала и Украина со всех сторон: с востока на нее шли деникинцы, на юге высадились интервенты, с запада напирал получивший галицийские дивизии и помощь поляков-пилсудчиков и потому оживший Петлюра, а в самой Украине помчались по шляхам с гиком и ревом тачанки Махно, Григорьева, Тютюнника и многих других бандитов.

Весной щорсовцы воюют весело, с шутками. Вот Щорс решает с лёта, на дрезинах взять Винницу; вот его отряд врывается на станцию, а там его ждет, улыбаясь, начальник разведки Гавриченко.

— Вам кто разрешил брать Винницу?

— Вы, товарищ начдив.

— И тебе не стыдно? Обскакал начдива...

Не успели посмеяться, как сообщение: Винницу атакует кавалерия. Вскоре врывается конница Боженко.

Гавриченко размахивает белым флагом. Щорс смеется и кричит:

— Помилуйте, батька атаман, сдаемся!..

— А чтоб вашего батька черт взяв, мальчишки! — сердится Боженко. — ...Ну что за напасть! Миколай, дай мне хоть Жмеринку взять. Хлопцы обижаются...

Через несколько дней батько, взяв Жмеринку и заодно выбив пилсудчиков из нескольких городков, слушал новый приказ Щорса.

— С пятым и шестым полками форсированным маршем двинуться...

— На Венгрию! — неожиданно громко и решительно подсказал Боженко.

— На Шепетовку! — сказал Щорс, когда стих всеобщий смех...

Потом, провожая Боженко, он любовно, как сын, погладит его по плечу.

Но нарастает напряжение боев, и случается уже — начинают пятиться и щорсовские полки. И тогда мы видим совершенно необычного Щорса.

В Бердичеве, где решалась судьба Киева, в охваченную паникой массу бойцов Щорс бросается разъяренный:

— Подать командира.

Командир полка предстал перед Щорсом:

— Товарищ начдив, громадные потери!..

— А ты почему живой, сукин сын? Людей пугать! — И Щорс ударил комполка нагайкой. — Товарищи, вперед! За мной, вперед!

«Бились до ночи», — скупо сказано в сценарии. А ночью Щорс вернется в свою комнату — шатаясь от усталости, черный, осунувшийся, грязный с головы до ног. Пулемет выпадет из рук и со стуком упадет на пол, — Щорс не услышит стука. Со стоном снимет кожаную куртку, сунет голову под струю воды из крана...

Можно вспомнить, что был он больным человеком, пришедшим с фронта с туберкулезом легких, и еще раз подивиться его железной воле.

И сейчас, смертельно изнуренный, он не ляжет, а начнет диктовать письмо жене: «Дорогая жена. Пишу тебе из Бердичева. Я сильно тоскую по тебе. И вот нашел случай тебе написать... Я, дорогая, не люблю писать. Но если я уже пишу тебе, то... вообрази, что здесь было... Я назвал это «бердичевским кошмаром»... К концу боя у меня осталось в живых сто семьдесят пять человек и три орудия. Но я был глубоко уверен в победе и победил...»

Надвигается месяц август с его жесточайшими и беспримерно тяжкими по потерям боями в районе Коростеня — Проскурова. Чтобы спасти отходившую с юга XII армию и сохранить связь Москвы с Киевом и югом России, надо было стать насмерть. Тогда все командиры узнали о телеграмме Ленина: «...обороняться до последней возможности, отстаивая Одессу и Киев, их связь и связь их с нами до последней капли крови. Это вопрос о судьбе всей революции. Помните, что наша помощь недалеко»<sup>1</sup>.

До последней капли крови... Необычная телеграмма даже для сурового контекста гражданской войны. И выполнять ленинский приказ довелось именно комдиву Щорсу и комбригам Боженко и Черняку.

Как известно, они выполнили приказ, дрались буквально до последней капли крови, и все трое погибли тогда, в августе 1919-го. Напомним, то вообще была тяжкая пора: 30 августа погиб Щорс, через пять дней — Чапаев, трагичные сообщения шли и с деникинского фронта.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 51, с. 33.

Враг наносил удары не только с фронта, но и с тыла. Довженко анализирует это в напряженной и сложной сцене горя Боженко, которого убили жену в Киеве петлюровские агенты.

— Ой, матко, матко! — рыдает в хате сильный, старый, чего только не повидавший в жизни человек. А с улицы доносится гневный рокот бригады: — Хлопцы, матку вбылы! На Киев!.. Кровавая речка потече з Києва!..

И потекла бы, как текла под саблями кривоносовских ватаг, состоявших преимущественно из доведенных до крайности шляхтой и предателями крестьян, если бы не примчался к тарашанцам Щорс с Черняком и группой командиров. Боженко, очевидно, уже принял решение, и если что задерживает его поход на Киев, то лишь неуверенность в реакции Щорса. Не слушая слов утешения, батько лежит, укрывшись с головой буркой, и то стонет, то рычит, как раненый зверь. Потом, выглянув из-под бурки, тихо и гневно спрашивает:

— Як ты думаешь, Микола, если я сниму с позиции тарашанцев и пойду почищу Киев, твои богунцы не помешают?..

Спрашивает с убежденностью в своем праве очистить тылы от провокаторов. Спрашивает с той силой, которая свидетельствует, что обычный приказ не подействует, не остановит его. Это понимает Щорс, как понимает и то, что этот поход будет концом тарашанцев — после «кровавой речки» в Киеве не будет им возврата в Красную Армию. И Щорс не приказывает — он, подойдя к Боженко вплотную, говорит тихо, напряженно и под конец яростно:

— Я люблю тебя, батько... Но если уж так, мои богунцы уничтожат твою бригаду, а я убью тебя тут же на месте. И сам погибну, и пусть тогда гибнет к чертовой матери все и проваливается весь мир! Ты меня знаешь, батько.

Батько всматривается в Щорса и снова прячется под бурку. Нет, ничего не выйдет с Киевом... Стоит Щорс худой, бледный, с горящими глазами, и видно, что все так и будет, как он говорит: сам погибнет, но кровавой расправы над целым городом не допустит.

Потом последует обряд вручения Боженко сабли в золотой оправе.

Щорс и Боженко получили золотое оружие — орденов еще не было — за взятие Киева. В решении Реввоенсовета было сказано, что они награждаются не только за храбрость и умелое руководство боевыми действиями, но и за «поддержание революционной дисциплины во вверенных им частях». Формулировка необычная, отражающая признание того факта, что партизанская армия в ходе боев и в поразительно короткий срок превратилась в регулярное воинское соединение. В ней, этой формулировке, и след главной заботы верховного командования той поры, главной военной заботы и В. И. Ленина, — о том, чтобы поднявшуюся народную бурю направить в

четкое и управляемое русло регулярной армии, ибо именно такие армии шли на Советскую власть со всех сторон.

Довженко переосмысливает историю с золотым оружием. Щорс вручает Боженко саблю от имени «рабочего класса Украины и России, правительства и партии», более того — от имени «рабочих всего мира», чтобы как-то утешить воинственного старика. И тот поймет его:

— Ох, и сукин же ты сын, Микола,— вскрикнул Боженко, взявши меч с какой-то детской радостью.— И за что я тебя так люблю, я и сам не знаю...

Но, переосмыслив факт, Довженко строго сохранит и правду истории и суть формулировки Реввоенсовета, потому что главным во всем, что скажет Щорс Боженко, будет: «Рабочий класс верит, что революционные цели у тебя всегда будут торжествовать над личными...»

Вот эту-то правду, очевидно, и почувствовали консультанты Довженко и потому-то и подивились его точности описаний того, чему были очевидцами.

Безупречно точен Довженко и в той сцене — изобразительно одной из лучших в фильме, — в которой показана схватка щорсовцев с белополяками. Формально панская Польша еще не воевала, но когда Петлюру выбили с Украины, она и дала убежище его разгромленным дивизиям, и снабдила оружием, и пропустила к нему галицийские части, и нашла «добровольцев» — целые полки! — которые пошли осенью 19-го года с Петлюрой на Киев. Не дошли в ту пору. Но еще более обострили критическую обстановку на Украине.

Из Новоград-Вольнска богунцам и части таращанцев, попавшим в окружение, пришлось прорываться именно через белополяков. На пути их — шляхетский замок, старый и богатый, хранящий память о многих веках сладкой панской жизни и веках же борьбы со всеми, кто восставал против этой жизни. В этой сцене нет диалогов, да они и не нужны. Ворвавшись в замок, щорсовцы словно попали в XVII век — вокруг них невиданная роскошь, а перед ними — паны с саблями. Тогда и щорсовцы, словно забыв, что живут в XX веке и что за плечами у них карабины, выхватывают сабли и начинается рубка — как тогда, в XVII веке.

Один из щорсовцев заново — потому что он никогда не мог и слышать имени Шекспира, — формулирует мысль о том, что «распалась связь времен». Да, революция рождает новое время. Но здесь, в шляхетском замке, связь времен предстает в нерасторжимой связи народного прошлого и настоящего.

«Щорса» снимал Юрий Екельчик, дебютировавший в «Иване» (среди операторов «у меня был мальчик», сказал на обсуждении «Ивана» Довженко) и успевший за минувшие несколько лет стать

видным художником-оператором. Правда, ему не везло на первых шагах. Один самостоятельно снятый им фильм — «Хрустальный дворец» Г. Гричера-Чериковера — оказался настолько неудачным по содержанию и постановке, что прошел совершенно незаметно по экранам. Другой — «Строгий юноша» А. Роома — вообще не выпущен в прокат. В результате имя Екельчика мало кто знал, но те, кто видели «Строгого юношу», понимали, что этот молодой человек не только один из крупнейших операторов Киевской студии, но, пожалуй, по одаренности равный самым прославленным мастерам советской операторской школы.

Довженко, очевидно, и видел «Строгого юношу» и верно оценил возможности молодого оператора.

Екельчик равно уверенно владел и тонким искусством портретной живописи и сложным мастерством съемки движущейся камерой. У его умения снимать с движения и передавать зрителю ощущение динамики, напряжения и многообразия действия, причем действия, развернутого в глубину, многопланового, как говорят кинематографисты, Довженко знал со времен «Ивана». Для батальных сцен «Щорса» — а их много в картине — это умение Екельчика было незаменимо. Что же касается искусства кинопортрета, когда светотонью выявляются все человеческие — внешние и внутренние — свойства героев, а камера неторопливо и досконально рассказывает зрителю о том, чем и почему эти герои интересны, то совершенно исключительные образцы этого искусства Екельчик показал в «Строгом юноше».

Хотя Екельчик в определенной мере и ученик Демущкого, его стиль резко отличается от стиля учителя, характеризующегося, как мы отмечали выше, большой мягкостью изображения, нелюбовью к резким контрастам, подчеркнутым лиризмом и поэтизмом. Единственно, очевидно, возможные в «Земле», эти особенности стиля Демущкого явно не подходили для строгой и суровой поэтики «Щорса». А между тем влияние Демущкого чувствовалось в работе многих киевских операторов, причем порой лиризм у них оборачивался сентиментальностью. Екельчик же даже в поэтических сценах оставался строгим и, если можно так сказать, мужественным художником; в дальнейшем, работая уже на «Мосфильме», он будет снимать в еще более жесткой манере.

Короче говоря, стиль Екельчика очень точно подходил для задуманного Довженко фильма — эпического, дающего и широкие картины народного движения и достаточно полно обрисованные портреты отдельных его участников, одновременно поэтического и сурового.

Искусство киноживописи Екельчик демонстрирует — в точном соответствии с требованием сценариста — в сцене мечтаний богун-

цев о будущем. «Приготовьте самые чистые краски, художники. Мы будем писать отшумевшую юность свою,— написал Довженко в экспликации к этой сцене.— Пересмотрите всех артистов и приведите ко мне артистов красивых и серьезных. Я хочу ощутить в их глазах благородный ум и высокие чувства... Осветите их, операторы, чистым светом, чтобы все прекрасное, что пронесли они по полям Украины, отразилось на их лицах полностью и передалось зрителям и наполнило сердца потомков высоким волнением.

Пусть это будет свет вечерний, тихий, как перед праздником после долгих трудов...».

Так это и сделает Екельчик.

Кино — это движение,— гласит одно из старых определений особенностей «десятой музы». Долгое время подразумевалось, что речь идет о движении сюжета, действия. И вот с точки зрения такого понимания особенностей кино сцена, о которой идет речь, абсолютно «некинематографична», более того, она вроде бы нарочито театральна.

В самом деле, в класс сельской школы — с партами и географической картой на стене,— где расположились на ночевку богунцы, многие из которых ранены, входит Щорс — в нижней сорочке, в шинели внакидку. Входит и садится на школьную скамью, сразу же оказываясь в центре своих бойцов, лежащих на полу и сидящих на партах. Возникает композиция, классическая в живописи и обычная на театральной сцене. Мягкий свет действительно выявляет молодость и душевную чистоту и красоту богунцев. Но композиция по-театральному устойчива — лишь изредка камера незаметно приближается к тому или другому участнику разговора и ненадолго показывает их на крупных планах.

Богунцы говорят о своей непобедимости, о бессилии врагов, а один из хлопцев — тот, что ушел на войну со свадьбы под Черниговом,— и о бессмертии: «А меня, товарищ пачдив, пуля не берет... Говорю: пуля, не тронь, не тронь, не тро-онь!.. Не трогает. Щечочет, а не трогает...» И Щорс подтверждает, что так может быть: «Раз в тысячу лет пуля не должна брать человека. Это бессмертие». (Весьма характерная для Довженко последовательность в отстаивании однажды высказанной мысли.) Наконец, Петр Чиж произносит монолог о том, что он ответит на вопрос девушки, которая через много лет спросит, какими они были, солдаты революции? Были разные, скажет Чиж, но в большинстве — хорошие. «И нередко, скажу, сыновья получали отцовскую пулю в морду и сами стреляли в отцов из парабеллумов и наганов, и не считалось это, скажу, ни сыноубийством, извините за грубое выражение, ни, как бы сказать по-нашему, по-тогдашнему, отцеубийством, а называлось просто: сын против батька, батько против сына. Надо — так надо, время такое...».



В этой сцене романтическое начало превалирует над тем, что мы привычно называем реализмом. Живописная композиция, мягкий операторский свет, возвышенный слог богунцев — все это составляет единство, и делает ее, эту сцену, исключительной даже и в довженковском творчестве. В звуковом кино более, чем прежде, ощущалось упрямое нежелание Довженко признавать, что кино что-то не может и что и у кино есть ограничения, не позволяющие использовать все, что хотелось бы взять у литературы, театра, живописи и т. д.

Другое дело, что Довженко часто оказывался прав в своем нежелании считаться с ограничениями, открывая неизвестные возможности кино — как немого, так и звукового. И в сцене мечтаний богунцев он демонстрирует возможности нового движения в фильме — движения мысли.

«Голоса за кадром» еще не существовало. Поэтому Довженко многие свои мысли вкладывает в уста героев, в том числе и Щорса. Так, говоря о садах, которыми так «просто» можно покрыть всю землю, Щорс говорит о мечте Довженко. Сам Щорс, останься жить, был бы, конечно, не садовником, но маршалом или государственным деятелем. Но то, что Довженко именно его, а не политкома, к примеру, заставляет говорить о садах, обусловлено именно движением мысли. О садах ведь мечтали еще Фурье и Сен-Симон. Но одно дело мечтать, другое — бороться за землю, покрытую садами. Щорс — борется; сейчас возможность осуществления старой мечты полностью нависит от него, поэтому он о ней и говорит.

Сцена мечтаний привлекла внимание многих критиков, в том числе, как мы уже отмечали, и таких, кто с наивной готовностью принял экспликацию к ней за авторское кредо, за самораскрытие Довженко его творческого метода. Там, в авторской экспликации, есть указание и режиссеру относительно актеров: «Пусть они мечтают. Не надо им ни есть в это время, ни пить, ни курить, ни запивать поношенные одежды свои. Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятаки медных правд. Оставьте чистое золото правды». «Чистое золото правды» — эти слова выносились в заголовки книг и статей, их цитировали чаще, чем еще что-либо из написанного Довженко.

Нет спору, анализируя творческий метод Довженко, все равно приходишь к таким определениям, как романтическая приподнятость материала, освобождение героев от быта, заострение сюжетов, субъективная окраска действия, соединение масштабности изображаемого с лиричностью подхода к нему и т. д., — и все это, конечно, можно при желании вместить в красивые слова «чистое золото правды». Но, как известно, слишком емкие формулировки обычно бывают достаточно спорными и вместить в них творчество действительно крупного художника невозможно. Кроме того, столь же обычен и

такой парадокс у крупных художников, как расхождение их творчества с их собственными оценками. Исходя из этого, мы бы сцену мечтаний богунцев не сочли ни центральной, ни самой лучшей в фильме. А начальные кадры с подсолнухами, вошедшие во все хрестоматии? А бой за Чернигов, поразивший такого тонкого ценителя прекрасного, как Шкловский? А сцена драки на саблях в шланхетском замке? А Савка Троян в гетманском дворце? Наконец, боеподобная и неповторимая сцена смерти Боженко?.. Нет, это все сцены несравненного мастерства и, очевидно, имеющие для фильма никак не меньшее значение, чем сцена мечтаний.

Резоннее не искать в ней особых достоинств, а попытаться понять, почему она, эта сцена, так была дорога Довженко, что он с гордостью вспоминал ее и на склоне жизни. Возможно, ответ прост: в этой сцене Довженко сам, лично обращался к зрителям. Монологи Щорса, Чижа и других богунцев были, в сущности, «голосом автора» (от этих монологов оставался буквально один шаг до «закадрового голоса»). И эту открытую им возможность делиться со зрителями мыслями и чувствами — делиться прямо, а не через образы и сюжет — Довженко в силу особенностей уже своей личности не мог не ценить самым высоким образом. Как поэт экрана, как человек, несший в себе еще скрытый дар писателя, наконец, как публицист и трибун (и эти его способности раскрылись позднее), Довженко не мог не искать прямого контакта со зрителями.

Повторим, чтобы акцентировать этот факт: в авторской экспликации к сцене мечтаний Довженко раскрыл некоторые важные принципы своего стиля, но истина все же в том, что в «Щорсе» его художническая палитра несравненно шире и разнообразнее того, что следует из слов о «чистом золоте».

Особенно легко это проследить по сцене смерти Боженко.

Комбриг Черняк и сам Щорс погибли в бою. Боженко был ранен и отправлен в тыловой госпиталь, а там его следы затерялись в суматохе отступления. Довженко допускал, что «умер киевский столяр Боженко где-нибудь в захолустном волынском госпитале, под ножом бессильного хирурга» и был похоронен как безвестный боец в общей могиле. С такой смертью никто не захотел мириться. Д. Петровский, например, придумал, что батьку отравили враги, подсунув вместо коньяка «царскую водку», то есть смесь азотной и соляной кислоты, не заметив, что у него в книге получился даже не «медяк правды», а просто намек на то, что загубила батьку приверженность к «зеленому змию».

Довженко также не мог принять то, что случилось с Боженко на самом деле. Уже потому не мог, что батьку в его фильме занимал особенное место и нельзя было расстаться с ним, как с комбригом Черняком, который в фильме действовал лишь на вторых планах,—

одним упоминанием, что погиб он в бою под Ровно вместе с цветом полгород-северской бригады. Боженко должен был уйти из жизни так же необычно, как жил. А для этого стал необходим метод «чистого золота правды», то есть высшего обобщения жизненного случая до художественного и даже символического образа — «смерть народного героя». Но так как эта сцена имеет не субъективный, а подчеркнуто объективный характер, то здесь обобщение сопровождается опущением подробностей документального вида, действием на вторых и дальних планах и т. п.

Это такая сцена, которая возможна только в кино и ни в каком другом виде искусства. Снята она с тем эпическим размахом, который составлял главную особенность операторского дара Екельчика, — снята движущейся камерой, успевающей показывать и грандиозные панорамы и остроракурсные крупные планы, то есть фрагменты происходящих событий.

Начинается эта сцена с панорамы просторных волынских степей, по которым мечутся кони без всадников, — как помним по «Арсеналу», излюбленный Довженко народный образ смерти на войне. На горизонте горят села и черный дым заволоч все небо, как бы придавив своей чернотой землю, степную дорогу среди колосющихся хлебов и трагическую процессию на пей. То таращанцы несут на носилках умирающего Боженко. Он в белой сорочке и укрыт до пояса белой плахтой. А за ним ведут его черного коня под черной буркой. В хлебах справа и слева падают снаряды, вздымая черные фонтаны земли и заставляя метаться в страхе коней без седоков. Яростная динамика битвы и отступления резко контрастирует с печальной медлительностью процессии, с равнодушием сопровождающих батьку людей к снарядам, мчащимся коням, ко всему, что происходит вокруг.

Дикторский текст, наложенный на эти кадры, звучит, по замечанию Довженко, «и как военная сводка, и как монтажный переход, и как драма». Это не внезапный переход: уже в сцене боя в шляхетском замке зритель узнавал, что щорсовцев окружают превосходящие силы противника. Дикторский текст прояснял тревожную ситуацию до конца: «Близилось к концу забываемое лето тысяча девятьсот девятнадцатого года. Весь украинский юго-запад белел быстро, как от проказы. Уже были заняты Винница, Бердичев, Рудия. А с севера, с Бахмача на Киев, наваливался генерал Драгомиров с офицерскими полками. Щорс метался в этом зловещем кругу, как тигр».

Деникинцам, заметим, Киев и достанется. А выбьет их из украинской столицы в декабре того же года именно Богунская бригада.

Дикторский текст сух и информативен и его драматизм, очевидно, требует пояснений. А трагизм времени раскрывается через смерть Боженко, раскрывается прежде всего через изобразительный ряд

сцены. Например, необыкновенно впечатляют всадники, все время обгоняющие горестную процессию. Они осаживают взмысленных коней, оглядываются в тревоге и скорби и снова мчатся куда-то вперед. Чтобы тарашанцы не задержались, чтобы попрощаться с батюшкой, — для этого нужны обстоятельства сверхчрезвычайные.

А «Боженко умирал.

Хлопцы несли его осторожно, как драгоценный сосуд, боясь пролить хоть одну каплю отцовской жизни. Рука Боженко покоилась на голове ближайшего бойца.

— Як умру, то поховайте мене коло Пушкіна... Кажуть, великий поэт был... Коло его памятника в Житомире, на бульварі. Чуєте?

— Чуем, — отозвались хлопцы.

— Заспивайте над могилою «Заповіт» Шевченка. Тоже великий поэт был... А мэнэ билые выроють з могили и кинуть мое тело собі бакам. А народ все будет видеть и еще дужче их ненавидеть. Я им буду мстити з-за гроба, хлопцы!»

Крикнул Боженко и упал на носилки, и умер. А тарашанцы заехали:

Як умру, то поховайте  
Мене на могилі,  
Серед степу широкого,  
На Вкраїні милій...»

«Да будет так, как написано!» — воскликнет Довженко в сценарии, зная, что нет и не было в Житомире могилы Боженко. А если бы была, то все так и случилось бы, наверное, как говорил батюшка. Винниченко и Петлюра в зоологической ненависти к большевикам-украинцам действительно уничтожили могилы щорсовцев. Поэтому-то тело Щорса увезли с фронта сначала туда, где он формировал свой первый полк, а потом, поскольку фронт приближался к Унече, повезли по громадной дуге фронта до Самары.

Сцену смерти Боженко снимали у села Богачки. Один из участников съемки рассказывает, что, мол, что-то тогда случилось. Исчезла обычная на съемках суэта. Люди вдруг почувствовали и простор и печаль полей, и громадность неба, и подлинное величие того, что они снимают. И люди заплакали настоящими, а не актерскими слезами. Рассказчик таким образом подвел итог своим воспоминаниям: «Довженко был совсем нелегким человеком, но что-то в нем было такое, что покоряло и заражало всех, кто находился рядом с ним. Наверное, это он сам первый заплакал по Боженко, а за ним и все мы».

Довженко снимал «Щорса» с невиданным напряжением, с полной отдачей сил. Понятно, что нервы иногда и не выдерживали такого нечеловеческого напряжения, происходили срывы.

Но выдерживали нервы — это полбеды. Не выдержало и сердце. В разгар съемок у Довженко случился инфаркт — работа остановилась на три с лишним месяца. Сказалась не только физическая перегрузка, но, очевидно, и сложное время. В марте 1938 года Не Вишневецкий, давно примирившийся с Довженко, заботливо пишет в Киев: «Пишешь ты, что ты одинок... Нельзя, Сашко. Пойди, почитай «Щорса» бойцам, «арсенальцам»...» Совет «комиссарский», очень типичный для Вишневецкого, но еще вопрос — спасал ли он от одиночества в то время?..

Московские друзья, не видевшие Довженко более года, нашли его, когда он привез картину в Москву, усталым и постаревшим — это, несмотря на то, что он буквально был окрылен мгновенным признанием и всенародным успехом «Щорса».

Финал «Щорса» давался особенно трудно. Сценарий кончался сценой смерти Щорса в бою под селом Белошицы. Командиры-щорсовцы напоминают бойцам слова командира и поднимают их в атаку. Полки поднялись и погнали врага прочь с Советской Украины... Эта сцена не казалась бесспорной и в сценарии — примерно так же кончались многие фильмы тех лет, в частности и «Чапаев» и «Мы из Kronштадта». В фильме же после эпически-масштабной и напряженно-трагической сцены смерти батька Боженко она просто «не звучала». Решать финал надо было, очевидно, не на внешнем, а на внутреннем пафосе. И Довженко решает окончить рассказ о Щорсе показом его встречи с инспекцией из штаба армии — перекусившимися беляками и скрытыми предателями.

Спецс из бывших царских генералов требуют, чтобы отступающий Щорс бросил в бой свой последний резерв — школу красных командиров. Щорс же понимает, что это предательское требование, и он отвечает:

— Школу красных командиров я в бой не пущу. Я потеряю дивизию, но сохраню командиров, и у меня будет дивизия! Корпус! Армия!

Когда он это говорит, за окном штаба походной колонной проходят с песней красные командиры — молодые, рослые, щегольски одетые. Это действительно грозная сила. Щорс любит их, и они в последний раз слышат своего начдива:

— Товарищи командиры Рабоче-Крестьянской Красной Армии! Презирайте рабство, как смерть, любите революцию, как жизнь! Это я вам говорю. А мне сказал Ленин!..

В мае 1939 года «Щорс» выходит на всеююзные экраны и идет поистине триумфально. Никогда, ни до, ни после Довженко не знал такого абсолютного успеха, какой принес ему «Щорс».

Успех объяснялся не только бессмертной темой революции. Показывая, как двадцать лет назад по украинским шляхам скакали

щорсовцы с саблями, как они умирали, веря в победу и Советскую власть, Довженко одновременно, как и в «Аэрограде», предупреждал людей о близости новых испытаний. Щорс в финальном кадре говорит, в сущности, со зрителями, их призывает «любить революцию, как жизнь».

Никто не знал тогда, конечно, что еще не все муки, уготованные историей Украине, пройдены, что будут еще и 41-й, и 42-й, и 43-й кровавые годы. Но предчувствие их живет в фильме. Как всегда, эту особенность «Щорса» первым отметил Вс. Вишневский: «Это не только памятник событиям 1919 года. Это строгое, властное, зычное напоминание нашим противникам о том, какова наша сила, каковы наши народные военные возможности, каковы наши исторические традиции».

Еще до выпуска фильма в прокат Довженко показал его московским мастерам искусства. На обсуждении, превратившемся в чествование Довженко, было высказано много крайне любопытных соображений и о творчестве Довженко в целом, и о форме «Щорса» в частности, хотя, конечно, некоторые высказывания и не очень четки, что понятно — разговор шел сразу после просмотра фильма, без времени на обдумывание и подготовку. На этом обсуждении прозвучало и жанровое определение картины — эпос. Но какой-то, мол, необычный эпос...

Характерно в этом смысле замечание Вс. Мейерхольда: «Когда я смотрел фильм «Щорс», мне вспомнился Гоголь с его «Тарасом Бульбой», вспомнился Пушкин с его большими полотнами, начиная от «Евгения Онегина» и кончая «Арапом Петра Великого», вспомнился Салтыков-Щедрин. Юмор у этого замечательного писателя Довженко таков, что он действительно может поспорить с лучшими писателями нашей страны. Но писатель, если он не поэт, еще не великий писатель. Довженко замечателен тем, что он — поэт».

Отметим, что впервые на таком представительном собрании и такой авторитетный художник назвал Довженко великим писателем. Но нам здесь интереснее попытка Мейерхольда через сравнения нащупать форму «Щорса». Может быть, и не бесспорные сравнения: Гоголь, Пушкин, Салтыков-Щедрин... — имена вроде бы никак не сопрягаемые. И в то же время что-то явно есть в этих сравнениях, что заставляет задуматься. И еще очевиднее то, что форму «Щорса» невозможно определить традиционными дефинициями.

В эпосе, по словам Белинского, «не видно поэта», в лирических произведениях, наоборот, личность художника «является на первом плане, и мы не иначе, как через нее, все воспринимаем и понимаем». В «Щорсе» субъективное и объективное тесно переплетены: в нем есть места, где автор — на первом плане, где герои как бы перестают действовать, чтобы предоставить слово автору, но есть и такие сцены,

его автора «не видно» и даже актеры не играют решающей роли — мысль и мысль передаются через изображение, звук, чисто режиссерские средства выражения. И при этом сюжет расцвечен юмором, который действительно классическому эпосу не свойствен.

Бросалась в глаза и народная основа фильма. На том же обсуждении М. Блейман скажет: «В советском искусстве, если не считать «Арсенала», не было еще произведения такой песенности, так глубоко уходящего в корни народного искусства, как «Щорс».

Коротко говоря, «Щорс» был эпосом революции, своеобразным по форме эпосом в силу необычности самого содержания.

Несмотря на усталость и недавно перенесенную болезнь сердца, Довженко не собирался отдыхать после «Щорса». Ни он и никто не могли и подумать, что теперь его имя в титрах игрового фильма появится на экранах только через десять лет...

В апреле 1940 года Довженко выступает на активе Комитета по делам кинематографии. В своем выступлении Довженко сообщил, что отказался от предложения снять исторический фильм и что собирается работать над современной темой, для чего уезжает месяца на два в деревню. С обычной горячностью он тут же обосновал важность современной тематики и «несвойственность» исторической тематики кино вообще: «...искусство кинематографии — в основном искусство сегодняшнего дня, и поэтому зачастую исторические фильмы мне кажутся поставленными гримером или костюмером, особенно если герои в них бородатые».

Но... 1 июня 1940 года в «Известиях» появляется его статья с сообщением о работе над сценарием «Тарас Бульба». Довженко отрицает, что история, рассказанная Гоголем, — «это история старая, давно забытая... Повесть близка нам идеями патриотизма, дружбы, преданности, беспощадности к врагам родины и народа. Она безусловно и сегодня имеет колоссальное воспитательное значение».

«Я хочу, чтобы призыв Тараса к запорожцам перед боем под Дубно: «...Бывали и в других землях товарищи, но таких, как в Русской земле, не было таких товарищей», — чтобы этот призыв через столетия проникал в сознание, чтобы он звал нас, как голос бессмертного народа с его всепобеждающим духом».

Завершал статью Довженко обещанием закончить этот «большой по своим масштабам и сложный фильм» в будущем году.

Действительно, режиссерский сценарий он закончил ровно через год, за три недели до войны.

К «Тарасу Бульбе» Довженко вела и логика его собственного творчества.

Как известно, Белинский, отвергая сравнение «Мертвых душ» с «Илиадой», а Гоголя с Гомером, сделал оговорку для «Тараса Буль-

бы»: «Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип». Довженко, последовательно шедший к современным формам эпоса, конечно же, не мог миновать его «высочайший образец». В этом отношении, скажем условно — в отношении формы, от «Щорса» до «Тараса Бульбы» был всего один шаг. Тем более, что Довженко не мог не знать и работы советских литературоведов, указавших на то отличие гоголевской эпопеи от ранних образцов, которое заключается в использовании писателем не только классической традиции, но и опыта современного романа, что прежде всего означает надделение каждого героя индивидуальной судьбой и психологически сложным характером. По такому же пути — обогащения классической традиции — шел в своих фильмах и Довженко. Однако опыт Гоголя и опыт Довженко, естественно, рознятся между собой, поэтому их «соединение» в «Тарасе Бульбе» могло дать совершенно необычные результаты.

Довженко еще и потому не мог пройти мимо повести Гоголя, что — еще раз вспомним Белинского — Гоголь «исчерпал в ней всю жизнь исторической Малороссии и в дивном, художественном создании навсегда запечатлел ее духовный облик». На вопрос: «кто мы?», который маленький Сашко задавал отцу, Довженко мог дать «Тарасом Бульбой» исчерпывающий ответ.

Работа над сценарием сопровождалась напряженной исследовательской деятельностью: Довженко читает практически все, что написано о запорожцах, о национально-освободительной борьбе на Украине, о ее деятелях; беседует со специалистами; собирает по всей республике подлинные предметы старины.

Одним из вопросов, требовавших решения еще в предсъёмочный период, был вопрос о прототипе Тараса Бульбы. Литературоведам, казалось бы, здесь все ясно: Тарас Бульба — воплощение многих деятелей украинского народа: выдающихся полководцев, тонких дипломатов, ловких политиков, прошедших свой народ через горе и кровь к единению с братским русским народом. Но эта общая ясность должна была конкретизироваться в фильме — в режиссерской трактовке и актерском исполнении. И Довженко устанавливает, что ближе всего Тарас Бульба к Богдану Хмельницкому. Их речи — Богдана и Тараса, — обращенные к казакам, очень близки по сути между собой. Оба они не отделяют судьбу Украины от судьбы России. Поэтому Тарас Бульба не должен был выглядеть в фильме грубоватым рубакой, которого вознесло над казачьим войском умение владеть саблей. «Пусть же пропадут все враги, и ликует вечные века Русская земля!» — чтобы так говорить, нужно было не только совершать подвиги, но и видеть их высший смысл.

Был найден и великолепный исполнитель роли Тараса — Максим Дормидонтович Михайлов, знаменитый бас, артист с мощной фигурой



и пластичными движениями, с простыми чертами лица и умными, зоркими глазами, с доброй и лукавой улыбкой. А если бы Михайлов не смог сниматься, то роль была бы передана Н. Шампину (игравшему Тирентия в «Мичурине»).

Стоит еще заметить, что Гоголь создал такого рода патриотическое, славящее Украину произведение, которое ни в коей мере не оскорбляло чувства другого народа. Как истинно демократический поэт, Гоголь провел тонкую, но четкую линию, отграничивающую шаткую, легкомысленную, хвастливую шляхту от польского народа, которому он, Гоголь то есть, не отказывает ни в мужестве, ни в стойкости, который в осажденном казаками городе предпочитает голодную смерть бесславной капитуляции. У Гоголя воюют не украинцы с поляками, а паны и голь.

Довженко, разумеется, отлично все понимал. В статье по случаю трехсотлетия воссоединения двух великих народов он напомнил, что в годы Великой Отечественной войны мысли Гоголя, вложенные в речи Тараса Бульбы, о любви к родине, о презрении смерти, о ненависти к врагам, вдохновляли советских воинов. И «разве не помог старый Бульба бойцам в великом деле освобождения польского народа от гибели в фашистских душегубках и лагерях смерти».

Столетняя освободительная война украинского крестьянства принадлежит к таким страницам истории, которыми может гордиться любой народ. Они вообще относятся к числу самых удивительных страниц истории славянских народов. И история есть история. Довженко мудро писал в этой связи: «Когда я читаю и слышу сегодня об успехах польского народа в строительстве социализма, о росте его культуры, экономики, о восстановлении разгромленной фашистами Варшавы (это написано в 1954 году. — *Р. С.*), я радуюсь успехам народа-брата, как и успехам своего народа».

И, перелистывая трагические страницы давно прошедшего, думаю, до чего же труден и тернист был исторический путь народов-братьев! Через какие заблуждения, жертвы, реки крови брели они к истине, к братству».

До последних дней жизни Довженко мечтал о «Тарасе Бульбе».

Довженко первым из мастеров кино надел военную форму 17 сентября 1939 года.

В тот день разгром буржуазно-панской Польши стал очевидным фактом: ее бездарное правительство бежало в Румынию, на Красную Варшаву сыпались бомбы, ее храбрая, но оказавшаяся беспомощной армия складывала оружие. В тот день Красная Армия двинулась на земли Западной Украины и Западной Белоруссии, спасая братский народ от реальной угрозы фашистского порабощения, ибо гитлеровские танковые и механизированные дивизии катились на Восток с неумолимостью асфальтового катка.

Довженко официально возглавляет фронтовую киносъемочную группу, в которую входят режиссер Ю. Солищева, операторы Ю. Екельчик, Ю. Тамарский, Г. Александров, Н. Быков и несколько технических работников. Их главная и, пожалуй, единственная задача — запечатлеть для потомков, для вечной памяти воссоединение единого народа. История, перевернутая еще полчищами Батыя, вернулась на круги своя...

Но фильм — только часть большой работы, которую делает тогда Довженко. Фактически он выполняет функции агитатора и пропагандиста: выступает с речами на улицах западно-украинских и буковинских городов и местечек, встречается с интеллигенцией, отвечает на бесчисленные вопросы людей.

Вопросы были самые разные и часто необычные. «Правда ли, что наука у вас бесплатная?» «Могут ли у вас женщины красить губы?» «Где у вас берут работу для всех?» И так далее. Кое-что из этого Довженко использует в фильме. При этом постарается показать и неуверенность, звучащую в вопросах: «у вас», мол, так, но так ли же будет и «у нас»? Мысль, что уже нет «вас» и «нас», что есть лишь единая Советская Украина, дошла еще не до всех...

Эту важную пропагандистскую работу Довженко делает, конечно, не один. Одновременно с довженковской съемочной группой на Запад едут многие писатели. Среди них — В. Шкловский, старый друг и тонкий судья довженковских фильмов. Они вместе ездят, смотрят, обсуждают увиденное.

Центром деятельности довженковской группы, естественно, становится столица Западной Украины — город Львов. Красивый, со следами разнообразных архитектурных влияний город. Его противоречивая история запечатлена в камне, в бесчисленных разностильных зданиях и строениях. Здесь барокко соседствует с классицизмом, ренессанс с купеческим модерном. Православные и армянские храмы стоят между костелами. Чувствуется, что здесь веками

религия была чуть ли не единственной формой общественной жизни. И сейчас на горе расположилась резиденция главы унитарной церкви, этого хитроумного ублюдочного детища Ватикана. Но очевидно, что тон в духовной жизни по-прежнему задают ксендзы и монахи многочисленных католических орденов. Сейчас они ошеломлены случившимся, растеряны, стараются не попадаться на глаза. Однако из недавняя власть и всеилые чувствуются во всем. Ими сделано все возможное и невозможное, чтобы католицизировать Галицию и оборвать все связи галичан с матерью Украиной. Но в том же Львове на каждом шагу неоспоримые следы и свидетельства единства истории и единства духовной жизни всех украинских земель.

С единства истории начнет свой фильм о воссоединении украинского народа Довженко. О единстве будет говорить в своих выступлениях. Он напомнит, что Галицкое княжество отпадет только потому, что на Русь обрушились татарские орды. И попросит слушателей: «Вспомним старые времена, XVII век. Вспомним запорожцев, вспомним казаков, вспомним их старшин, вспомним тот кровавый пек, и для нас снова станет ясным, что борьба украинского народа поками была борьбой за свое освобождение, за освобождение от феодального ярма».

Львов осени 1939 года поразил Довженко. Впрочем, не его одного. Побывавшие там Е. Габрилович и М. Ромм выразили свое удивление в тонком и своеобразном фильме «Мечта», рассказывающем о тихом кошмаре местечковой жизни — без надежд, без целей, без смысла. Западная Украина предстала перед советскими людьми именно кошмарным «местечком», застойным болотом, где нетленно сохранилось все, что было крепко забыто за двадцать лет на Советской Украине.

Но это была не «довженковская тема» — рассказывать о том, как советские люди, пройдя несколько десятков километров, оказались в дооктябрьской эпохе. Войдя в местечко, советские люди копчались с местечковой жизнью — вот это уже тема Довженко. Может быть, не все сразу наладится, но иначе быть не может. Довженко видит главную опасность на новом пути Западной Украины в национальной розни и в выступлении в Народном собрании Западной Украины предупреждает: «Национальная рознь — это то, что враг сеял между вами. Бойтесь не людей других национальностей — это такие же люди, и среди поляков, и среди украинцев, и среди евреев, и среди других наций есть прекрасные люди, — бойтесь классового врага, бойтесь польского помещика, бойтесь украинского помещика, бойтесь еврейского крупного банкира... Пусть здесь, в Западной Украине, и украинцы, и поляки, и евреи, все трудящиеся — рабочие, вся трудовая интеллигенция — найдут себе приют». Львовские писатели Ярослав Галац, Степан Тудор, Петро Козланюк и другие,

известные по случайно доходившим до Киева произведениям, при знакомстве оказываются единомышленниками, близкими и во всем понятными людьми. На старом кладбище могилы с детства знакомых людей. Хроника сохранила волнующий момент: Довженко и А. Корнейчук возлагают первый от советских людей венок на могилу Ивана Франко.

Снимая нефтяников Борислава, Довженко вспоминает франковскую повесть «Борислав смеется». Немного изменилось здесь: по-прежнему работы не хватает на всех, и люди, чтобы не умереть с голода, трудятся за гроши. И пейзаж не изменился — вышки, как и встарь, обиты серыми досками. И люди ходят чуть ли не в том же тряпье. Правда, они уже улыбаются оператору. Бориславские рабочие не задают глупых вопросов в отличие от львовских обывателей, рабочие знают — пришла их власть...

О том, что увидел и узнал в этом походе Довженко, он не смог полностью рассказать. Фильм «Освобождение» делался не таким, каким его мог бы сделать Довженко, а таким, какой был нужен руководящим инстанциям. Один из биографов Довженко считал, что это плохой фильм и плох он из-за того, что к тому времени будто бы были забыты или отброшены те художественные достижения, которые связаны с движением «киноправды» и именами Дзиги Вертова, Эдди Фири Шуб, Виктора Турина, Ильи Копалина и других. Но на самом деле художественные традиции не только не были забыты, но даже были далеко не до конца сформированы. Вертов и Шуб были еще сравнительно молодыми людьми, а те, кто тогда задавал тон в документальном кино — Р. Кармен, И. Копалин, С. Бубрик, Б. Небылицкий, М. Слудский и многие другие, — были очень молодыми. Нечего и некому было забывать.

Фильм «Освобождение» представлял собой выполнение жесткого и строгого заказа. Можно спорить о целесообразности исполнения живописцем оперативного плаката, но делал-то Довженко именно то, что надо было сделать в тот момент, а именно — точный и подробный документ, а не то, что специалисты называют «образной публицистикой». И судить «Освобождение» следует по тому, что есть, а не по тому, что хотелось бы видеть.

Главное, что требовалось от «Освобождения», — это безыскусственное, безусловно документальное изображение действительно большого и радостного события — решения Народного собрания Западной Украины о воссоединении. Отсюда столь подробный показ того, как именно проходило историческое заседание, принявшее обращение в Верховный Совет СССР с просьбой принять Западную Украину в семью советских народов, кто и как выступал на этом собрании, как слушал зал выступления и как на них реагировал. Все это снималось предельно просто — средние и крупные планы ораторов,

нарядка — президиум и зрительный зал. Это, если угодно, — кинолетопись, кстати, уже не раз использовавшаяся в фильмах новых времен. Для такой кинолетописи, разумеется, вообще режиссер не требуется — достаточно грамотных оператора и монтажера. И действительно, в кадрах, показывающих Народное собрание во Львове и заседание Верховного Совета в Москве — а эти кадры занимают значительное место в фильме, — руку Довженко увидеть мудрено.

Однако есть в «Освобождении» и другие кадры — образные, интересно смонтированные, остро передающие своеобразную западноукраинскую действительность, сопровождаемые ярким, легким, насыщенным информацией текстом. Вот эти кадры — подлинно «образная публицистика». И в них отчетливо видны и возможности Довженко-публициста и его будущие достижения в области документального кино.

Здесь Довженко опять, как это было в «Звенигоре», требует от зрителя порой весьма обширных исторических знаний. Например, показывая памятник Яну III Собескому на резко осаженном коне, но в королевском, а еще гетманском наряде, с грозно поднятой булавой, Довженко шутливо предупреждает, чтобы его не спутали с чем-то схожим памятником Богдану Хмельницкому в Киеве. Шутка понятна, если знать, что Ян III не только прославленный полководец, разбивший турецкие полчища под Львовом и освободитель Вены, осажденной турками, но еще и последняя потенциально реальная попытка вернуть шляхте жирные украинские земли. Но сомнительно, чтобы многие из зрителей могли знать бурную и противоречивую жизнь Яна Собеского.

Но, наверное, сцена митинга у прекрасного памятника Адаму Мицкевичу всем понятна и в своем «подтексте». Мицкевич был не только великим польским поэтом, но и великим демократом. Где же и звучать речам о народной воле и социальной справедливости, как не у его памятника?

Во многих кадрах Довженко смотрит на западноукраинскую действительность не только глазами журналиста и историка, но и философа. Глядя на пищенские деревни, на города, где каждый третий не имел работы, на унылые, словно придавленные безнадежностью рабочие поселки, на оборванных детей, на изнуренных женщин, Довженко не может не сравнивать все это с тем, чего достигла за двадцать лет Советская Украина, и не бросить злой упрек польскому буржуазно-помещичьему правительству, так бездарно распорядившемуся богатой и прекрасной страной. И речь Довженко ведет не о вине тех или иных конкретных людей — на месте Рыдз-Сиглы и Бека могли сидеть другие полковники и генералы, ничего бы от этого не изменилось! — но о вине общественной системы. Впрочем,

надо было обладать особым талантом, чтобы на благодатных землях Подолии и Галиции сохранить порядки прошлого века.

Некоторые эпизоды Довженко решает средствами монтажного кинематографа, добываясь неожиданных эффектов. Вот один из операторов Народного собрания предлагает «попросить» из страны дармоедов-монахов, и Довженко монтирует череду снятых на улицах Львова монахов и монашек разных орденов — все они торопливо куда-то бегут и всё оглядываются на снимающих их операторов зло и пугливо, как нашкодившие коты и кошки.

А вот «осколок разбитого вдребезги» пытается перед камерой кокетничать и веселиться. В панских замках отныне будут школы и музеи — решает народ. Из одного замка, очевидно, хранящего художественные богатства, собиравшиеся со средних веков, по анфиладе пышных раззолоченных комнат вывозят в коляске барыню. Коляска инвалидная, возможно, барыня действительно обезножена какой-нибудь болезнью, но ее пышный наряд, дорогие украшения и, главное, самодовольное кривляние перед камерой делают всю сцену потешно-противной. В самом деле, что же это за мироустройство, если в такой красоте и богатстве жила одна вот эта старая, жирная, по все еще кокетничающая мымра?..

Прошло без малого четыре десятилетия со дня съемок на Западной Украине. Она давно перестала быть Западной, просто — Украина. И то, что снимал Довженко со своими операторами, закономерно превратилось в бесценные исторические документы.

Пожалуй, самое интересное в «Освобождении» — лица простых людей, в которые Довженко всматривается всюду, где встречается с ними, — на митингах, демонстрациях, в городских толпах и на деревенских сходках. Разные лица — с нестираемыми следами нищеты у рабочих, более сытые, но какие-то бездуховные у крестьян, поразительно красивые у гудулов, особенно у гуцульских детей и девушек. Однако Довженко явно интересуют не типы людей. Главное для него — увидеть и зафиксировать духовное выпрямление людей. Вот люди собираются вокруг красного командира, проходившего по улице и остановленного каким-то вопросом, вот крестьяне слушают самого Довженко, — кто что спрашивает и говорит — неизвестно, синхронных со звуком съемок мало, но о ходе разговора мы догадываемся именно по лицам людей: сначала холодноватые и настороженные, они постепенно освещаются улыбками. И сколько надежд в этих улыбках!

Умение всматриваться в лица простых людей и видеть и показывать их красоту — это станет одной из главных особенностей довженковских фильмов военных лет.

Фильм «Освобождение» монтировался и озвучивался на Киевской студии. Как можно судить, Довженко большую часть этой работы

переложил на Юлию Ипполитовну, оставив за собой что-то вроде художественного руководства. А сам вернулся к работе над «Тарасом Бульбой».

Снова началось штудирование исторических материалов, беседы со специалистами, долгие часы за письменным столом. Встречается Довженко и с известным собирателем казацкой старины Д. Яворницким — его сокровища должны были послужить моделями для лучшего мира фильма, а частично и принять участие в съемках. Вместе с тем Довженко в ту последнюю довоенную зиму и весну часто выступает, пишет ряд очень интересных статей, наезжает в Москву и там также приносит умные и остроумные речи, будоража общественность откровенным изложением мыслей о кино, требованиях увеличения фильмопроизводства и изменений условий труда кинематографистов.

Ему до всего есть дело — до застройки Киева, до художественного воспитания детей, до живописи, ну, и прежде всего — до бесчисленных проблем кино. И он всем нужен: в Киеве его избирают депутатом горсовета, в Москве — членом ЦК профсоюза кинофотографов (творческого союза кинематографистов еще не было). К уже имевшимся наградам и почетным званиям прибавляется Государственная премия 1-й степени за «Щорса» и звание заслуженного деятеля искусств УССР.

Яркая активная жизнь.

Последний предвоенный год был добрым годом для советских людей — это все помнят, кто тогда жил. Рост материального благосостояния был быстрым и осязаемым, хотя правда и то, что запросы людей были просты и невелики. Образ того времени почему-то особенно четко проступает в музыкальных фильмах — в «Музыкальной истории», «Моей любви», «Светлом пути», «Свинарке и пастухе» и им подобных. В сущности, во всех этих «мюзиклах» показывается куда как небогатый быт — коммунальные квартиры, в которых у всех жизнь нараспашку, наивные наряды, неудобная «венская» мебель и т. п., — а люди веселые, оптимистичные, простодушно уверенные, что все хорошо и будет еще лучше.

Давило ли на людей предчувствие близкой войны?..

Предчувствие, конечно же, было. Как все люди знают, что умрут, но до конца не верят в это, так зимой и весной 41-го года все знали, что воевать придется, но не верили, что война наступит — завтра. Главное же, никто не думал и не гадал, что война будет такой, какой она случилась.

Незадолго перед началом войны Довженко выбирает натуру на юге Украины, где местами еще сохранились целинные степи, точно такие, какие они были во времена Тараса Бульбы, — на август намечались съемки.

Война все смешала.

Двадцать седьмого июня в одной московской газете появляется статья Довженко «Враг будет разгромлен» — спокойная еще, может быть, чуть горькая, но лишенная тревоги; да оно и понятно: шел пятый день войны, информация отставала от событий и еще казалось, что все идет так, как должно.

Он просится на фронт. Ему приказывают эвакуироваться, и уже в июле месяце он должен выехать вместе с Юлией Ипполитовной на Восток, в Уфу. Затем они переезжают в Ашхабад, куда приехала Киевская киностудия.

В тылу Довженко чувствует себя неуютно и неприкаянно. Другой студии уже через три месяца начали выпускать «боевые киносборники» — сегодня, может быть, кажущиеся наивными, но тогда совершенно необходимые и агитационно сильные сборники новелл о войне, о том, как народ поднимается на борьбу, о первых партизанах и т. д. Но Киевская студия, приехавшая буквально на пустое место, смогла преодолеть бесконечные трудности и выпустить свой первый киносборник лишь весной следующего года. О съемке же художественных фильмов в Ашхабаде тогда нечего было думать.

Довженко добивается отправки на фронт, резонно указывая, что он не только кинематографист, но и писатель и опытный журналист. И добился-таки своего — в январе 1942 года его вызывают в Москву. Он едет через Куйбышев. Там выступает на антифашистском митинге работников искусств. Его короткая речь на этом митинге свидетельствует, что минувшие ашхабадские месяцы были временем напряженных размышлений, анализа случившейся всенародной беды, выработки того мировоззрения, без которого нельзя ехать на фронт и быть лицом к лицу с безмерным человеческим горем. Это удивительно мудрая речь, если учесть время, когда она произнесена, если угодно — программная для ее автора речь.

Довженко констатирует, что это не обычная война, не война между отдельными государствами из-за территориальных или национальных причин. Нет, говорит Довженко, это война особенная, потому что «сегодня воюет вся планета, весь мир страждет, купается в крови, воюет все человечество...» И советский народ принял на себя главную тяжесть войны. Эту мысль он позже выразит и в своей публицистике, и в документальных фильмах, и в сценариях «Украина в огне» и «Повесть пламенных лет».

Необыкновенная война не может копиться обычно. Она изменит людей, изменит лицо мира. То, что было, уже не вернется — после войны все должно быть по-другому. И задача художников — уже сегодня смотреть на войну из будущего. Такова вторая мысль Довженко, высказанная им 2 февраля 1942 года.



Наконец, знаменательно и то спокойствие, с которым Довженко говорит о «фактической основе» веры в победу. Тяжки утраты всей Белоруссии, почти всей Украины, громадных территорий России, но народ не сломился, а Красная Армия не только стойко сражается, но уже и побеждает гитлеровцев — и «в одном этом факте, помимо бесславного поражения гитлеризма (речь идет о поражении немцев под Москвой. — *Р. С.*), кроется начало и расцвет нашей безусловной победы».

Это — высшее, философское осмысление происходящего. Но частные обстоятельства и конкретные лики войны Довженко еще предстоит познать.

Довженко присваивают звание полковника. (Он был единственным полковником среди кинематографистов и одним из очень немногих писателей в том же звании; сегодня это не имеет значения, но тогда свидетельствовало о самой высокой мере доверия и возлагаемых надежд.) «Моя военная одежда мне нравится, — признается Довженко дневнику, который начинает настойчиво вести на фронте. — Очевидно, это единственная возможность приравнять себя к здоровым людям». И носит он форму ловко, словно кадровый офицер, даже с каким-то аристократическим изяществом. Седина, как мы отмечали, не старит его. А о больном сердце никто не знает, кроме жены, которая боится и молчит. Во всяком случае, на фронте никто не подозревал об этом, потому что Довженко жил, не прося поблажек, делал все то же, что и молодые крепкие его товарищи, не используя даже тех преимуществ, которые давало высокое воинское звание.

В общем-то, уезжать Довженко на фронт, наверное, не следовало. В Москве для него полно масштабных важных дел. А фронтовая газета, в которой Довженко окажется в номинальной должности наведующего отделом партийной жизни, — это все же не та трибуна для писателя его ранга. В Москве были люди, резонно считавшие, что он, Довженко, сможет бывать на фронте, работая постоянно в Москве, — так поступали многие его коллеги. Но Довженко решительно отклоняет все самые престижные московские должности. И дело было, конечно, совсем не в каком-либо ложном гусарстве — он давно уже достиг того возраста и той мудрости, когда истина о необходимости каждому человеку быть на своем месте уже не вызывает сомнений. Просто Довженко как художнику необходимо было пожить рядом с солдатами, увидеть войну глазами не гостя, а участника событий, войти в воинское братство как одному из многих. Поэтому на какое-то время фронт становится постоянным местом пребывания — в Москву же он наезжает по мере надобности.

В конце февраля он уезжает на Юго-Западный фронт. Там особенно много украинцев в войсках, а в политических органах — киевских знакомых. Там на отдельных участках идет наступление и

можно воочию увидеть, что это такое — гитлеровская оккупация и фашистский «новый порядок» на земле. Туда раньше всего приходят вести с измученной пылающей Украины.

Часто эти вести приносят «окруженцы» — солдаты и командиры из попавших на Днепре в окружение армий. Они группками и в одиночку шли через фронт всю зиму 1941—1942 годов. Пройти сотни километров по занятой врагом земле — беспримерный подвиг. Но «окруженцы» о себе говорят неохотно и немногословно — все, о чем они способны говорить, относится к тому ужасу, который воцарился на Украине с приходом гитлеровцев, который они видели воочию.

Довженко жадно слушает рассказы людей с той стороны. Позже он напишет диалог солдат — отца и его умирающего сына, передающий собственные ощущения той поры:

«— Что, Василь, видишь Украину?»

— Вижу, отец.

— Как она?

— Благословенна, отец. Пылает...»

О Довженко той поры написал бывший фронтовик А. Алинин — о холодном номере в неотопливаемой гостинице в Воронеже, где располагался штаб фронта, о вечной толчее в этом номере, поскольку Довженко был неутомим на встречи с людьми, о его поездках на передовую и жадных вопросах солдат.

Можно понять, что он ехал на фронт, думая о каком-то новом фильме. В самом начале марта он записывает в дневнике: «В режиссерском исполнении предусмотреть и учесть новую, нетрафаретную механику убийства на войне, автоматичность, так сказать...» Тогда же делает наброски диалогов, которые — измененные и переработанные — можно узнать в его поздних сценариях. Но в общем фронтовая действительность оказалась столь драматичной и подчас трагической, что мысль о фильме пришлось временно отложить.

Довженко делает то, что требует время, — пишет рассказы, статьи, листовки. Только в марте 1942 года он напишет более десяти рассказов и крупных статей.

Первые свои фронтовые рассказы и статьи Довженко печатает во фронтовой газете «Красная Армия». Но их без промедления перепечатывают центральные газеты и газеты других фронтов, так что он сразу же становится всесоюзным писателем. Помимо фронтовой прессы Довженко берет обязательства перед рядом центральных изданий. Его имя мелькает на полосах газет «Правда», «Известия», «Красная звезда», «За Радянську Україну», «Комуніст», «Советская Украина», «Література і мистецтво» и на страницах журналов «Новый мир», «Октябрь», «Большевик», «Красноармеец». Кроме того, многие его рассказы и очерки издаются отдельными книжечками на разных языках народов СССР.

Довженко работает с исключительным напряжением. По тональности его рассказов и очерков можно судить о том, как идут дела на фронте. Весной 1942 года он живет на частной квартире в Валуяхках, неподалеку от Харькова. Готовится наступление фронта, все уверены — победное наступление. И Довженко возвращается к мысли о фильме. Но затем следуют гибель армий, наступавших на Харьков, прорыв фронта, наступление гитлеровцев на Сталинград, и Довженко возвращается к публицистике, в частности, пишет один из самых сильных и резких своих рассказов — «Отступник».

Особое место в литературном наследии Довженко военной поры занимают дневники и записные книжки, которые он теперь будет вести до конца жизни, превратив в своего рода творческую лабораторию. Только знакомясь с дневниками, можно прийти к правильному пониманию довшенковских идейных принципов и увидеть совсем не простые, подчас мучительные пути, которыми он шел к ясным и четким выводам таких масштабных произведений, как сценарии «Украина в огне» и «Повесть пламенных лет», фильмы «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель». В дневниках не только записи о том, что он увидел и узнал на фронте, заметки сюжетов, образов, сцен, фиксация для будущего характерных деталей и т. п., но и многочисленные следы сложных и противоречивых раздумий о войне, ее воздействии на психику людей и жизненные процессы, о задачах, вставших перед художниками после крушения мира.

Конечно, дневники свидетельствуют также, что и на фронте Довженко совмещает профессию журналиста и публициста с «нормальной» духовной жизнью художника, когда каждый жизненный факт внутренне оценивается и осмысливается как образ, сюжетный ход, прием или троп будущего произведения искусства, для Довженко прежде всего — фильма. Рано или поздно, но придет время и для фильмов — в этом он не сомневается. В них войдет все, что не умещается в публицистике и что пока нельзя написать в очерке. Но до той поры нужно все, что возможно, познать и все обдумать.

От его записей той поры буквально веет болью и запахом крови. Всеволод Вишневский находился в блокадном Ленинграде. Там своя безмерная беда. Вести с «большой земли» доходят в трагический город плохо. Лишь через год он прочтет лучшее, что написал Довженко-публицист, и, как всегда, поймет его лучше, чем кто-либо еще. И запнет в свой дневник: «Остро, трагически все переживает Довженко. Он написал «Мать» — мучительный, сильный рассказ; в нем много правды, чего-то непятого вновь...» Он поразился бы еще больше и еще сильнее почувствовал бы Довженко, если бы мог читать его дневник.

Журналисты, писатели и художники, видевшие войну вблизи, до сих пор, вот уже четыре десятилетия, обдумывают, оценивают и переоценивают то, что было. Достаточно сравнить «Дни и ночи» или «Русских людей» К. Симонова, написанные по свежим следам событий, с его же повестями о Лопатине 70-х годов, чтобы увидеть, как по-разному могут оцениваться одни и те же события. И это естественно — время несет мудрость. Многие тогда и очень многое сознательно откладывали на будущее; казалось, пока идет война — надо воевать, винтовкой ли или пером, а анализировать происходящее — это потом, после победы. Но Довженко по натуре своей ничего не мог оставить на потом, все понятия и оценки он должен был получить немедленно.

Первое, что Довженко пришлось решать — сначала для себя решать! — по приезде на фронт, это — как писать о такой войне? Его рассказы, очерки, дневники полны ужасающих, потрясающих сознание подробностей того, что есть война. Он правдив до жестокости. Так сегодня уже не пишут, и Довженко словно бы знает, что так можно писать только в момент свершения преступлений, и потому выступает как бы в роли летописца. Его литературные произведения и публицистику можно выстроить — тогда получится чудовищный по объему перечень страданий народа, подчеркнем — перечень строго документированный. Особенное место в нем занимают судьбы людей, попавших под немецкую оккупацию, и судьбы детей на войне. Впрочем, не менее трагично и все остальное.

Шла небывалая война. Жертвы оказались неисчислимыми. Даже думать об этом было страшно. И потому Довженко закономерно — ради гуманизма и доброты — призывает солдат и всех советских людей к непримиримой, ни на миг не затухающей, всеобъемлющей ненависти к врагу. В этом Довженко не был одинок. Самая человечная в мире русская советская литература словно бы стала дыбом, столкнувшись с тем, что принесла оккупация. В те годы был на редкость простой и выразительный плакат. Он висел всюду — в призывных пунктах, солдатских клубах, в штабах, на вокзалах: маленький мальчик, откинувшись в страхе перед плоским немецким штыком, просит: «Папа, убей немца!» Таков был момент истории.

«Какое огромное множество жертв войны: калек, безруких, безногих, слепых, пораненных и покалеченных наших людей живет сегодня в глубоком тылу... — говорил тогда Довженко. — А сколько вдов, сколько сирот!.. Это ли не трагедия народа?» Но потрясение муками народа не отнимет у него ясности мышления. Да, враг должен быть и будет уничтожен. Но... нельзя жить только ненавистью! Этот вывод тем более укрепляется в сознании Довженко, что он видит не только физические, но и психические раны народа — огрубление нравов, привычку к жестокости, инерцию воспитанных во

времени оккупации чувств у освобожденных Красной Армией людей. И в конце концов он заносит в дневник четкий постулат: «Сделано так много зла, что мстью его уже не прикроешь. Нужна не ярость и ненависть, а высота ума».

Этой «высотой ума» будет отмечена «Повесть пламенных лет». Но и в годы войны, когда нельзя было не быть яростным, Довженко умеет видеть не только трагедию, но и красоту народа, не только боль, но и величие советского народа, ставшего «главным положительным действующим лицом» мировой истории. Это было не простое и не легко пришедшее умение — показывать, ничего не скрывая, массовые смерти, насилия и грабежи гитлеровцев, гибель малых детей, изломанные фашистской неволей судьбы девушек и таким образом, чтобы на заслонить ужасом «чистый образ народа», его бесмертие и гордость.

Естественно, что с наибольшей полнотой лучшие качества народа проявлялись в солдатах. Довженко хорошо знал солдатскую долю. О ней никто не сможет рассказать, ее знают только сами солдаты. Но есть у Довженко строки о солдатах, которые после него повторил, кажется, только Юрий Бондарев: строки о том, как воевали с уверенностью в гибели, в смерти, — победа будет, и Берлин будет, но вот я-то, рядовой такого-то полка, ничего не увижу, а буду убит если не в сегодняшнем бою, то в завтрашнем... И все-таки воевали! Поняв это, Довженко написал потрясающую фразу — для бронзы, для мрамора: «Целую землю, по которой проходили наши солдаты с боями и где они полегли во множестве миллионов, спасая себя и проклятую старую шлюху Европу».

Разумеется, Довженко был не беспристрастным летописцем событий, как художник он не мог не жить чувствами, не реагировать на те или иные события с яростью и непосредственностью бойца, лично участвующего в схватке. Так, весной 1942 года, прочитав ноту Советского правительства «О чудовищных злодеяниях, зверствах и насилиях немецко-фашистских захватчиков в оккупированных советских районах», он гневно пишет: «С этим документом хочется лететь, падать на фашистскую Германию огнем и ядом и истребить ее, проклятую, чтобы и следа от нее не осталось на политою человеческой кровью земле». Позже, став членом Чрезвычайной комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков, он увидит такое, чего в прошлом человеческое воображение не могло допустить.

Но тогда — Довженко есть Довженко — главным чувством в отношении к врагу у него станет — презрение. «Нелюди» — так он сформулирует свои представления. Чуть позже: это «нашествие крыс и мышей», постоянно рыскающих в поисках жратвы, вечно что-то жующих.

«Нелюди» не могут победить людей.

Весной он пишет листовку «Письмо офицеру немецкой армии», которую самолеты сбрасывали над оккупированной территорией. В этом письме Довженко пытается воздействовать на ум и логику врага, понимая, что при тотальной мобилизации офицерами стали бывшие интеллигенты — архитекторы, агрономы, инженеры, художники и т. д., то есть люди, способные трезво воспринимать и анализировать информацию. Довженко сообщает им, что сам он — режиссер и драматург, что его фильмы долго и с успехом шли в Германии — «на Унтер-ден-Линден в кинотеатре «Камера», — а ему довелось жить в Берлине, ходить в гости к немецким друзьям и самому принимать их. Но сегодня немцы пришли к нему, к режиссеру Довженко, не гостями, а завоевателями. «Кто-то из вас, — пишет он, — спит на моей постели, обедает за моим столом, составляет планы порабощения моего народа в моем рабочем кабинете. Вы — завоеватели. И когда я вспоминаю обо всем этом — мне становится смешно.

Чем вы думаете и что вы делаете?..»

Спокойно и обстоятельно он объясняет им, что их ждет смерть, что их дети будут сиротами, что Германия будет разгромлена. «Недолго вам гостить в моей киевской квартире, извините за напоминание».

И Довженко предупреждает, чтобы они не искали себе оправдания в мысли, что они будто бы воюют не за Гитлера, а за Германию. «Погибнет ли Германия как государство, как народ после поражения? Не погибнет. Не может погибнуть великий германский народ — народ Кранаха, Дюрера, Бетховена, Вагнера, Гете, Шиллера, Лейбница, Канта, Гегеля, Гельмгольца».

Это написано, повторяем, в апреле 1942 года.

В то же время, побывав на освобожденных территориях под Валуйками и Воронежем, он с горечью констатирует: «Гитлеровские офицеры — скоты и мерзавцы, как на заказ. Они отвратительнее своих хамских солдат. Они крали, били, грабили и насиловали. Перед ними дрожало папе население и немецкие солдаты тоже».

И он откажет им в своем уважении — навсегда. Так, как он показывал немцев в «Арсенале» и «ИЦорсе», он уже не будет показывать. В «Украине в огне» и «Повести пламенных лет» — нет «хороших» немцев. Это не значит, что Довженко отошел от трезвых идейных позиций письма к врагу и стал отождествлять всех немцев с гитлеровцами. Нет, конечно же, нет, однако Довженко остро воспринимал и такую категорию, которую только после войны сформулировали Международные трибуналы, — категорию личной ответственности каждого человека за общие преступления. Ссылки на приказ, на

бессилие перед системой, созданной Гитлером, на национальные интересы — все это формы круговой поруки, понятной у уголовников, но никак не простительной у человека, который хочет уважать себя и пользоваться уважением других людей.

Довженко ужасался тому, кем стали немцы, не меньше, чем тому, что они творили на оккупированных советских землях. Поэтому и можно прочесть в записных книжках: «Гниют по дорогам и в поле человеческие и фашистские трупы...» Фашисты — не люди.

Напряженно всматривается Довженко в судьбы детей на войне, чувствуя, что здесь — узел многих проблем.

Константин Симонов в «Разных днях войны» приводит запись «стольной беседы» у Гитлера в винницкой ставке где-то в июле 1942 года: обилие здоровых, крепких, «поистине мило» выглядящих украинских детей представляет опасность для рейха, собирающегося выселить Украину десятками миллионов немцев. Вывод: детей надо уничтожить. Об этом не говорилось прямо за столом, но это делалось. На рынке рабов украинский ребенок стоил пять марок — меньше пачки болгарских сигарет.

Довженко, разумеется, тогда ничего не мог знать об этих беседах. Но он знает, что в отношении детей проводится целеустремленная и рациональная политика. В мае того же 42-го года он пишет с тревогой: «Враги уничтожают наших детей. Уничтожают голодом и расстрелами. Уничтожают методически. Здесь и план освобождения Украины от украинцев, и ненависть к народу, и нечеловеческая злоба в неясном видении своего собственного конца».

В те же дни он набрасывает сцену для будущего фильма. Сцену тризны в освобожденном селе. У могилы старик говорит старухе, что вот этот маленький хлопчик — «сиротинка, такого-то сын». На вопрос старика, что он будет делать, когда вырастет, хлопчик отвечает: «Буду рубать немцев. Буду вешать немцев». Бабка сетует, что нельзя так говорить. Но дед возражает:

— Не слушай бабки, Михайлик. Расти, да не забудь ничего. Бей их, проклятых, и не прощай никому. А бабы наговорят. Надо. Надо драться...

— Детей же нужно на доброе направлять.

— Рано еще. Добро существует не для нас.

— Наше добро — это ненависть к врагу, вот наше добро...

Спорные, конечно, рассуждения — спорные даже в контексте своего времени. Но Довженко приводит их не только для того, чтобы осмыслить, но и чтобы выйти через них на основной конфликт того фильма, замысел которого у него тогда рождается. Он его не спимет, от замысла останется лишь эпизод, который войдет сначала в «Украину в огне», а затем в «Повесть пламенных лет».

...Впрочем, много лет спустя после войны этот фильм будет сде-

лан: писателем В. Богомоловым и режиссером А. Тарковским, и называться он будет — «Иваново детство».

Фильм, сюжет которого Довженко полностью разработал к весне 1942 года, возможно, назывался бы по имени героя. Но в нем не было бы ничего от Гоголя, кроме высокого жертвенного патриотизма. Довженковскому Тарасу всего двенадцать лет. Немцы убили его отца. Но все равно он еще слишком мал, чтобы ощущать сознательную ненависть к врагу. Зато «он хорошо знал и чувствовал всей своей маленькой воинственной душой», что немцы не дадут ему вырасти большим, что они «уничтожат понемногу всех — и маму, и все село», и поэтому их надо убивать — «и чем больше, тем лучше».

Тарас концентрирует в себе всю ненависть к врагу, часто даже не осознанную, непримиримость и непокорность украинского народа. Подход Довженко к жизненному факту — а мальчишек, подобных Тарасу, он встречал не раз — «довженковский», глубоко отличный от подхода к судьбе Ивана у замечательного режиссера Тарковского, хотя именно в «Ивановом детстве» критики справедливо увидели продолжение довженковских традиций. Как и Довженко, Тарковский через конкретную судьбу выходит на большие философские мысли, но для Довженко судьба Тараса все же прежде всего интересна своим концентрированным выражением судьбы народа. Такая степень обобщения образа не свойственна Тарковскому, при всем его бесспорно исключительном таланте.

Увидев убитого отца, Тарас начинает свою личную войну с гитлеровцами. Он собирает целый арсенал: «гранаты, один автомат, четыре парабеллума, маузер с деревянной колодкой... два десятка мин, несколько ящиков патронов. Был бинокль и много зубной пасты, которую он даже попробовал есть мерзлую, так она хорошо пахла».

Бесподобная деталь, точно характеризующая мальчишество Тараса и его крестьянскую природу: не может быть, чтобы пахнущее конфетами вещество не годилось в пищу, чтобы его брали в рот только для того, чтобы потом выплюнуть... И в ней же тот юмор, коры, как видит Довженко, живет и в воюющем народе и который и сам он охотно поддерживает.

Тарас первым убил немца, который сделал его сиротой. Тот немец жил у тетки, и тетку за это расстреляли. Тарас не горевал: немец стоит дороже слепой на один глаз и скупой тетки. «Все же немца, застрелившего тетку, Тарас тоже убил. Он заминировал его хату». Потом он убил разными способами еще несколько немцев. «У Тараса появился какой-то неизвестный, необычайный инстинкт бойца-воина. Его хитрость, выносливость и упорство, и чрезвычайное умение наблюдать за врагом были исключительны». Только мать этого не видела, не церемонилась с ним «и ему перепало-таки» от нее.



Когда пришли наши, Тарас отказался разоружаться. Два солдата приносят Тараса командиру на руках, «оба усталые и потные», а Тарас вьется, «как вьюн», кусается и кричит. «Товарищ командир, а бы вам легче фрица принес, чем этого пацана», — признается солдат.

В «Повести пламенных лет» у Тараса фамилия — Бовкун, добрая казацкая фамилия. Ульяне, пораженной сообщением, что он убил трех немцев, Тарас, уже благопристойно сидящий в классе, небрежно говорит: «А!.. Фашисты были». Но его благопристойность не вызывает доверия. Точно! Когда кто-то, не разобравшись, увидит колонну пленных на улице села и крикнет: «Немцы!», то одни дети испуганно заплачут, а Тарас мгновенно ориентируется и исчезнет. Через несколько минут из разрушенной хаты, давно превращенной Тарасом в дот, раздастся пулеметная очередь. И только с помощью его матери, старой Бовкунихи, солдатам удастся захватить Тараса. И соседка взмолится:

— Солдатики! Освободите наше село. Заберите с собой этого забияку! Из него такой великий генерал выйдет, что не то что Гитлер — сам нечистый против него не выстоит. Вот увидите!..

Сюжет о боевом детстве Тараса изложен в записках Довженко кратко, но достаточно подробно, чтобы понять, что это мог бы быть один из лучших его фильмов, который адресовался бы сразу и взрослым и детям.

Острую боль и глубокие раздумья вызывают у Довженко и судьбы людей, попавших под власть оккупантов и жизнь которых оказалась безнадежно изломанной. Эти люди составляют разные категории. Об одной он пишет, хотя война еще не отломала и четверть своего бесконечного пути: «Закончится война. Кого же прибьет к родному берегу? Кто потонет? Разметаёт ураган детей моих, как чаек, и долго-долго будут они разносить печаль по всему миру. Будут они всюду...»

Это был взгляд на двадцать и тридцать и более лет вперед. Об этом нельзя не думать, поражаясь прозорливости Довженко, видя бесприютных и печальных русских и украинцев в странах, считающихся самыми богатыми в капиталистическом краю света. Увезенные в Германию подростками, они по разным, но совсем не политическим причинам не нашли дороги домой. Некоторые вроде даже прижились. Некоторым сноровка или добротное здоровье дали возможность заработать собственный железобетонный домик с гаражом в подвале, а в нем поставить личный автомобиль. И семьи у них, и дети взрослые. А поговоришь с ними — и через несколько минут слушаешь рассказы о детстве где-то на Днестре или Десне и прямо физически ощущаешь неизбывную тоску по чему-то, что хранится где-то глубоко в душе у этих людей и чему нет названия. Носталь-

гия?.. Нет, пожалуй, что-то еще сложнее и большее. А ведь иногда видишь и совсем бесприютных людей, разъезжающих по миру небо-скребов и супермаркетов по-цыгански, со сворой несчастных детей и так за тридцать с лишним лет и не нашедших постоянного угла, чтобы приткнуться.

Через военную прозу и сценарии Довженко пройдет и по-разному варьируемый, но неизменно трагический образ девушки, которую немцы изнасиловали или заставили жить с ними. Он хотел подробно рассмотреть две девичьи судьбы — Олеси и Христины в «Украине в огне». Не получилось. Но не было случая, чтобы Довженко со всей силой и убежденностью в своей правоте не заявлял: нет вины на этих несчастных девушках!

Заостряя ситуацию, он даст возможность Христине бросить до-ранивающему ее следователю страшный упрек: «Не судить вам меня надо, а просить прощения, что должна была я спать с немцами, что не вылезала я из-под них полтора года... Не шлюха я, а муче-ница».

Сейчас уже трудно понять, почему и какое возмущение вызвал кое у кого этот упрек.

Умея мыслить масштабно, большими историческими и философскими категориями, Довженко размышляет и об общих судьбах Украины. Как известно, нельзя быть интернациональным художником, не будучи глубоко национальным. А война обострила национальное самосознание всех советских народов — прежде всего русского народа, украинского, белорусского, которые вместе с поляками должны были стать главным объектом гитлеровского плана уничтожения живых сил славянства и превращения одной оставшейся в живых части в рабов, другой — вытеснения в Сибирь и северные районы. Это был реальный, точно высчитанный план, — о его реальности свидетельствует тот потрясающий сознание факт, что в одном Освенциме за два года с небольшим было уничтожено около четырех миллионов людей. Легко можно подсчитать, сколько можно было бы уничтожить за пять или десять лет в десяти таких же фабриках смерти. А в двадцати? А в тридцати?.. Их число не лимитировалось. Ведь они были, как подсчитали польские публицисты после войны, весьма прибыльными предприятиями.

У Довженко мысли о горе родной земли сплетались с личным горем: в оскверненном фашистами Киеве умирал отец. «Вот он стоит передо мной далеко на киевских горах, — писал Довженко. — Прекрасное лицо его носило от фашистских побоев, руки и ноги опухли, печаль залила его очи слезами...».

В таком же печальном образе представляла и Украина. Дело не в том, что Украине выпадала какая-то особенно тяжелая доля — в прошлом или настоящем, — нет, доля других славян ничем не

младе. Знаток истории, Довженко отлично это понимал. Но именно история и свидетельствовала, что Украину не просто опустошали, как значительную часть Руси и Польши, нашествия татар, турок и других жадных до грабежа воинственных соседей, — ей угрожали бедо, пуще батыевого погрома. Украина просто была недостаточно велика, чтобы иметь места для сбережения народной культуры и национального духа, какие имела Россия в северных заволжских областях. Украину можно было уберечь только саблями — украинскими и русскими. Очевидно, народ это интуитивно знал истари, — но случайно же украинский национальный характер сочетает мягность натуры с исключительной воинственностью.

А 1942 год — год, когда вся Украина оказалась под сапогом врага. Об этом страшно было думать. Думы рождали горькие, полные напряжения и ярости произведения. Ни в мыслях, ни в словах Довженко не отделяет судьбу Украины от общей судьбы советской страны. «Страдают Украина, Белоруссия, Прибалтика, страдают русские города и села», — пишет он в том же году. И тогда же в другой статье: «Воин-украинец! Брат мой! Посмотри, сколько товарищей пришло умирать за тебя, за мать нашу Украину. Сколько братьев пришло из России, Казахстана, Узбекистана, Грузии, Армении, Азербайджана». И поскольку речь идет о фронте, который скоро будет назван «украинским», он требует от солдат-украинцев:

«Люби их! Дай им всегда чувствовать свою любовь и благодарность! Иди впереди их с оружием, указывая дорогу...»

Через год, когда самое страшное будет позади, когда Советская Армия начнет наступать, Довженко расскажет коллегам-писателям, что ехал на фронт для того, чтобы написать сценарий. Но время и ситуация на фронте потребовали, чтобы он стал «фронтовым писателем», то есть в первую очередь публицистом. Сценарий он не сможет кончить, но напишет восемнадцать статей и десять рассказов.

Каждая статья, каждый рассказ — поразительные документы своего времени. И вместе с тем все они отличаются высокими литературными достоинствами; это не оперативные работы, а отточенные по стилю, продуманные по композиции художественные произведения. Критики подчас, сталкиваясь в них с обычными приемами довшенковской поэтики, акцептируют моменты гиперболизации материала и романтического восприятия действительности. Но, думается, здесь важнее видеть и ценить то обстоятельство, что все рассказы и очерки Довженко той грозной поры — строго документальны. За каждым рассказом — фронтовой случай, сначала коротко записанный в дневник и затем преобразованный в художественное произведение, причем фактическая сторона его строго сохраняется. А поэтические средства — они необходимы Довженко прежде всего

для того, чтобы передать читателю свое эмоциональное состояние, свою нравственную оценку факта. Они выполняют примерно ту же роль, что и авторские отступления в «Щорсе».

Как часто бывает, у разных рассказов Довженко случилась разная судьба. Одни сразу же были поняты и приняты, другие до сих пор вызывают споры, а третьи — третьи вообще были опубликованы лишь много спустя после войны.

Так, только через двадцать лет стал известен рассказ, точнее — стихотворение в прозе, «Неизвестный». На фронте были «похоронные команды», выполнявшие тяжкую, но нужную работу. По медальонам они опознавали убитых, на картах отмечали братские могилы — они-то и сохранились до наших дней. Но зачастую солдаты хоронили товарищей в боевой обстановке, наскоро воткнув, и то не всегда, в низкий холмик палку с дощечкой, на которой карандашом писали имя и звание погибшего героя. Через полгода — год такие могилы стирались с лица земли. Довженко болезненно воспринимал эту несправедливость, понятную, но непростительную. И изложил боль в «Неизвестном»:

«Как же меня звали? Ну как же это меня звали? Тут, на берегу, у самой дороги, было же написано мое имя, такое простое украинское имя, карандашом на куске фанеры, к столбику прибитом. Да кто-то сломал и кинул на дорогу. Как жалко мне, что теперь уже никто меня и не вспомнит, никто не узнает, что это я спас тут свой батальон. Моя работа. Такой я был горячий и любезный человек. Ах, как же это меня звали? Так жалко мне. Может, новому мосту дали бы плотники мое имя. Может, веселье дивчата проходя тем мостом с песнями, сложили бы песню и про меня.

Иль сиротина затужила бы на мосту, увидев могилу своего отца, что спас батальон в мировую войну».

Необычная судьба досталась его рассказу «Отступник» — о дезертире и трусе Мефодии, бежавшем к немцам, чтобы сохранить жизнь, ставшем предателем и расстрелянном отцом, а матерью проклятом. Написанный в конце мая 1942 года, незадолго до драматических событий, приведших немцев на Волгу и Кавказ, этот рассказ перепечатали едва ли не все фронтовые газеты и многие центральные, он был переведен на двенадцать языков народов СССР, в виде листовки «Правда» его напечатала в количестве миллиона экземпляров, общий тираж рассказа просто невозможно подсчитать.

В сложившейся летом обстановке на южных фронтах «Отступник» оказался произведением невиданной и ни с чем не сравнимой агитационной силы. Немцы еще имели преимущества в вооружении и владели лучшей военной тактикой, но все это уже не было столь подавляющим, как прошлым летом, в начале войны. Об этом со всей определенностью было сказано в приказе наркома обороны 23 фев-

рели 1942 года. Об этом свидетельствовало даже арифметическое сопоставление борющихся сил.

Позиция Довженко, изложенная им в сильном рассказе «Ночь перед боем» и коротко сводящаяся к резким и горьким упрекам солдатам и младшим командирам за то, что они бежали с Украины, но до конца выполнили свой солдатский долг, не сумели хотя бы своей смертью отстоять родные хаты, до сих пор вызывает сомнения. Ю. Барабаш пишет: «Сегодня, перечитывая его, невольно думаешь: по адресу ли направлены гневные упреки Платона и Савки (деды, которые излагают авторские взгляды.— *Р. С.*)? В том ли видят они подлинные причины наших неудач первых месяцев войны?» Но, может быть, именно сегодня, когда так отчетливо виден народный характер войны, позиция Довженко неожиданно оказывается правильной в высшем, именно и а р о д н о м смысле? Конечно, причины неудач сложны и разнообразны, и о многих из них ни деды — перевозчики, ни перевозимые ими отступающие красноармейцы и понятия не могли иметь. Однако как же не винить тех, кто уходит с оружием в руках из родного дома, оставляя женщин и детей на полную волю врага?.. Не было такого никогда в прошлом. И не должно быть. Уж в этом-то и Довженко и оба деда были твердо убеждены. Уж если встал вопрос о том, быть или не быть народу, то чего уж там искать оправдания бегущему солдату...

Этот вопрос обострился до предела летом 1942 года.

В августе Довженко пишет статью «Родина приказывает». Статья начинается спокойно и устало:

«Враг на Дону и на Кубани.

Славные казацкие земли попираются гусеницами фашистских танков. Пылают истоптанные врагом богатейшие наши поля, наш хлеб. Ревут наши стада без пристанища и присмотра. Враг ломится к Баку и Грозному...»

Постепенно напряжение нарастает: «Остановись, боец и командир!» Довженко яростно спрашивает: «До каких пор наши скорбные матери будут смотреть в уходящие спины глазами, полными укора и слез?»

До каких пор будут расстреливаться фашистами оставленные вами престарелые наши отцы?..

Чем мы оправдаем свою жизнь перед их трупами?

Как будут сниться нам наши убитые гитлеровцами малые дети?..»

Смысл довженковской статьи, и некоторых других художественных и публицистических произведений той грозной поры сводился к требованию умирать, но не отступать, и к жесткому определению — каждый отступивший, как бы ни складывалась ситуация, — трус, и должен быть расстрелян своими товарищами.

В ту пору Симонов писал:

«Опять мы отходим, товарищ,  
Опять проиграли мы бой,  
Кровавое солнце позора  
Заходит у нас за спиной...»

«Мы мертвым глаза не закрыли.  
Придется нам вдовам сказать:  
Что мы не успели, забыли  
Последнюю почесть отдать».

А Довженко непримиримо требовал: «Так убейте же труса на месте! Родина требует. Родина благословит вас за это.

Трус — это яд в сердце армии. Это злокачественная опухоль на теле. Это — рак...»

Агитационную мощь «Отступника» можно оценить лишь в контексте всех этих — сегодня уже очень далеких — событий. Рассказ был прост и ясен по сюжету и тоже документален в своей основе. Он одинаково сильно воздействовал на сознание и воображение и людей с развитым интеллектом, и простых, едва грамотных солдат. В нем была счастливая «всеобщность» и конкретность.

Взводные и ротные пропагандисты читали «Отступника» на привалах. Командиры его зачитывали перед боями, как боевой приказ. И его «читали как смертный приговор дезертирам, после чего они расстреливались».

Требование стойкости, умения презирать смерть и драться до конца проходит через всю прозу Довженко 42-го года. Останавливает смерть силой воли летчик Виктор Гусаров в рассказе «Стоять, смерть, остановись!». По-житейски спокойно и по-солдатски славно погибают деды Платон и Савка, переворачивая лодки, набитые гитлеровскими солдатами. Геройски умирают артиллеристы Кавуна, расстреляв все снаряды, — рассказ «Победа». И так далее. Довженко словно доказывает: пришло время умирать, чтобы иметь право жить. И такое время не впервые приходит, такое бывало уже — Довженко в «Победе», статьях и выступлениях напоминает о жизни и смерти исторических героев Украины Максиме Кривоносе, Петре Сагайдачном, Байде-Вишневецком, Василии Боженко, Николае Щорсе...

А с Украины доносятся вести — о муках и героизме народа, о партизанах и националистах, о патриотах и предателях. Жизнь и во вражеском тылу, как на фронте, давала и такие примеры самоотверженности и красоты человеческого духа, которые показались бы невероятными, если бы не были обыкновенными фактами, и примеры непостижимой человеческой жизни. Довженко анализирует вести с Украины и в результате — серия рассказов, очерков, листовок:

«Мать», «На колючей проволоке», «Письмо на Украину», «К советскому населению временно оккупированных немцами районов — Еманского, Хомутовского, Ямпольского, Севского», «Обращение к полицаям, старостам сел и их помощникам Эманского, Севского, Хомутовского и Ямпольского районов» и другие.

«Мать» — один из тех рассказов, над которым Довженко работал особенно пристрасно, неоднократно отделявая его форму. В истории писания украинской женщиной двух уральских парней, а потом, когда их выдст предательница, пошедшей вместе с этими новыми своими сыновьями на смерть, Довженко справедливо видел обобщенное до символа выражение дружбы советских народов. Ясный и простой по композиции, рассказ «Мать» внутренне напряжен и много слоен — это точно определил Вишневский.

Сложен и на редкость масштабен по теме рассказ «На колючей проволоке», неоднократно перепечатавшийся в годы войны, вошедший в репертуар артистов-чтецов и ставший позже основой одного из лучших эпизодов сценария «Украина в огне».

Показывая предсмертный спор двух украинцев, одного по одну сторону проволоки — заключенного в концентрационном лагере, другого — по другую сторону, охранника, вооруженного винтовкой, но, может быть, «просто крестьянина из одного и того же села», Довженко сначала лишь называет предмет их спора. «О чем говорили они? О власти. О социализации, о колхозе. О Гитлере, об истории, о Богдане, о Мазепе, обо всем. Это символическая извечная картина: многолетний поединок двух украинцев, ожесточенных долгой, тяжелой тернистой дорогой». Это из варианта. А в сценарии еще жестче: «Они плевали друг другу в глаза Сибирью и страданиями, и голодом, и смертью. Они плевали друг другу в лицо Гитлером, немецкими погромами и пожарами, виселицами, рабством и бешеной ненавистью к Гитлеру всего мира». Здесь проступают контуры сложных и давних причин конфронтации украинцев.

И здесь есть своя традиция. Гоголь рассказал о смерти Данила Бурульбаша, брата Тараса Бульбы, и его сына, который должен был расти «на славу отчины», но был зарублен в люльке дедом-предателем.

Отсюда прямая пить к рассказу Довженко «Не примирить» — о том, как «убивает брат-герой предателя-брата». Однако рассказ «На колючей проволоке» достаточно четко проявляет ту мысль, что предательство, измены, добровольное служение врагам трудно свести к однозначному объяснению. Но сквозь все, что вскрыла война, Довженко видит бессмертный и чистый образ народа. Он видит его и в далеком и недалеко прошлом. Все в том же 42-м году рождается замысел повести о детстве. В дневнике мы читаем: «Вчера опять писал «Зачарованную Десну» и опять плакал... смеялся и плакал...»

Память о детстве укрепляет веру в простой народ. А война, при всех ее зигзагах в 41-м и 42-м годах, раскрывает героический и величественный облик народа. «Весь мир,— говорил Довженко в 1945 году,— заглядывает в его глаза (советского человека.— *Р. С.*); одна категория людей мира любит и гордится им, другая боится его, третьи придумывают для него несовершенства, четвертые зарабатывают деньги, показывая, что он не так сморкается... Одни говорят, что победил, потому что он беден и ему не жалко умирать; другие говорят, что он вымуштрован и умирает потому, что манекен... Но мы же знаем, почему он победил!»

Обо всем этом — почему мы победили, о том, что он увидел и узнал на фронте, Довженко хотел рассказать в фильме «Украина в огне». О нем он думал с первых дней войны. Работая над рассказами и очерками, ведя дневник, выступая с речами и докладами, Довженко, в сущности, изо дня в день работал над сценарием. В него вошло очень многое из прозы 1942 года. Однако в новом монтажном сцеплении, в переработке для экрана все уже известные материалы — и рассказы, вроде «Тризна» или «На колючей проволоке», и дневниковые записи — приобрели более глубокий смысл, открылись новыми гранями, получили кинематографическую пластичность.

В августе 1943 года сценарий «Украины в огне» готов — в довженковском дневнике есть пометка, что он читал его некоему Н. В тот же период отрывки из сценария появляются в газетах и журналах.

Но вообще 43-й год в жизни Довженко — год публицистики, обширной общественной деятельности и, самое главное, создания документального фильма «Битва за нашу Советскую Украину».

В титрах этого фильма стоит: режиссеры — Ю. Солнцева и Я. Авдеенко. Имя Авдеенко, работавшего до войны в документальном кино, появилось случайно: он только что вернулся в Москву из эвакуации, бедствовал без работы, и Довженко и Солнцева, звавшие его лично, предоставили ему место в своей съемочной группе. Но дело не в этом, не в титрах, важно лишь то, что «Битва за нашу Советскую Украину» не стала бы тем, что она есть, без довженковского текста и монтажа.

Маленькое отступление по поводу общественной работы Довженко, поскольку она прямо отразилась в фильме. Список организаций, комитетов, учреждений, куда входит Довженко, займет, вероятно, добрую страницу — от Комитета по Государственным премиям в области литературы и искусства, заместителем председателя которого он является, до членства редколлегий. Но среди этих работ была одна особенно ответственная и тяжкая — Чрезвычайная комиссия по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков.

Довженко стал членом этой комиссии в период наступления, в пе-



период освобождения советской территории. Открылись чудовищные следы массового террора, геноцида и преступлений против человечности и человечества. Керчь, Таганрог, Харьков, Полтава, Киев — только по этой цепочке городов открылись десятки лагерей уничтожения, мест массовых казней, опустошенных зондеркомандами районов, восточных «бабьих яров». Открывшееся не только ужасало, но и вызвало недоумение: о чем же думали гитлеровцы, творя все это? Неужели в самом деле рассчитывали, что никогда не уйдут из оккупированных областей и никто не узнает ничего об их делах? Неужели не задумывались о будущем, о том времени, когда обо всем этом узнает мир?..

Но Довженко решительно протестует против уже родившейся тенденции показывать захватчиков как «вшивых фрицев, трусливых помцев». Но то обстоятельство, что немцы — умелые и стойкие солдаты, — это лишь одна сторона дела. Важная, но только одна. А другая сторона — в том, что мощная немецкая военная машина, подобно татарской орде, преследует узкие национально-эгоистические цели, представляет реальную опасность для всего человечества. Образование не мешает быть немецкому фашисту убийцей и растлителем.

В свете всего этого смысл и цена нашей победы также раскрылись по-новому. И новые представления достаточно полно отражались в работе, в частности, и в фильме «Битва за нашу Советскую Украину».

После войны был сделан ряд фильмов об Отечественной войне на основе той кинолетописи войны, которая представляет ленту длиной в три с половиной тысячи километров (опрос многих режиссеров свидетельствует, что никто еще эту кинолетопись целиком не просмотрел). Среди сценаристов и режиссеров послевоенных фильмов о войне есть ветераны, есть бывшие фронтовые режиссеры и операторы. За небольшим исключением все эти картины сделаны на хорошем профессиональном уровне и, появляясь на экранах в юбилейные дни Победы, привлекали большое внимание зрителей. Такова, к примеру, пятисерийная картина «Летопись Великой Отечественной...», сделанная на телевидении в 1975 году.

Время, конечно, не могло не внести коррективы в память о войне и в принципы ее показа, особенно если вспомнить, что для очень и очень многих зрителей война — это история, такая же отдаленная, если не более, какой была для многих воевавших солдат история революции. Время залечило и многие раны. Сегодня, наверное, обнаженная боль фильмов, делавшихся по свежим следам, а иногда и одновременно с происходившими событиями, как это было в случае с «Битвой за нашу Советскую Украину», — просто невозможна.

В 1943 году в Москве состоялась выставка ленинградских художников, на которой побывал Довженко. Даже в те жестокие, огнен-

ные годы подвиг Ленинграда вызывал удивление и восхищение. Естественно было ожидать, что блокадные художники потрясут посетителей если не техникой, то содержанием своих произведений. Но этого не случилось. «Выставка эта странная, — говорил Довженко. — Я не увидел на ней трагедии великого города Ленинграда. Все было слабо, безжизненно и в высокой мере бесстрашно». Нечто подобное можно сказать и о некоторых современных монтажных фильмах о войне. Очень много пушек и «катюш» стреляют с правой части экрана налево, мчатся танки и летят самолеты, и все это — «слабо... и в высокой мере бесстрашно». Есть победа, но нет показ ее цены, нет раздумья в образах о характере войны. Даже начальная, невыносимо трудный период войны предстает в этих лентах приглушенными и тоже победным.

На той же выставке блокадных художников Довженко, по его словам, сказали:

— А вы знаете художника В.? Он так настрадался, что даже кот съел.

Я говорю:

— Вот и пусть напишет, как он съел кота, чтобы через триста лет люди видели, как страдал русский, советский человек, как он нес свое испытание, сколько гордости и терпения заложено было в его душе в великую эпоху Отечественной войны...

Сегодня режиссеры, знакомящиеся с кинолетописью, в один голос жалуются на недостаток съемок военного и фронтового быта. Это можно понять: кто же будет снимать очередь военного времени? И насколько же стреляющая, окутанная дымом «катюша» казалась в ту пору фотогеничнее спящего в окопе солдата! Довженко видел недостатки тогдашних кинохроникеров.

А. Кривичевский свидетельствует, что Довженко так инструктировал операторов: «Неверно, что во фронтовой кинохронике вы снимаете только атаки, перебежки, артобстрелы и совсем не показываете окопную жизнь солдата». О том же пишет оператор В. Микона: «Не стесняйтесь показывать страдания людей... — говорил Довженко. — Покажите страдания раненного на поле боя солдата... Снимайте смерть солдата. Не стесняйтесь — плачьте сами, но снимайте... Искусство жестокое — искусство гуманистическое. Ибо гуманистично как не что другое — смерть ради жизни».

Выезжая на фронт, чтобы непосредственно руководить операторами — кого, что и как снимать, — Довженко ловит те моменты произвольной правды, когда вдруг какая-нибудь мелочь, на которую в повседневности не обращают внимания, вырастает в образ и символ войны. Так, например, он видит в каком-то бочажке отбеленный сыростью скелет в немецком мундире и каске — страшный кадр, и достаточно многозначительный. Но он вырастает в символ там, где собира-

теги трофеев собрали кучу этих глубоких, рассчитанных на плоские головы касок и сложили их точь-в-точь, как сложены пирамидой черепца в «Апофеозе войны» художника В. Верещагина. Это просто снять, но увидеть это мог лишь Довженко.

«Битва за нашу Советскую Украину» сделана страстно и нетерпеливо. В ней чувствуется накал боевой публицистики прошлого, 42-го года. Следующий документальный фильм Довженко сделает вдумчивее, расчетливее и, пожалуй, тошнее. Но первый фильм, родившийся в самый разгар битвы за Украину, не только исполнен просты боя, но и полон удивительных режиссерских находок, художественных озарений, и некоторые из них были заново открыты и до конца реализованы лишь спустя десятилетия.

Так, Довженко первым в кино стал широко использовать вражескую хронку, придавая ей дикторским текстом и особыми приемами монтажа диаметрально противоположный смысл, нежели тот, который в нее первоначально вложили операторы. Вот для иллюстрации только один эпизод: немцы бродят по украинскому селу, заглядывая в хаты, — очевидно, как говорится в рассуждении, чего бы пограбить. У белой хаты появляется улыбающийся, одетый в белый китель, увешанный орденами Герман Геринг. «Сам обер-бандит Геринг бродит по Украине, — поясняет диктор, — ищет счастья на нашей земле». Геринг аккуратно вносит свою тушу в неширокую дверь. «Вот он лезет в хату», — говорит диктор. Геринг в хате. «Влез», — вздыхает диктор. Вроде бы диктор сообщает о том, что зритель и так видит на экране, однако здесь важно не то, о чем говорится, а то, как это говорится, — важные ирония и горечь, звучащие в голосе диктора.

А вот пример монтажного приема. Среди начальных кадров фильма есть съемки гитлеровского парада, кажется, в Пюриберге, известные съемки: идут, печатая шаг, слаженные, похожие на страшную механическую игрушку солдатские батальоны; тысяча человек, как тысяча одинаковых по производству и заводу роботов. Что и говорить — армия! Потом, на Украине, они будут бродить поодиночке — с гранатами в руках, с автоматами, чумазые и улыбающиеся. Еще бы — победители. В финале опять загрохочут сапогами безукоризненные батальоны, но уже чтобы — застыть в виде крестов на таком же безукоризненном по стройности и порядку бесконечном солдатском кладбище.

Разумеется, в немецкой хронике можно было подобрать любые кадры. Немецкие кинооператоры, как выяснилось после войны, снимали очень много и очень многое. Довженко выбирает те, в которых гитлеровцы выглядят сытыми и физически сильными людьми, в которых они действуют со спокойной солдатской споровкой, и не бегут, а отступают медленно, неохотно, яростно отгрызаясь из всех видов оружия. «Мы существуем уже как победители в этой гигантской борь-

бе», — торжественно констатируя это, Довженко мог говорить о характере борьбы и цене победы с большой откровенностью.

Он мог это делать и потому, что умел мыслить широко, видеть за преходящими фактами постоянно действующие факторы. Так, Довженко с никогда и никем больше не повторенными подробностями показал картины отступления, в том числе печальные гурты на пыльных дорогах, обозы и толпы мирных людей, бредущие на восток. Печаль этих кадров пришла из дневников. Довженко писал: «Самым страшным во время отступления был плач женщин... Плакала Украина. Она плакала, горько рыдала, свою долю проклинала». Один за другим падали города — Киев, Харьков, Одесса... Уходили на восток и солдаты. Но в тылу ковалось оружие победы. Довженко показывает Урал: сначала с птичьего полета — грандиозную панораму цехов, подъездных путей, дымящихся труб, затем — цеха, где прокатывают броню, точат оружейные стволы, собирают танки и самолеты. В цехах не только женщины и дети, заменившие воюющих мужчин и отцов, — там трудятся и ученые, в частности академик Е. О. Патон.

Разнородные кадры объединены сквозной мыслью. Если в начале фильма Довженко показывает превосходство врага в военной технике, особенно в самолетах, то после Урала он может показать другое — как сила нашла на силу, как советская сила оказалась сильнее фашистской. И тогда стал оправданным и радостным показ стреляющих «катюш», штурмующих самолетов со звездами на крыльях, идущих в атаку танков «тридцатьчетверок».

Фашизм отбросил украинского крестьянина на столетия назад. Как во времена татарских набегов, он сеет из лукошка. Его дети живут в лесу. Его жена измождена и запугана.

Но и эта Украина остается непокоренной. По всей правобережной ее части ходят партизанские отряды, да такие, что их командирам присваиваются генеральские звания — это старый Ковпак Сидор Артемьевич и его начальник штаба С. Руднев, А. Сабуров, А. Федоров и другие. О делах партизан регулярно сообщало Совинформбюро. Показывать их дела — это значило повторять известное. И Довженко находит и показывает поразительное — пушки в партизанском отряде, явно присланные с «большой земли», и чехословацких офицеров, переходящих в отряд Сабурова («Солдаты уже переплыли», — поясняет Довженко).

В этом фильме Довженко очень широко использует приемы контрастных сопоставлений. Мирная, счастливая жизнь, Владимирская горка в Киеве, улыбающиеся колхозники на необъятных взору полях — все это сопоставлено с картинами Украины, истерзанной, опустошенной, израненной. Самодовольные лица оккупантов — с неизбежно горестными лицами крестьянок. И так далее. Даже Ковпак начального периода, одетый в затрепанный пиджачок, сопоставлен с генера-

дом Ковпаком, в мундире, шитом в Москве и украшенном двумя звездами Героя. В большинстве этих сопоставлений четко гранятся свет и тени, зло и добро, смерть и жизнь; и еще — в них живет память по утраченному, какое-то потрясение, свойственное многим произведениям литературы и искусства первой половины войны, фактом такого разительного жизненного переворота: как было — как стало...

Этой памяти служат и давние, повторяющиеся образы Довженко — воины без седоков (напомним: символ смерти в украинском фольклоре), пушки среди цветущих подсолнухов, украинские пейзажи, полные перепедаваемого лиризма, и т. п. Они не только напоминают о старых довженковских фильмах, но и о той жизни, которая осталась в невозвратимых временах.

По фильму снимался и делался, когда война пошла на третий год. Складывался новый быт, рождались новые взгляды на войну. Даже боль становилась другой, не такой, как в 42-м году. Другой, но, конечно, не меньшей, нежели год назад; раны кровоточили и, конечно, война все и всех сделала суровее. Предельно суровый лик войны Довженко показывает самыми простыми средствами: сидят в ряд на скамье селянки, немолодые украинки, бедно одетые, и, плача, рассказывают о том, что они пережили в оккупации.

Одна говорит о муже: «Нашла я его на третий день в бурьяне. Я не видела, как его убили, только искала три дня его. Нашла. И голова разбита, и спина разбита, и бок разбит. Не дали, проклятые, век дожить нам. Я его взяла, попросила людей, кое-как привезли его на кладбище...»

Другая: «Взяли проклятые моего сыночка Ваню. Они в него стреляли: и в глаза и в бок — две дырки, грудь разрезали. За что же они, проклятые, так издевались над ним?»

Третья: «Шел мой сыночек с той стороны по дороге. Шел проклятый фашист и поразил его в голову, ударил его в голову. Он два раза пошатнулся и упал...»

Пожилая женщина рассказывает: «У меня проклятый немец око правое выбил. Теперь я не вижу...»

Это так называемые синхронные съемки. Камера неподвижна, лишь изредка она выделяет крупным планом залитые слезами лица да патруженные работой корявые руки. Это женщины-труженицы, прожившие трудную жизнь — руки о том свидетельствуют, — и вот оставшиеся одинокими под конец жизни. Язык их небогат, но в повторении каждой слова «проклятые» действительно звучит страшное проклятие врагу.

«Битва за нашу Советскую Украину» рассказывает о первом победном годе. Фильм кончается на фразе: «Здравствуй, Днепр», что означает освобождение всей Левобережной Украины. В нем есть список возвращенных городов — очень большой. Есть рассказ о

величайшем во второй мировой войне танковом сражении под Прохоровкой, которое некоторые военные специалисты ставят рядом со сталинградской победой. Есть целая новелла об освобождении Харькова.

Победа стоит дорого. Первым в город ворвался гвардии майор Григорий Рудик. Но вот его выносят из боя на носилках: гимнастерка сорвана, сильное молодое тело обмотано окровавленными бинтами. Медицина, как в таких случаях говорится, бессильна — Рудик буквально искромсан пулями и осколками. Такая смерть и такое прощание однополчан с командиром давно были предсказаны Довженко — такое случилось с батькой Боженко в «Щорсе». И Довженко сам напоминает об этом, показывая вечернюю переключку гвардейских полков:

— Щорс? — окликает командир.

— Щорс погиб за освобождение Украины, — отвечает правофланговый.

— Богун?

— Погиб за освобождение Украины.

Далее называется много украинских и русских фамилий. Люди откликаются. Они живы. Они освобождают Украину. Но весь смысл этого романтического и одновременно трагичного эпизода заключен в предчувствии, что еще про многих из стоящих на переключке скажут: погиб за освобождение Украины.

За что платится эта цена — предельно ясно стало уже после рассказа женщин о зверствах оккупантов, показа женщин, заменивших лошадей, показа сожженных городов и братских могил. Все это достаточно страшно. Все! Рассказ безымянной крестьянки о том, как фашисты убили ее сыночка. И рассказ хирурга Шингеладзе о том, как 13 марта 1943 года фашисты сожгли госпиталь, в котором лежали четыреста тяжелораненых бойцов и командиров Красной Армии. Все!

Художники задолго до искусствоведов знали ту истину, что любая информация, из сколь бы потрясающих по отдельности фактов она ни состояла, постепенно складывается в поток, можно сказать — в линейный поток, который притупляет восприятие. Один из обычных способов прерывания линейности — остранение материала. Довженко пользуется и приемами остранения. Но для мысли о том, что никакая цена не велика, коль скоро речь идет о спасении народа, — Довженко использует прием одновременно и очень простой и эмоционально чрезвычайно сильный. Это — мертвые дети, показ которых, как рефрен, проходит через весь фильм.

Фашисты действительно осознанно и планомерно уничтожали детей Белоруссии и Украины, уничтожали будущее славянских народов. Со следами этой политики уничтожения освободители сталкивались

высечено, на каждом шагу. Кинолетопись хранит непостижимые для человеческого ума и чувства хроникальные свидетельства — сожженные детские дома и интернаты, девочки и мальчики, из которых выкачана вся кровь для вливания раненым арийцам, братские могилы, забитые трупами детей, и т. п. Довженко мог, конечно, собрать эти кадры в единый эпизод, как это обычно и делается с «однородным материалом» в монтажных фильмах, но сделал он иначе: кадры убитых детей проходят через фильм, перебивками появляются всюду — и там, где речь идет о гитлеровцах, и где показываются партизаны, и где рассказывается о злодеяниях фашистов на оккупированных территориях.

Дикторский текст Довженко ярок и эмоционален и совершенно необычен по построению. Иногда это просто голос диктора — информатора и комментатора, иногда — голос участника событий, а иногда — голос тех, кто уже ничего не может сказать, например, погибших. «Вот братская могила, — говорит диктор от имени четырнадцати тысяч харьковчан... — Смотрите, живые, не отворачивайтесь от страшных наших ям». «Вот наши виселицы, — говорят повешенные. — На этих балконах висели мы неделями...».

Кадры погибших детей идут без текста — они не требуют ни комментариев, ни эмоциональных оценок. Они предельно красноречивы сами по себе.

И самый страшный из этих кадров — еще живой ребенок двух-трех лет, опухший и отекающий, с мертвенно белым телом, как у пещерных насекомых, бессильно лежащий на плече матери, которая выносит его из погребя...

Мы уже говорили: жизнь и смерть — они всегда у Довженко рядом. В «Битве за нашу Советскую Украину» эта философская мысль имеет непреложность документа. Еще идет бой, еще по дорогам мчатся на машинах на недалекий, видно, фронт солдаты, а в поля уже вышли сеятели. И там, где можно, в поле на помощь женщинам и старикам вышли солдаты — перекинув через плечи ремни, с каким самоубвением делают они работу, для которой рождены!

Сделанный в бою, фильм этот полон ярости, большинство кадров воспринимается как призыв к мести. Тогда этот фильм и не мог быть другим — ведь Довженко делал оружие. Но и тогда он не замыкает рассказ только на войне и на крови.

Лев Оскарович Арнштам шепчет, каким он увидел Довженко в войну: «Был он весь воплощением какой-то печальной воинственности. Его исхудавшее лицо с глубоко запавшими глазами представилось мне лицом средневекового аскета, точнее, было оно схоже с лицом грозного святого со старинной иконы, писанной каким-нибудь сельским богомазом. Его речь, всегда такая живописная, была также аскетично отобрана».

Довженко знал, что война изменила всех людей. Он сам требовал изменений: «Жалость подтачивает человека, как червь. Побеждают быстрые да сердитые, а не жалостливые...» Но где мера этих изменений? Не стирает ли война и то, чем гордились советские люди, — гуманизм, доброту, интернациональные чувства, любовь к ближним, широту души? И Довженко требует от операторов, чтобы они заглянули в глаза солдат, всмотрелись в их лица, показали их не только в огне, но и в быту. И одной из важных особенностей фильма «Битва за нашу Советскую Украину» стал показ людей на войне «крупным планом». Не только прославленных героев и генералов (Жукова в Харькове, Рокоссовского в Глухове, Конева, Толбухина, Ватутина), но и безымянных рядовых. И все это люди надежные, с лицами простыми и человечными, с ничем не стираемыми чертами доброты и глубокой порядочности.

Впервые в этом фильме был показан и окопный быт. Сидят солдаты в развилке окопов и поют песню про Галю, которую казаки смаивают с собой, обещая более сладкую жизнь, чем у родной мамы, — украинские песни, надо сказать, украинцы разнесли по всем фронтам, их пели все, а особенно любимой почему-то была как раз эта — про наивную Галю. Наверное, эту сцену оператор не подсмотрел, а, как говорят документалисты, организовал. Но нет в ней ни нарочитости, ни неправды. Так оно и бывало: кто-нибудь из украинцев запевал негромко — для себя, а потом начинали подпевать и русские, и кавказцы, и солдаты из Средней Азии — благо, мелодия была лиричной, задушевной.

«Битва за нашу Советскую Украину» имела большой успех не только в нашей стране, но во всех странах-союзниках, особенно в Канаде и США, где значительно число украинцев-переселенцев.

Довженко же, едва окончив «Битву за нашу Советскую Украину», начал делать вторую серию, которая была названа длинно и сложно: «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель».

«Совершенно ясно, — говорил Довженко, — что эта картина должна быть итоговой, широко и глубоко исчерпывающей те огромные события, которые произошли на Украине. Поэтому, в отличие от первой серии, которая являлась произведением, построенным в своей основе как произведение лирическое и драматическое, мы хотели эту часть сделать как картину военно-стратегическую, с большим количеством карт...». Кроме того, эта картина была тщательно продумана и «сделана» еще до начала съемок. Довженко заранее знал, что он должен показать, что нужно снять. Но некоторые монтажные фразы возникали как бы нечаянно. Живет легенда, как Ю. Солнцева в период работы над «Битвой...» ходила по монтажным комнатам студии, собирая то, что на профессиональном языке называется «грязью», — выброшен-



или за ненадобностью, показавшиеся неудачными другим режиссерам куски пленки. Потом эти режиссеры с недоумением и завистью смотрели на свои «срезки», выстроенные в безукоризненные и эмоционально мощные фразы и эпизоды. Но для нового фильма такая импровизация не годилась.

В архиве Довженко сохранилось около двадцати пяти страничек с записью заданий операторам — К. Богдану, Б. Вакару, П. Касаткину, Ю. Куну, В. Доброникому и многим другим, — что, как и где снимать. Через все записи проходит сквозное требование — возможно полнее показать человека на войне. Дать крупно простых людей — солдат, колхозников, девушек, детей, рабочих. «Особое внимание обратить на людей с выражением внутренних чувств, — пишет он, — радость, волнение, слезы умиления или слезы воспоминаний о потерях и разрушениях, гордость, мощь...».

Довженко обратил внимание, что война помимо всего прочего еще и невообразимо тяжелый и бесконечный труд. Давая указание, как снимать стрельбу артиллерийских батарей, он пишет: «Снять это как тяжелый, изнурительный, сверхчеловеческий труд боя. Чтоб на лицах людей был пот, чтоб были мокрые спины и шеи и величайшее напряжение мускулов. Снаряды ведь тяжелые и их много. А поблизости рвутся снаряды врага, фонтаны земли, пыль...» И надо сказать, что оператор, выполняя это указание, снял огонь батареи так, как никогда не снимали и как оно на самом деле бывало — только офицеры и наводчики в гимнастерках, у них труд умственный, все же другие артиллеристы голые по поясе и облитые потом, словно водой из ведра.

«Почему у нас никто не снимает женщину на войне? — спрашивает Довженко своих помощников. — Снимайте санитарок, сестер милосердия. Снимайте милосердие, заботу, ласку, внимание. Выберите хорошие, трогательные лица, сумейте их снять... Снимите перевязочный пункт на передовой. Снимите на натуре, в саду у палатки или у хаты...».

Одно из заданий заключалось в требовании снять на поле под копною или под скирдою (как) молодая мать кормит ребенка. «Снимите тактично и красиво. Вспомните мать Божию.

Пусть она смотрит на дитя и на мир. Ее муж ушел на фронт. (Снимите лучше сидящей на снопе или на бугорке...»). Этот кадр украинской мадонны военной поры есть в фильме. Нам не удалось узнать, кто именно его снял (два оператора претендуют на авторство и, наверное, они оба снимали). Но снято это с глубоким проникновением в замысел Довженко: это целостный художественный образ — спасенной жизни, еще робко радующейся солнцу и миру, но уже полной веры в будущее.

Довженко рассказывал, что ему хотелось снять своего рода очерк о людях на войне. «Хотелось бы взять двух русских бойцов из ев-

ропейской части России, затем казаха, узбека, украинца, белоруса — офицеров и рядовых, чтобы оператор походил за солдатом, пожимал, чтобы уделить внимание его жене, детям, колхозу, чтобы создать целую часть об отдельных участниках событий, о живых людях с их именами и фамилиями...». Но это удалось реализовать лишь частично — в эпизоде с лейтенантом Иваном Ногой, который освободил свое родное село и смог на минутку забежать домой. В целом этот замысел требовал особого фильма, потому что «Победа...» была прежде всего «военно-стратегическим фильмом».

Уже в «Битве за нашу Советскую Украину» Довженко использовал мультипликационную карту-схему с движущимися стрелками — ударами и контрударами фронтов и армий, чтобы показать ход битвы на Курской дуге. Здесь, в «Победе...», он постоянно пользуется такого рода картами, чтобы объяснить зрителю замыслы советского командования и ход грандиозных операций. Но этот прием закономерно требовал и показа тех, кто задумывает и осуществляет эти операции, в которых участвуют миллионные массы войск, — маршалов и генералов, от уникального полководца Жукова до командиров отдельных соединений.

Снова Довженко использует немецкую хронику. Прежде всего — для документализации фашистских злодеяний на Украине. Война есть война. Отступая, мы взрывали заводы и мосты, взорвали Днепротэкс — «гордость первой пятилетки, любимец всей страны». Авиация «способствовала жилищному кризису». И артиллерия. И танки. Взрывали по чисто военным соображениям и немцы. Но помимо этих закономерных для войны разрушений и связанных с ними жертв освободители увидели и страшные следы сознательного и планомерного превращения Украины в пустыню и уничтожения украинцев как нации. Следы очевидные, бесспорные, подтвержденные бумагами, захваченными в немецких штабах, — только снимай. И все же Довженко предпочитает в этом случае немецкую хронику — свидетельства уже убийственные. «Это снимали не мы — они», — акцентирует свою мысль и свой прием Довженко в дикторском тексте.

Снова показан Гитлер. Но уже не тот мертвенный манекен, что в «Битве за нашу Советскую Украину», грозный уже тем, что это он командует механическими батальонами и теми рослыми солдатами, что так ловко дерутся в развалинах Харькова, а Гитлер-псих, Гитлер — взбесившийся пес, дергающийся перед микрофоном. Слов невозможно разобрать — какой-то собачий брех. В дикторском тексте Довженко пояснит, чего требовал Гитлер: не отступать, не сдаваться в «котлах», «добивать и жечь своих раненых» в безвыходных ситуациях и «самим стреляться», но не сдаваться.

Не помогли заклинания! Тысячами и десятками тысяч идут в наш тыл некогда грозные вояки. И ничего уже нет в них ни грозного, ни

даже заслуживающего элементарного уважения: понурые, грязные, обмотанные ворованным тряпьем, с заискивающими лицами, они ничего не вызывают, кроме презрения. Снова короткие кадры нюрнбергского парада: хорошо шли — стук в стук — колонны пленных: шаг!

А те, кто не сдаются, — уничтожаются. Довженко рассказывает о Корсунь-Шевченковском «котле»: как попали немцы и окружение, как сначала надеялись отсидеться за мощными укреплениями, располагая обширными складами, забитыми мясом, салом, шнапсом, как пятьсот «тигров» и «пантер» пытались их деблокировать и как, наконец, их почти всех перебили советские пушки, так что от ста тысяч в живых осталось едва восемнадцать тысяч...

Да, ход войны изменился. Все, что когда-то досталось нашим солдатам, они с лихвой возвращают немцам. И тем, кто пошел с ними в 41-м году. Вот они — границы Украины, значит — теперь бомбы и снаряды будут рваться на чужой земле.

Цена всему этому по-прежнему велика — Довженко не скрывает этого. Словно из первого фильма переходят в «Победу на Правобережной Украине...» кадры разрушений, братских могил и детей — убитых, искалеченных, осиротевших. И кадры убитых в бою и раненых советских воинов. И новые кадры — тяжелого труда на войне. Ведь наступление не прерывалось ни в весеннюю, ни в осеннюю распутицы, когда в грязи тонули даже танки и вездеходы, когда солдаты буквально на руках несли пушки, когда и сухарь был в тягость, а надо было тащить полную выкладку — кто знает, где застряли тылы, — и плюс хотя бы одну мину или снаряд.

Особое место в этом фильме заняли кадры форсирования Днепра. Думается, они принадлежат к числу лучших, снятых за всю войну. И объяснить их высокое качество можно лишь тем, что снимались они по четким указаниям Довженко. Фронтные кинооператоры в подавляющем большинстве были людьми мужественными и хорошими профессионалами. Многие из них забирались в такие места, откуда мудрено вернуться живым. Риск был спецификой профессии. Но нареканий на их работу было много: не то, мол, снимают и не так... Но чаще всего это происходило из-за того, что и просили-то их неопределенно: снимите, мол, что-нибудь такое или этакое...

Довженко знал, что ему нужно, и получил требуемое. Это парадительно — кадры солдат, тащащих в утреннем тумане лодки к Днепру, их замкнутые лица на первых метрах переправы, пока немцы еще ничего не обнаружили и все тихо-тихо, а потом огненный ад на реке и атака на правый берег по пояс в ледяной воде. И падающие в воду тела. И раненые, которых тащат к переправам, а на лицах их не боль, хотя, очевидно, ранены они тяжело, но радость — и Днепр позади!

Довженко вошел в Киев вместе с войсками, освободившими столицу. Город был пуст и страшен. Взорвана Лавра. Крещатик разрушен до основания. Бронзовый Богдан уцелел, но вокруг него — свалки зданий. Тяжелые раны на величайшей святыне всех славян — Софии. Все музеи разграблены, бесценные сокровища украинской культуры исчезли без следа (не многое после войны будет обнаружено в немецких городах)...

И самое невероятное — безлюдье.

Показывая Киев, Довженко расскажет зрителям фильма: «Двести тысяч граждан города расстреляно, замучено, повешено, отравлено в душегубках. Двести тысяч. Остальные увезены, угнаны, прячутся в лесах».

После войны, когда городам стали присваиваться звания городов-героев, он запишет: «Есть города-герои. Киев — город-мученик».

Сад, посаженный им на дворе студии, в целом уцелел. Весной он зацветет. У кого-то из военных корреспондентов есть страничка в воспоминаниях о том, как он с товарищами, возвращаясь на машине в мае 45-го, остановился в этом саду перекусить и как к ним подошел красивый седой человек и очень строго потребовал, чтобы они вели себя в саду аккуратно и благоговейно; и они, прошедшие огонь и воды, подчинились — то был Довженко, смотревший на возрождение своего сада.

Уцелела ли студия — трудно было решить. Здания, расположенные на той окраине города, где не было больших боев, были почти целы. Но это были пустые, ограбленные — хоть шаром покати — коробки. От людей осталась группа «желтых, ободранных, придавленных ужасом немецкого злосчастия сотрудников...».

Довженко встретился с матерью. Отец погиб от голода.

Чувство от встречи с трагическим Киевом Довженко в фильме выражает словами маршала Г. К. Жукова, синхронно снятого на митинге: «Мы будем бить противника до тех пор, пока не добьемся окончательной победы. Пусть, товарищи, здравствует наш советский народ. Слава! Слава нашему советскому народу!»

И снова идут кадры, показывающие наступление Советской Армии. Чтобы передать размах сражений, море огня, обрушивающегося на противника, количество танков, идущих в атаку, Довженко использует съемки с самолетов, получая грандиозные панорамы. Это тоже было новинкой, и это стало возможным только тогда, когда наша армия стала по-настоящему гнать врага — стремительно, на широком фронте, подавляя гитлеровцев превосходством военной техники.

...Украина освобождена. Пришло время отстраивать ее, засеивать поля, восстанавливать мосты, плотины, шахты, заводы. В сущности — все строить заново. Это требует от народа ничуть не меньшего мужества, героизма и жертв, чем сама война. А ведь война-то еще идет

и требует своего. Возвращаются из лесов партизаны, и, едва успев поцеловать родных, опять уходят — на фронт. В западных селах, меньше пострадавших, чем в центральных и восточных областях, все, что может носить оружие, тоже уходят — тоже на фронт.

В «Победе на Правобережной Украине...» уже часто на первое место выходят картины восстановления и мирного труда. Язык для этих картин остается военный: «На борьбу за урожай вышли все живые поколения...» На поля, захламленные минами, трупами, искореженным железом, вышли деды, которые до войны проводили дни на шпалинках, поскольку считалось, что свое они уже отработали. Вышли женщины. Вышли даже совсем маленькие дети. И здесь идет кадр, который нельзя заказать — только подсмотреть: за бороной, которую тянут лошади, семенит белоголовый мальчонка лет трех, и видно, что это — труд, а не игра, и труд для мальчонки тяжкий.

Глаза пугаются, а руки делают — восстанавливаются ДнепрогЭС, Крещатик, донбасские шахты, заводы Запорожья и Днепропетровска — все не перечислишь. Война отбросила людей к технике столетней давности. Все, как в старину, надо делать руками, тяжести поднимать воротами, уголь рубать дедовскими обушками, перевозить его тачками. А те, кому это было бы по силам, — на фронте.

Но дело делается, и вот уже крутятся первые станки. А делаются на них танки, снаряды, оружие.

Монтажное соединение кадров с женщинами, делающими мужскую работу, и кадров с молодыми крепкими солдатами, которые хорошо одеты и прекрасно вооружены, производит сильное впечатление и глубоко характеризует то время.

Постепенно нарастают мажорные тона. Несколько последовательно идущих эпизодов доносят до зрителя оптимизм, гордость за сделанное, веру в будущее.

Валяется в поле труп молодого гитлеровца. Поле огромное, небо бездонное, и равнодушно бродит вокруг трупа, щипля траву, лошадь — точный и лаконичный символ краха немецкого похода на Восток. А по степной дороге идут на Запад полки. «Вот они движутся по пятам врага, — констатирует диктор, — московские, сталинградские, новосибирские, полтавские, запорожские, алма-атинские, черниговские, мипские профессора боев и страшных нападений...».

Дикторский текст то выражает авторские размышления, то как бы звучит от имени солдат.

«Какие были мастера войны!.. Как маршировали по Европе! Сколько выпито вина всех европейских марок! Сколько съедено, ограблено, уничтожено и убито!.. Но возвратился ветер на круги своя. Потерян прусский дух на советских полях. И дерзких молодцов уже нет. В плену сидят уже третьи сорта сверхчеловеков...». Это все — речь самого Довженко.

А это говорит солдат I Украинского фронта: «Тут были бои. Под одними только этими Бродами, мы... убили их тридцать проклятых тысяч. Тридцать тысяч убили, чтоб знали вы все, кто смотрит на наши раны...»

И вот уже Карпаты! Снова речь берет Довженко, чтобы напомнить отсюда идут обходные пути через Польшу, Чехословакию, Венгрию — на Берлин.

А на Украине убирается хлеб. Еще там и сям торчат, поганя пейзаж, обгоревшие «тигры», но земля в общем-то затягивает военные раны. И люди изменились — они научились улыбаться, они снова начали петь за работой. В этом же эпизоде мы видим и символический кадр украинской мадонны. Здесь и первая сельскохозяйственная выставка в Харькове — бедная, конечно, смешная сегодня, но ведь это Харьковская выставка!

Как и «Битва за нашу Советскую Украину», «Победа на Правобережной Украине...» кончается здравицей Ленину. Ленину — и никому иному!

Нетрудно убедиться, что в двух своих документальных картинах Довженко многое реализовал из того, что записывал в дневник и записные книжки, имея в виду будущие фильмы. Он сделал чрезвычайно острые, новаторские по форме, оказавшие значительное воздействие на дальнейшее развитие образной кинопублицистики произведения. Оба фильма дали образцы использования дикторского текста в документальном кино — текста, в котором сухая информация сплетается с лирическими отступлениями автора, пафос — с философскими раздумьями, объективное — с сугубо субъективным. В это время он приходит к убеждению, что поднять художественный уровень игрового кино можно отчасти за счет возвращения к опыту монтажного поэтического кино немого периода — и не раз говорит об этом в кинематографических аудиториях. И то, о чем говорит, блестяще проверяет на практике, в частности, создавая монтажом из «срезок» отличные эпизоды в «Битве за нашу Советскую Украину».

Оба фильма имели большой успех у зрителя, даже больший, нежели некоторые его довоенные художественные картины.

Довженко мог чувствовать творческое удовлетворение. Мог, но не чувствовал. К моменту выхода на экраны «Победы на Правобережной Украине...» стало ясно, что самое главное свое произведение об Отечественной войне — «Украину в огне», самое продуманное, выстраданное и давно в уме выстроенное, — ему не придется снимать. Обвинения в разных грехах, в том числе и нелепое обвинение в «национализме», снова родились у некоторых украинских работников культуры. Увы, на этот раз они были услышаны в Москве.

У него лежали готовые сцены — только снимать, — которые он позже будет «пристраивать» в задуманный роман-эпопею. Расстаться

в нем было невозможно, и снимать — нельзя. Здесь и переработанный рассказ «На колючей проволоке», и глубоко разработанный сюжет о Христине, жизнь которой изломалась в оккупации, и многое другое. Почти все эти сцены и эпизоды производят сильное впечатление и в том виде, в каком остались, — записанные на бумаге.

Некоторые сцены по своей емкости и сюжетной разработанности, очевидно, могли бы быть развернуты в целые фильмы. Таков, к примеру, рассказ, заставляющий вспомнить гоголевского «Тараса Бульбу» и одновременно позволяющий видеть довшенковский подход к бесконным украинским сюжетам военных времен, — о Кравчине, убившем своего сына-бендеровца. Это идет как исповедь Кравчины: «И никому не признался. Тяжко мне и стыдно, что выродился мой род. Нет у меня гордой натуры Тараса Бульбы... Побоялся, что не поверит и начнут подозревать в родственных связях. Убил молча. Еще и нишу, убив его, изменника, как собаку, и не глянул даже на его красивый труп, как Тарас Бульба на своего изменника-сына, даже бровью не повел вот настолечко, словно и не сын он мой был, а падаль. Позднее уже, ночью, пошел я в хлев, зарылся в солому, зажал шапкой рот и долго-долго рыдал, приговаривая такие слова, каких уже пруде никто нынче и не говорит».

Думается, что некоторые сюжеты Довженко той поры могут ожить на экранах и сегодня — в них поднимаются действительно вечные вопросы человеческого бытия.

Труд Довженко в годы войны был отмечен чисто воинской наградой — орденом боевого Красного Знамени.

В 1945 году он записывает в дневнике:

«Закончилась мировая война.

Я хочу работать. Я хочу верить до смерти, что уже не нужны будут человечеству... генералы.

Что будет мир. Что не нужны будут герои-мученики. Академия наук стала на страже мира. Ученый. Благородный человеческий интеллект единого общества без вражды...»

## ПУСТЬ БУДЕТ САД!

Судя по дневниковой записи от 22 февраля 1944 года, Довженко начал работать над сценарием «Мичурина» еще в 1943 году.

Получается загадка. Ведь драма «Украины в огне» еще не угадывалась. А целью и смыслом жизни было создание эпоса о пылающей и благословенной родине. Что же заставило Довженко разрабатывать тему, столь далекую от «злости дня»?

Некоторые биографы Довженко объяснили загадку очень давней, идущей от «Земли» его мечтой о садах, украшающих всю планету. Само собой напрашивается в дополнение к этому, очевидно, резонному объяснению то соображение, что мечта о садах должна была по-новому вспыхнуть у великого романтика именно в то время, когда мировая война изранивала и опустошала землю. Все так, однако, если вспомнить, что это было за время — 1943 и 1944 годы, — и тот факт, что у него уже лежали два готовых к съемкам сценария — «Тарас Бульба» и «Украина в огне», которые он надеялся поставить и которые должны были занять никак не меньше трех лет жизни, то трудно все-таки будет объяснить обращение к образу Мичурина только романтической мечтой о садах.

Разгадку, думается, надо искать в той же дневниковой записи, в словах: «Я ощущаю в нем (то есть Мичурине. — *Р. С.*) себя...» Фильм о Мичурине стоял в перспективном плане Комитета по кинематографии, и естественно, что Довженко захотел написать для него сценарий. Однако... писал-то он не для себя, а для Солнцевой. А уж то, что ему же пришлось и фильм ставить, — это результат стечения ряда обстоятельств.

Впрочем, была не только случайность, была и мечта. И сначала — о мечте.

Тема человека и природы, их неразрывной связи и наличия между ними прямых и обратных связей — постоянная в творчестве Довженко. Начиная со «Звенигоры» так или иначе, но природа не только объект, но и субъект довженковских кинорассказов. Везде природа не фон, не среда действия, а активная действующая сила. Всегда любимые герои Довженко связаны с природой. Более того, подчас они словно бы неотъемлемая часть ее, то есть природы, и она эту принадлежность принимает как должное, сострадая героям, по своему соучаствуя в их делах.

Отчетливо прослеживается у Довженко и мысль о необходимости человеку прийти на помощь природе. Даже Щорс, человек, занимающийся войной, в перерыве между боями мечтает засадить землю садами. «А почему весь земной шар действительно не превратить в сад? Это так просто...». Довженко признается, что это он мечтает



вместе с Щорсом. А что это «просто» — он доказал: сад, посаженный им на Киевской студии, к времени «Щорса» уже плодоносил.

Тогда, когда задумывался и делался «Мичурин», люди еще не знали, что они сотворили и что сотворят в ближайшие десятилетия с экологической средой, с фауной и флорой земли. Или, точнее будет сказать, не хотели в то время даже думать об этом. Но нельзя было не видеть, как мелеют реки, превращаются в болота озера, исчезают леса и как в южных областях пустыни наступают, а овраги разрушают недавно — на памяти живущего поколения — благодатные земли. Аналогичная информация приходила и из-за границы. Еще в 30-х годах весь мир обошли фотографии страшных черных бурь над Америкой: сорванная и поднятая ветрами в небо земля застилала солнце. Подсознательно рождалась тревога. Очевидно, ощущал ее и Довженко, — не случайно он с таким энтузиазмом принял сообщения о первых планомерных планах преобразования природы — создании лесополос на юге и других мероприятиях, призванных смягчить удары недалеких пустынь. План по условиям времени имел оборонительный характер, но важно было, что впервые в истории России и Украины люди не только брали, а что-то и давали природе. Кроме того, верилось, что это только начало.

Еще раз скажем: время корректирует восприятие продолжающих жить произведений искусства, открывает в них новые грани, порождает представления, которые прежде показались бы страшными. Памятуя об этом, можно смело говорить о том, что фильм «Мичурин» сегодня воспринимается как предчувствие будущих экологических тревог, как одно из самых первых заявлений в защиту среды обитания людей.

Можно и иначе объяснить сделанное — что, мол, объективно «Мичурин» продолжал не столько собственную традицию Довженко, возникшую в «Звенигоре», «Земле» и некоторых других фильмах, сколько давнюю философскую традицию или, лучше сказать, мечту, родившуюся еще в эпоху Возрождения, — напомним, что сады покрывают многие страны-утопии, сады — единственное естественное место жизни человека. Это представление тем более приемлемо, что в общем-то Довженко сам никак не считал «Мичурина» естественным, органичным для себя произведением. Другое дело, что, взявшись за него, он, как говорится, выложился с обычной полнотой, отдал ему все силы, мысли, весь талант.

Довженко, однако, не был утопистом. Романтический склад мышления не мешал ему быть весьма трезвым аналитиком и отчетливо видеть многочисленные грани и все острые противоречия темы преобразования земли. Она должна давать людям все больше и больше плодов — от этого никуда не уйдешь. Растет население Земли, растут потребности людей, растет доля, причитающаяся промышленности.

Чтобы все и всех удовлетворить, необходимо то, что неопределенно называют — преобразования. А преобразования — это всегда разрушение старого, причем и такого старого, которое отнюдь не всегда бывает устаревшим. Мысль об этом достаточно четко просматривается в заметках к сценарию «Поэма о море». Довженко там не позволяет себе грустить, видя, как море заливает старинные луга, казачьи могилы, потому что знает — море необходимо, море — это будущее народа; тем не менее, его заметки по этому поводу остры и моментами болезненны. (После Довженко темы противоречий современных взаимоотношений человека и природы коснулся в кино, и то робко, лишь С. Герасимов в вызвавшем споры фильме «У озера», — литераторы пишут о том же резче, требовательнее, глубже.)

В «Мичурине» взяты на анализ те стороны этой темы, прежде всего те противоречия, которые сняты нашим обществом, — социальной косности, тормозящей осуществление мечты. У «Мичурина» счастливый конец, соответствующий историческим фактам: мичуринским садом еще в 1918 году заинтересовался В. И. Ленин; к Мичурину незадолго до его смерти приезжал в гости М. И. Калинин. Сад был превращен в Государственный научно-исследовательский институт под открытым небом. А его главный садовод был увенчан всевозможными лаврами. Но этот счастливый конец ничего не решает. Стоит сравнить «Мичурину» с «Землей», чтобы почувствовать, как непросто здесь взгляд автора на обычную, казалось бы, тему взаимоотношений человека и природы. «Земля» — это эпическая поэма, невероятно мощная и оптимистичная; главное в ней — песнь во славу жизни. А «Мичурин» — картина нервная и грустная, оптимизма в ней не больше, чем в чеховской вере в «небо в алмазах». Но, конечно, это особого рода грусть, можно сказать — пушкинская: «Печаль моя светла...»

Почему так случилось? Сказалась ли здесь личная усталость автора? Или возраст, дававший основание полагать, что ему, как и Мичурину, уже не осуществить все задуманное? Или же опасение, что жизнь, снимая одни противоречия, порождает другие?..

Наверное, было все. И это и еще то, что сделал Довженко поначалу произведение, никак не подходившее под мерки привычного биографического фильма, сделал произведение не только и не столько о жизни и делах Мичурина, сколько вообще о творчестве и творческих людях, в том числе и о себе самом. Позже, вспоминая «Мичурину», он напишет: «Проблематика трудности, сложности творчества... может быть, вышла на п е р в ы й п л а н». Написал, словно в чем-то здесь следует оправдываться.

Но все получилось непросто.

Начав знакомиться с литературой и документами о Мичурине, Довженко почувствовал, что он вышел на судьбу необычную, на чело-

пока внутренне сложного. Нехрестоматийный Мичурин — человек трудной судьбы и сам для всех трудный, кто имел с ним дело. Когда фильм будет сделан, не все пожелают считаться с фактами. Довженко рассказал студентам, как шел «диалог» с теми, кто не принял его трактовку: родственники Мичурина «мне рассказали, что он был человек очень крутой, детей своих, сына и дочь, прогнал, с женой был в чудовищных отношениях, как и со всеми прочими. Я его образ украсил в этом смысле процентов на тысячу. А мне говорят: «Послушайте, он же крупный ученый, он не должен так грубо с женой поступать». И говорю: «Да, я думаю, что не должен был, но поступал же так...» И так далее. Нормативная эстетика биографического фильма действительно предписывала: если ты настолько великий — у тебя такие-то качества, а если настолько — такие-то.

Творчество, если оно целиком поглощает человека, способно чудовищно исказить его личность — это известная, даже банальная истина. В обычном житейском понимании настоящие творческие способности не дают их обладателям счастья. Это обстоятельство с очевидностью выявляется в личности и судьбе Мичурина.

Дар божий — даром божьим, но при всей своей одаренности был Мичурин самоучкой, а людям этого рода очень часто свойствен особого рода фанатизм, выражающийся в нетерпимости, в способности непоколебимо верить, что его жизнь и его дела — для человечества, и ни на минуту, ни на миг не допускать, что он сам может быть в чем-то не прав, что что-то в его жизни может быть неправильно. Наверное, надо согласиться с тем, что, не обладай Мичурин такой разновидностью фанатизма, ничего бы он не смог бы сделать в своем глухом провинциальном Козлове, который и сегодня-то — не велик городок.

Не было у него ни наследственной культуры, ни знания языков для чтения зарубежных источников, ни — долгое время — связей в научном мире, ни средств для работы, — ничего не было, кроме незатухающего огня творчества. И пужно ли, зная это, удивляться тому, что был он «плохим человеком»? Можно только удивляться, что он все же стал Мичуриным, не превратился в обывателя, приторговывающего яблочками и, за неимением тогда телевидения, коротающего вечера за картами.

Жизнь Мичурина выявляла и еще одну сопутствующую творчеству тему — тему одиночества. Козловская глухомань доводила одиночество Мичурина до трагической отметки. И снова надо удивляться — как же он выдержал? Ведь он не мог знать, что он обречен на одиночество, что это не персонально выпавший ему крест.

«Чем больше пишу и вдумываюсь в написанное, тем больше люблю этого человека... — отмечает Довженко в дневнике. — Может, он был и не таков, наверное, не таков...». Да, Мичурин был абсолютно не

таков, точнее — «на тысячу процентов» не таков. Но в том Мичурине, которого Довженко показал в фильме и пьесе, обобщены судьбы очень многих подвижников от науки и искусства, в этом образе можно увидеть черты биографий и Мусоргского, и Лобачевского, и Циолковского, и Гоголя, и Левитана, и, как мы догадываемся, самого Довженко. А конкретизирован этот обобщенный образ на делах и днях Мичурина, которого Довженко писал, по его собственным словам, отбросив «почти всю сумму маленьких, частных, бытовых правд, стремясь к единой, главной правде этого Человека».

Такой подход заведомо сулил неприятности.

Довженко это понимал. Закончив в начале 1944 года сценарий, который назывался «Жизнь в цвету», он читает его в писательских и кинематографических аудиториях. Успех необычайно большой. Почти все понимают, что перед ними произведение не просто яркое и талантливое, но прежде всего для своего времени — необычное, широкое и мудрое. Всегда кто-то что-нибудь не принимал у Довженко. «Жизнь в цвету» приняли все — Довженко даже в этой связи говорит о какой-то магии. Шесть театров сразу попросили его сделать на основе сценария пьесу. Но Довженко не обольщается: «Признаться, так не хочется ставить фильм... — записывает он в дневнике. — Жалко становится своего дорогого времени, которого не так уж много у меня осталось...»

Беда была в том, что Довженко сделал своего рода апокриф о Мичурине, а подходили к нему иногда как к очередному биографическому фильму.

Родившись еще в 30-е годы, биографический фильм в советском кино скоро приобрел самостоятельность жанра, причем жанра, любимого зрителем. В нем даже можно выделить своего рода виды — например, фильмы о пламенных революционерах и героях гражданской войны. Именно с этим видом биографического фильма связаны высшие идейно-художественные достижения советского довоенного кино — дилогия о В. И. Ленине М. Ромма, «Чапаев» С. и Г. Васильевых, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Яков Свердлов» С. Юткевича, «Щорс» Довженко и некоторые другие. (Оговоримся, чтобы избежать замечаний: в трилогии о Максиме дана не индивидуальная, а собирательная судьба большевика, это знали и зрители, однако приняли они его как конкретного человека — впрочем, это особый и здесь неуместный разговор.)

Естественно, что в канун войны и в военные годы задачи патриотического воспитания масс обусловили появление в кино длинной череды картин о полководцах и государственных деятелях, способствовавших росту могущества русской нации и народов СССР, — вспомним фильмы о Суворове, Кутузове, Иване Грозном, Богдане Хмельницком, Георгии Саакадзе, Давид-беке и другие. Герои прош-

ных веков действительно вдохновляли советских людей в борьбе с фашизмом.

Естественно и то, что после войны писатели и режиссеры перешли к созданию кинобиографий выдающихся ученых, писателей, художников, музыкантов прошлого.

Нет нужды говорить о высокой ценности биографических фильмов и объяснять, почему их любит зритель. Отметим лишь тот любопытный факт, что книги серии «Жизнь замечательных людей», а среди них масса из рук вон плохо написанных, всегда — не только нынче, но и в те времена, когда хорошую книгу было так же легко купить, как сегодня приличный костюм, — относились к числу крайне дефицитных. А биографический фильм еще в большей степени, нежели книга такого же рода, развлекает, поучая и обогащая зрителя.

Однако в условиях малокартинья биографический фильм занял неправомерно большое место, стал господствующим жанром в советском кино послевоенного десятилетия, что не могло не подрывать его авторитет в глазах зрителей. Но еще хуже было то, что многочисленные неудачи и деятельность ремесленников привели к искажению принципов советского биографического фильма, которые теоретически были и остаются абсолютно правильными. Бесспорная мысль об аморализме искусства, копящегося в грязном белье выдающихся людей, была доведена до логически последовательной нелепости — до отказа изображать личные судьбы этих людей. Если возникал конфликт, то только с самодержавием и тупыми царскими чиновниками. Если появлялись проблемы, то лишь научные. Если вводилась интрига, то непременно связанная с тем делом, которым занимается выдающийся человек, но никак не с обстоятельствами его жизни. И так далее.

Первым результатом этого процесса стала поразительная нивелировка деятелей прошлого. Все они стали обескураживающе одинаковыми — по характерам, отношению к жизни, мировоззрению и даже темпераментам.

Штампы, схемы затачивали даже самых лучших мастеров кино. Например, фильмы «Жуковский», «Белинский», «Райнис» трудно назвать художественными, они, в сущности, и не биографические — они, если так можно сказать, просветительские. Ходят в них скучные люди, говорят цитатами из собственных произведений, информируют зрителя — один о своих трудах по теории воздухоплавания, второй — о литературном процессе сто лет назад, третий — о тематике своей поэзии. А между тем эти фильмы ставили соответственно — Пудовкин, Козинцев и Райсман! И самое странное, что в этих и некоторых других фильмах и научной-то информации нет; все, что они сообщают о деятельности великих людей, известно из энциклопедических справочников.

Философский, масштабный и грустный «Мичурин» нарушал все установившиеся «правила игры».

Довженко не намеревался углубляться в научную суть работ Мичурина. О них тогда много писалось. В общем-то все знали, что Мичурин — это учение о новых сортах яблок, груш, слив и других плодов, полученных путем как внутривидовых, так и межвидовых скрещиваний. Такое объяснение, конечно, примитивно, но этого достаточно для сюжета. Для раскрытия сути научных открытий и изобретений существует научное и научно-популярное кино. А искусство может и обойтись без углубления в проблемы биологии, физики, химии и т. д., хотя, конечно, для художника совсем не безразлично, какой именно наукой занимаются его герои — той ли, что сегодня вышла, так сказать, на передний край и привлекает общее внимание, или же той, что в данный момент не вызывает особого интереса. Так, герои этапного в этом отношении фильма Ромма «9 дней одного года» — физики, и они уже тем интересны зрителю, что занимаются наукой, будь они, к примеру, металлургами — вряд ли бы ими так заинтересовались те, кто обычно ищет в кино только развлечения.

Довженко трезво определял меру науки в искусстве. «Наука, — писал он, — показанная, так сказать, «изнутри», как творчество, как напряженная борьба за новое, как борьба с рутинной и рутинерами, наука, как драматургический и вместе с тем познавательный компонент фильма, не только вполне уживается с тем, что мы привыкли относить к области искусства, но даже значительно больше. Она придает произведению искусства те благородные черты современности, которые придала она, наука, и всей нашей жизни».

В сущности, здесь изложена «формула», по которой задумывался «Мичурин».

Вернемся, однако, к особенностям «Мичурина» и его отличиям от биографического фильма конца 40-х годов, вступившего, по определению Р. Юренева, в период кризиса. Но заметим прежде всего, что какие-то расхожие композиционные приемы проникли и в его сценарий, а затем в пьесу и фильм. Так, в то время редко какой биографический фильм обходился без того, чтобы великого человека не сопровождал всю жизнь верный слуга, преданный денщик, крепостной дядька и т. п., наделенный трезвым народным умом и прощающий хозяину все слабости и недостатки, поскольку понимает или хотя бы чувствует его незаурядность, его особое положение в жизни. Такой сопровождающей фигурой в «Мичурине» оказывается Терентий — фигурой, отнюдь не нейтральной, определяющей ряд заведомо обусловленных композиционных узлов в произведении.

Но вот что любопытно: Терентий ни у кого не вызвал замечаний, хотя при всей довжепковской сочности его обрисовки это фигура стереотипная, зато сам Мичурин — один из самых сложных образов со-

ветского кино, и спустя десятилетия вызывал недоумения и замечания. Так, И. Рачук пишет о некоторых странностях образа Мичурина, о «несоответствии» этого образа тому, что уже привыкли видеть у Довженко. Рачук отмечает: «...при всех своих бесспорных достоинствах образ этот негармоничен. Временами даже кажется, что Мичурин не испытывает настоящего удовлетворения от своей работы, от сознания, что он творец». Здесь есть, над чем подумать, если... предположить, что это Довженко не испытывал настоящего удовлетворения от творчества в тот момент.

Недоволен и Р. Юренев тем, что Мичурин — сильный интеллект — мучается самоанализом и настолько же недоволен собой, сколько и обществом. «Стремясь полнее раскрыть драму ученого-новатора, — пишет Юренев, — Довженко несколько сгущал краски. Мичурин выглядел одиноким. Могучий, но деспотичный и несчастный человек».

Все это написано в 60-х годах. Тем более было трудно согласиться с довиженковской трактовкой образа Мичурина людям в конце 40-х, когда штампы биографического фильма еще не были взяты под сомнение. Хотя, казалось бы, чего же сложного — признать, что и великие люди могут быть и одинокими и несчастными.

Довженко рассказал не о судьбе открытия, но именно о судьбе человеческой, и частица «Я», которую художник непременно вставляет в свои произведения, здесь была более велика, чем в предыдущих фильмах. В Мичурине, конечно же, нельзя видеть только портрет Мичурина — в нем сфокусированы судьбы, общие для многих людей. Негармоничность жизни, одиночество, несчастливость, постоянная неудовлетворенность сделанным — все это свойственно многим людям-творцам. Гармония и удовлетворенность — удел другого рода людей. Довженко знал этих людей, восхищался ими, пел им песни, хотя бы в «Щорсе». Но себя он иногда причислял к другим людям: «Картина всегда и неизбежно была хуже, чем я представлял ее и создавал, — вспоминал, будучи уже увенчанным лаврами. — И это было одним из несчастий моей жизни. Я был мучеником результатов своего творчества. Я ни разу не испытывал наслаждения, даже спокойствия, рассматривая результаты своего безмерно тяжелого и сложного труда. И чем дальше, тем все больше убеждаюсь я, что двадцать лет лучших в своей жизни истратил я напрасно».

Какая нестерпимая горечь в этих словах! И какими они кажутся несправедливыми нам. Но... может быть, Довженко не был бы Довженко, если бы не испытывал всю жизнь горечь от сделанного им?..

Таким же горьким человеком увидел он и Мичурина. Может быть, еще более горьким: творческий акт в искусстве может длиться годы, Мичурин же должен был ожидать результаты своего труда — равно положительные и отрицательные — десятилетия, когда что-то стало

проясняться — пришла старость. Это не было сгущением красок, это было обыкновенной правдой.

Нет нужды, однако, абсолютизировать моменты горечи в «Мичурине». «Ноющее искусство» (В. Маяковский) было органично чуждо Довженко. Глубоко прав Л. Арнштам, говоря, что Довженко всегда был верен бетховенской формуле героической жизни и героического искусства: «Через страдание к радости!» И не потому ли сам Мичурин оказался кое-кем не принятым, что он при всех своих несчастьях — человек отнюдь не жалкий, он не из тех, кого снисходительно жалуют, — он из тех, кто у удачливых, самодовольных людей вызывает тревогу, недоумение и сомнения в своей правильности?..

«Мичурин» начинается обычным у Довженко запевом — цветущий сад, а за ним вдали луга, поля, леса; плывут по небу чистые облака, а по земле скользят от них легкие тени. Сценарий начинался круче: Николай II, гуляя в Царскосельском саду, узнает, что в его «хозяйстве» объявился ученый, которым интересуется заграница. Он удивляется, слыша, что живет этот ученый селекционер-оригинатор в штатном Козлове. И что такое селекционер-оригинатор, царь не знает, и про город Козлов впервые слышит. Но коль скоро этим Мичуриным интересуется заграница, то и ему, самодержцу, надо проявить широту души — дать козловскому садоводу Анну третьей степени (орден, которым награждались мелкие чиновники за десять лет беспорочной службы). Награда в свою очередь ошеломляет козловский высший свет: исправник, городской голова, священник и т. д. в толк не возьмут — за что этому паршивцу, которого одни считают сумасшедшим, другие — ниспровергателем, такая милость?..

Так прямо заявленный конфликт ученого с царизмом — тоже от традиций биографического фильма 40-х годов. Снимая запев, Довженко смягчает социологический аспект драмы Мичурина. На самом деле конфликт Мичурина с обществом был и проще — в отказе государственных земельных органов в помощи из-за непонимания сути его работы, и одновременно глубже — в идейно-философском аспекте мичуринских опытов, враждебных официальной идеологии. И то и другое будет показано далее достаточно подробно.

А панорама, с которой начинается фильм, заставляла вспомнить такие же примерно кадры «Земли», говорила зрителю о красоте природы, вводила в мечту о саде, задавала определенный тон всему рассказу. Этот тон создавался не только самими пейзажами, но и тонким его колоритом. Ведь «Мичурин» был цветным фильмом — первым у Довженко и одним из первых в советском кино.

Надо сказать, что цвет в кино, в отличие от звука, осваивался долго и неохотно. Кто-то назвал первые цветные ленты «взбесившимся ландрином». Не без основания: приходившие из-за границы фильмы по большей части откровенно обыгрывали резкие сочетания цветов,



привлекали зрителя насыщенностью красок, не ставя каких-либо художественных задач. Первые советские цветные картины также решали чисто технические, а не художественные задачи. Практически до «Мичурина» было лишь два удачных опыта применения цвета на экране, и оба для Довженко малопоучительные.

Эйзенштейн во вторую серию «Ивана Грозного», в целом черно-белую, вводит цветную сцену в момент кульминации действия, в момент разрешения боярского заговора. Страсти достигают высшего накала, и потому их «цветовое» выражение требует красок резких, насыщенных и тревожных. И потому на экране мы видим взрыв преимущественно красно-огненных цветов, почти без оттенков. А затем, когда заговор будет выявлен и судьба его участников предрешена, Эйзенштейн зальет экран тоже насыщенным холодным голубым цветом, несущим предчувствие смерти.

Удача же фильма А. Птушко «Каменный цветок» (по мотивам сказки П. Бажова) во многом определялась самой «фактурой» снимаемых материалов и аксессуаров — уральских самоцветов, искрящегося хрустала, изделий из драгоценных и полудрагоценных камней и т. п. Здесь главная задача авторов фильма заключалась в точности передачи на экране цветовой гаммы всего того, что называют декорациями и бутафорией, и эта задача была прекрасно решена.

В статье «Цвет пришел» Довженко приветствовал новое выразительное и изобразительное средство, отметив, что все сегодняшние споры и неудачи — статья написана в 1945 году — порождены временными трудностями освоения цвета, но когда будет освоена технология цветных съемок, то в кино, как в живописи, появятся художественные течения и направления. «Появятся страстные рыцари цветного изобилия, не только не утомляющего и не раздражающего зрителя, и, наоборот, вдохновляющего и радующего богатством и смелостью сочетаний. Будут и эстеты блеклого цвета, серого дождика и мокрого асфальта; будут солнцепоклонники и апологеты природы; будут противники природы, творцы искусственного декоративного мира...».

Он сразу же отвергнет сравнения цветного кино с живописью и позже скажет: «Живопись статична. Цвет в кино процессуален, динамичен. Поэтому цвет ближе к музыке, чем к живописи.

Он — зрительная музыка.

И так же, как никакой аккорд не делает музыки один, не делает фильма и один цветовой комплекс».

Довженковское направление требовало от цвета драматургической ценности, способности отражать душевный мир человека, раскрывать красоту мира, следовать за изменениями эмоционального звучания действия и т. д. А это требовало не сочных локальных цветов, но сложного цветотонального решения каждой сцены, тонких цветовых переходов.

Такой подход, как у Довженко, привлекал многих режиссеров и операторов, приступавших к съемкам цветных фильмов. Тотальное решение цветных фильмов, конечно же, должно было стать основным и стало со временем. Однако это был, пожалуй, и самый сложный способ использования цвета, — сложный даже технологически. Достаточно вспомнить, какие неудачи постигли опытного оператора А. Голловню в 1950 году во время съемок цветного «Жуковского»: «то лица актеров терялись из-за интенсивного цвета фона, то цвет декорации приобретал серый оттенок, то цвет натуральных кадров казался чересчур ярким, нарочитым», — справедливо пишет Р. Юренев.

Операторы Л. Косматов и Ю. Кун и художники М. Богданов и Г. Мясников справились с поставленными Довженко задачами. Изобразительно-цветовое решение «Мичурина» надолго определило развитие цветного кино в нашей стране, стало высоким образцом. Драматургически-цветовое решение некоторых сцен в «Мичурине» и сегодня кажется непревзойденным. Вот, например, сцена смерти Александры Васильевны, жены, друга и помощника; она и Иван Владимирович вспоминают начало пути, молодость, самих себя, полных надежд и ожиданий. Они шли сначала по цветущему саду обнявшись, говорили друг другу слова любви, а потом, уже отчужденные, шли по осеннему саду. Жизнь прошла, счастье не пришло. Драматизм этой сцены с необычайной силой передан переходом от акварельных красок весны к оранжево-коричневой гамме осени, которую в свою очередь сменяет грустная однотонность падающего снега.

У «Мичурина» своеобразная композиция, сравнимая с течением человеческой жизни: от кипения, энергичности, через сложности и трудности к успокоению и тишине. Мы знакомимся с Мичуриным, когда он находится в расцвете сил, ум и характер его уже четко сформировались. Он весь в деле и борьбе. В борьбе с козловскими властями и обывателями, с царскими чиновниками, с лжеучеными типа Карташова. Действие пока динамично, сложно по сюжетным поворотам. Постепенно Мичурин стареет, падают силы и, соответственно, снижается темп действия, пока в конце фильм не превращается в ряд едва связанных самой фигурой Мичурина фрагментарных сцен. Но вместе со всем этим изменяется мера вмешательства автора в фильм, нарастает лирическое начало, сквозь образ Мичурина все отчетливее проступает облик самого Довженко.

Никогда, нигде не повторявшаяся композиция!

Довженко говорил, что он «пробовал расширить обычные рамки применения слова», что прежде всего выразилось в новаторском для своего времени смешении внутренних монологов и диалогов с диалогами обычными, которые герои фильма ведут, так сказать, вслух. В той же сцене смерти жены Мичурина юные Саша и Иван, говоря о любви, ведут диалог внутренний — это не то, что действительно есть

на экране, это говорит их память. Потом пойдет опять же внутренний монолог Мичурина — о том, как жизнь заставила растерять многое из того, что украшало их молодость, как она потребовала «сурового мужества» и ожесточила. Этот монолог слышит зритель, но Александра Васильевна не слышит и не понимает состояния мужа. И тогда начинается обычный монолог. Она тревожно спрашивает:

«— Почему ты молчишь? Почему ты всегда молчишь, Иван?

— Не спрашивай меня!

— Не кричи.

— Я не кричу. Я стону.

— Я тебе мешаю?

— Нет. Слушай! Неужели совместная жизнь существует для того, чтобы не видеть, как все невероятно трудно и сложно, и чем дальше, тем сложнее и труднее!..»

И так далее, до трагизма слов:

«— Я отдала тебе все.

— Слова, слова, слова... Что тебе надо, я тебя спрашиваю?

— Мне нужна твоя любовь.

— А мне нужно сострадание к моему творчеству!

— Какой ты трудный человек.

— Да? Ну если человек, поставивший себе целью жизни возвеличение своего народа средствами науки,— трудный, тогда, да...»

Довженко любил эту сцену, пользовался ею на занятиях со студентами. И можно понять почему — надо только слово «наука» заменить «творчеством».

Мичурин в самом деле на редкость трудный человек. Довженко, очевидно, заостряет эту его особенность — трудность. Может быть, Довженко даже сам всматривается — вместе со зрителем — в этого человека, отыскивая ту черту, за которой Мичурин уже перестает быть правым. Ведь вот как получается, если вдуматься: все, кто прикасается к Мичуриным, — глубоко несчастные люди; и жена, и верный Терентий, и даже Карташов, его враг, готовый, однако, идти на компромисс. (Карташова ведь ломает не правота Мичурина, а само столкновение с этим человеком!) Нарочитая заостренность образа Мичурина заметна в том противоречии, которое, конечно же, Довженко включил сознательно, — противоречии между самооценкой Мичурина и теми упреками, которые ему бросают самые близкие люди — жена и Терентий. Мичурин говорит: «Все, к чему я в жизни прикасаюсь, я стараюсь улучшить». А для Александры Васильевны он — трудный человек, для напившегося Терентия — дьявол.

Довженко словно бы сам подталкивает критиков к выводу, который и был незамедлительно сделан: если человек, работающий для человечества, бывает ненавистным близким людям, то он «представляется человеком с существенным изъяном». Но такой вывод мог бы

сделать и эрудированный батюшка Христофор. Ведь сам-то Довженко, рассмотрев разные стороны личности Мичурина, не нашел той черты, за которой отказал бы ему в правоте. Можно допустить, что Довженко сам не прав, создав образ человека-творца, которого дело забрало целиком, ничего не оставив ни ему лично, ни близким его, — но это, конечно, будет разговор, ничего не имеющий общего с искусствоведением, чуждый даже школьному правилу судить художника по результатам его трудов, а не по тому, что он м о г бы или, тем более, что д о л ж е н был бы сделать.

Думается еще, что это вообще не дело — спорить, хороший ли или плохой человек Мичурин. Он был таким и никаким другим, и он имел право быть таким. Подобно Довженко, Мичурин мог бы сказать: «Я принадлежу человечеству как художник, и ему я служу» (здесь заменим слово «художник» на слово «ученый»). И он делом доказал, что это именно так.

Как-то Довженко заметил, что чтобы «стать художником, надо иметь железное мужество». У Мичурина мужество было беспредельным, как мы уже указывали, говоря об условиях его жизни и труда. Самым страшным было, наверное, непонимание и непризнание. А ведь была возможность это изменить! Это же факт, что американцы дважды предлагали — в 1911 и 1913 годах — купить его сад, приглашали переехать в Соединенные Штаты. У американцев был свой селекционер-оригинатор — знаменитый Лютер Бербанк, и практичные американцы быстро оценили значение трудов таких людей, как Бербанк и Мичурин. Можно не сомневаться, что в Америке Мичурин имел бы и средства для работы и паблицити.

Мичурин решительно отказался, показав себя патриотом: для человечества он хотел работать в России. Но отказ был нелегок, а патриотизм Мичурина — далек от «квасного». Довженко в сценарии записал, что Мичурин, отказавшись, долго смотрит вслед американцам, «как смотрит одинокий островитянин на исчезающий в безбрежной морской дали корабль с белыми парусами надежды... На него нахлынул приступ гнетущей тоски и терпкой горечи». А патриотизм Мичурина, как отмечал Ю. Ханютин, «это тот взывающий, требовательный патриотизм, который соединен с обидой и болью за бедность, отсталость, заскорузлость и неподвижность всего, что видит Мичурин вокруг себя в захолустном Козлове. Это пушкинский, чаадаевский, герценовский патриотизм».

Драму Мичурина в конце концов поймут близкие ему люди и простят ему то, что он такой вот — трудный, жестокий, отчужденный от людей.

— Прощаю... Бедный мой Иван, — скажет, умирая, Александра Васильевна. — Благословляю каждый твой шаг...

То же скажет и Терентий, умирая:

— Ну, Иван, поработали. Пора... Прощаю тебе все, и ты прости меня. Ты никогда не давал мне говорить, но я был счастлив с тобой всю жизнь. Сколько саженцев цветов да плодов земных...

Переключку этой сцены со смертью деда Семена в «Земле» критики отметили сразу же. Терентий тоже умирает в саду, среди яблок, обридившись в белую рубашку, и Мичурин складывает ему на груди руки — «все его мозоли». И последние слова Терентия: «Земля осмь, и отхожу в землю», — это именно то, чего не мог сказать в немом фильме дед Семен. И то, что Мичурин поцеловал Терентия руку, а не лоб, как это следует по давнему обычаю, — это тоже от молодости, даже от детства, когда Довженко — еще Сашко — уже оценил красоту рабочих рук.

Трудно найти другой пример такой неуклонной верности раз и навсегда выбранным эстетическим принципам и мировоззренческим основам, какой дает Довженко!

Философская поэма о саде, как и драма одиночества человека-творца, не требовала научной популяризации научных взглядов и работы Мичурина. Но в августе 1948 состоялась сессия ВАСХНИЛ с докладом академика Т. Лысенко, «отменвшего» генетику, и «Мичурин» нежданно-негаданно оказался в эпицентре бурных споров по кардинальным вопросам биологической науки. От Довженко потребовали участия в спорах с точно определенных позиций.

О том, что наследственностью управляют гены, Довженко мог и не знать. Но он не мог не знать, досконально изучив все, что писал Мичурин, его письма выдающемуся биологу Н. Кольцову, в котором мудрый старик писал о желании связать свои практические работы с генетическими исследованиями. «Генная инженерия», обещающая создание новых животных и растений с заранее заданными человеком свойствами, — дело нашего времени. Но что природу изменить не желания, даже самые благие, а труд — тяжкий, долгий, жертвенный, — этого он — сын, внук, правнук хлеборобов — не мог не понимать. А главное, он лучше многих биологов знал, что Мичурин мог делать и что — не мог.

Встречи с некоторыми биологами, которые по идее должны были помочь ему «обнаучить» фильм, обескураживали Довженко. Л. Косматов рассказывал, как однажды Довженко вернулся со встречи с каким-то академиком ВАСХНИЛ (Косматов называл и фамилию, но не твердо, — Крушинский или что-то похожее) бледный от гнева: оказалось, что этот почтенный ученый всю жизнь занимается изучением плодородия глубинных слоев земли, что-то метров на пятнадцать и далее к центру планеты...

Не будем, впрочем, умы, как говорится, задним умом: в то время фигура Т. Лысенко мало кому казалась сомнительной. И возможно, что Довженко не был в числе этих немногих. Но фильм-то он сделал

совсем не о том, что хотели в нем видеть академики. Поправки их по этому не вдохновляли, он делал их явно формально. В одном из вариантов появляется даже такой лобовой эпизод: Терентий, послушав рассуждения Карташова о случайности генных и хромосомных мутаций у Мичурина, заявляет вдруг:

— А я понимаю так своим умом, что никаких генов и хромосом вообще нету!

Карташов, естественно, удивляется:

— Как нет? А что же, по-вашему, есть?

— Служба, — отвечает Терентий (то есть, что гены — это выдумка царских чиновников).

Ученые поправки не уживались с тонкой тканью фильма, он затрепал от чужеродного материала. В 1977 году Ю. Солнцева выбросила из «Мичурина» все, что пришлось Довженко вставить в него после августовской сессии ВАСХНИЛ, — дело доброе, нужное. Однако невозможно уже вернуть то, что из-за этих вставок выпало, — например, интересный и поэтический эпизод смерти Терентия, кроме всего прочего важный для характеристики Мичурина.

Но претензиями академиков ВАСХНИЛ дело не ограничилось.

Сегодня канонического «Мичурина» можно лишь угадывать, читая сценарий. Но он — был. Г. Рошаль вспоминает: «После показа первой редакции «Мичурина» все несколько минут аплодировали, как после демонстрации «Потемкина». Я подошел к Александру Петровичу, потрясенный картиной, и поздравил его. Он сказал: «Подождите, подождите! С ней может быть беда».

Вскоре Довженко записывает в дневнике: «Вот уже несколько лет тянется моя «Жизнь в цвету». Я написал ее как повесть и как пьесу. Я выстрадал ее как цветной фильм, выдушил и выстонал, изнемогая от приступов стенокардии и тупого бюрократизма. Потом, когда все наконец с таким предельным трудом было сделано, когда картина стала жить и радовать даже натасканных снобов, я попал в удивительную мистическую полосу ее обсуждений...» Список претензий, предъявленных Довженко в Министерстве кинематографии, необычайно длинен. Все практически не нравилось — одиночество Мичурина, его суровость, его обращение с женой, взаимоотношения с Терентием, его характер, язык и т. д. — все, оказалось, требует поправки, купюр, досъемок, редактирования, «с одной стороны — смягчения, с другой — усиления». В конце концов картину выпустили на экраны, но мнение редакторов было — картина, мол, неудачная...

Чего не могли испортить никакие поправки — это образ Мичурина в исполнении талантливого, немолодого, но мало кому известного до той поры актера Ярославского театра Григория Акинфиевича Белова.

Довженко рассказал о первой встрече с Беловым: «Первое впечатление — в комнату вошел человек, которого никто бы не принял

актера. Он походил на провинциального врача, педагога или агронома. Он был скромен и сдержан, приветлив и тих... Русский интеллигент, мягкий и вместе с тем волевой, вдумчивый, углубленный. Все в нем располагало». Далее Довженко говорит о трудностях, с которыми столкнулся Белов, о своей работе с ним и т. п. Но, кажется, сам Довженко не понял, что Белов нашел самый короткий и безошибочный путь к образу — через показ многих внешних черт и внутренних свойств своего режиссера, через личность Довженко. Не надо, конечно, совмещать этих людей — Мичурину, даже в исполнении Белова, и Довженко. Но «сходство на экране часто было разительным», — свидетельствует Л. Арштам, хорошо знавший и любивший Довженко.

Во всяком случае, Белов необычайно полно воплотил замысел Довженко, все то, что выше написано о сложном и противоречивом характере и личности Мичурина.

В 1946 году Довженко — как бы между делом, не прерывая работы над «Жизнью в цвету» и над «Повестью пламенных лет», — пишет дикторский текст к документальному фильму об Армении «Страна родная» и помогает его смонтировать. Фильм этот входил в серию послевоенных полнометражных картин, каждая из которых показывала страницы истории и сегодняшний день одной из Советских республик. Были эти картины сугубо официальными, делались все по одному образцу: история, успехи просвещения и индустриализации, вклад в Победу, послевоенный расцвет, в финале — пейзажи и физкультурный парад или банкет. Можно сказать, что в то время — отсутствия телевидения — они удовлетворяли потребность людей в знании своей страны, заменяли «клуб кинопутешествий». По замыслу, «Страна родная» должна была стать именно такой — благодушной, официальной, просветительной, не беспокоящей чувства зрителя картиной.

Довженко взялся за эту работу в силу разных причин, но в том числе и потому, что как-то по-особенному любил Армению. В то же время собственные его дела были из рук вон плохи, работе над «Мичуриным», все еще называвшимся «Жизнью в цвету», не видно было ни конца, ни края. В общем-то это и по сей день обычное дело в кино — когда опытный мастер, оказавшийся в «простое», помогает чинить сценарий или фильм своему менее опытному коллеге; так же обычно и то, что зачастую эта помощь оказывается равнодушно, с использованием, если так можно сказать, только ума, где хранятся профессиональные навыки, но не сердца. Но Довженко, с какими бы чувствами он ни начинал работу над армянской картиной, вскоре ушел в нее с головой, отдал ей и талант и сердце.

Он прочел гору литературы, чтобы свободно владеть материалом. А узнав многое об Армении, он поразился тому, сколь много трагиз-

ма и горечи в ее истории. Никогда не стихавшая борьба за свободу, упорная охрана национальной культуры в совершенно непосильных условиях то персидского, то турецкого господства, вечные и нескончаемые жертвы народа, стойкая вера в возвращение своей государственности и, наконец, осуществление надежд после Октябрьской революции — все это было близко Довженко, обо всем этом он уже говорил в приложении к родной Украине, но все это растянуто не на несколько веков, а на два с лишним тысячелетия.

Овладев материалом, Довженко настоял на досъемках того, что было совершенно необходимо для рождавшегося текста. А когда материал был весь снят и собран, сам уселся в монтажной, собирая пленку по кусочкам, как некогда делал это с «Битвой за нашу Советскую Украину», переклеивая, составляя фразы и эпизоды. В результате получился фильм, резко отличавшийся от стандартов серии, — фильм страстный, умный, необычайно эмоциональный.

У него случилась неудачная судьба — «Страна родная» демонстрировалась только в Армении. Но зато там вклад Довженко оценили очень высоко. Первая телеграмма со словами благодарности пришла от великого армянского поэта Аветика Исаакяна. Потом их пришло много — от разных людей. В дневнике Довженко записывает в марте 1946 года: «Сегодня армяне снова благодарили меня за фильм «Страна родная»... Они радуются, они приветствуют меня, эти культурные братья мои — армяне. Они говорят: «Мы все говорим, что так сделать о нас фильм мог только мастер, любящий свою Родину». Я слушаю этот высокий комплимент и плачу. Да, я люблю Родину, люблю народ свой, люблю пылко и нежно, как может любить сын, как дитя, как поэт и гражданин...»

Армянское общество культурных связей с зарубежными странами добилось разрешения показывать «Страну родную» в странах Ближнего Востока и Америки, где со времен геноцида со стороны султанской Турции образовались большие армянские общины. И на армянских эмигрантов этот яркий и сильный патриотический фильм произвел сильнейшее впечатление. Многие репатрианты, вернувшиеся в 40-х и 50-х годах на родину предков, говорили, что именно фильм «Страна родная» послужил толчком к большому решению. Об этом есть свидетельские показания. В одном из писем можно прочесть: «Мы восприняли фильм как набат, сзывающий армян...»

«Страна родная» прошла как-то мимо внимания историков кино, между тем для своего времени это была картина незаурядная, особенно интересная соединением публицистики с философскими раздумьями, а также мастерством изложения громадного по объему материала в крайне небольшом метраже. Глубина идей и мыслей этой картины такова, что она не кажется устаревшей и сегодня; если же неко-



ские съемки уже не соответствуют современным нормам, то доведенский текст вполне мог бы послужить основой для нового фильма об Армии.

Но для самого Довженко эта работа, сколь бы она ни увлекла его, была все же «проходной», случайной. Собственные его замыслы осуществлялись медленно. Надежды на постановку «Повести пламенных лет» таяли. Сложностям с «Жизнью в цвету» не видно было конца. Попытка вернуться к замыслу «Тараса Бульбы» тоже не встретила приятия.

Отклоняются еще несколько заявок и либретто.

Между тем над миром, еще не залечившим военные раны, не успевшим оплакать мертвых, во многих районах, еще покрытых руинами, снова сгущались тучи. Начиналась так называемая «холодная война». Жизнь снова становилась тревожной. Очень тревожной. И главное, это было не повторение памятных тревожных 30-х годов, а нечто совершенно беспрецедентное — теперь над человечеством висела «А», как американцы кратко определяют и атомную бомбу и возможность атомного самоуничтожения человечества.

Логика идеологической и политической конфронтации требовала подключения к спору самого массового из искусств — кино. Вызов бросили голливудские кинематографисты. Советские мастера кино приняли вызов и создали в годы «холодной войны» ряд фильмов, разоблачающих поджигателей третьей мировой войны, фальсификаторов истории, происки международной реакции. Среди этих фильмов были такие серьезные и впечатляющие, как «Встреча на Эльбе» Г. Александрова, «Русский вопрос» и «Секретная миссия» М. Ромма, «Заговор обреченных» М. Калатозова и некоторые другие. Но были и кино неудачные, говорившие о случайных моментах сложной ситуации, наивные по сюжетам и потому не соответствовавшие возросшему самосознанию масс.

Довженко выпал именно такой, в основе своей случайный и наивный сюжет, попавший в планы кинопроизводства явно под воздействием преходящих факторов. Разумеется, Довженко был вправе отказаться от предложенной постановки — ее передали бы другому режиссеру, в которых не было недостатка, поскольку в нашем кино начинался так называемый «период малокартинья». Но как отказаться от кинематографической работы кинематографисту, когда возможности съемки желанных картин представляются весьма и весьма проблематичными? В еще большей мере отказ был невозможен в силу того, что Довженко считал съемки фильмов на международную тематику непреложной обязанностью художников в сложившейся ситуации. (Как и многие писатели и художники тех лет, он проводит немало времени над дневником, стараясь понять, как получилось, что мир снова встал перед угрозой войны.)

Этот фильм — он должен был называться «Прощай, Америка» — не был закончен. Кто-то из биографов Довженко считал, что на этот раз фильм будто бы заведомо был обречен на неудачу, так как публицистическое в главных чертах произведение было не свойственно дару «философского мечтателя, поэта цветущих садов». Но ведь «мечтатель» при необходимости становился страстным публицистом и даже агитатором — это воочию показал «Арсенал», это подтвердила война. А самое главное — «а был ли мальчик?», была ли неудача-то?..

В том, что Довженко взялся за фильм «Прощай, Америка», нельзя не видеть стечения ряда случайностей; из-за такого же рода случайностей и фильм не был доведен до конца. Но работал над ним Довженко с обычной увлеченностью, с полной отдачей сил и таланта.

Шкловский, Рошаль, Ариштам вспоминают, что Довженко разрабатывал для фильма «Прощай, Америка» новые приемы, придумал даже «новый язык».

Вс. Вишневский, по-прежнему следивший за работой Довженко, писал в письме В. Азарову в конце июня 1949 года: «Довженко пишет сценарий о США («Дело Аннабэлы Бьюкар») (так в тексте. — Р. С.). Много открыл интересного: и трагического и забавного. Стукнул Чаплина — тонким приемом. Показал Форрестола, его бреды и смерть, показал Эйнштейна и пр. и пр. Все это остро. Настолько, что в министерстве — после сообщения о его работе — опешили, испугались. *Но надо наступать*».

Вишневский, как мы отмечали, в свое время критически относился к Довженко-драматургу и неизвестно, изменил ли он свое мнение за минувшее десятилетие. Но если и изменил, что все равно, будь «Дело Аннабэлы Бьюкар» плохим сценарием, он в частном письме никак не стал бы его расхваливать.

Правда, сам Довженко в то же примерно время жалуется, что никогда так трудно ему не работалось, никогда сценарий не складывался так трудно. Он даже подумывает о том, чтобы, сделав сценарий, отказать от его постановки, отдать его другому режиссеру.

Все это очень понятно — и восхищение Вишневского и сетования Довженко. В упорстве, с которым Довженко писал «Прощай, Америка», Вишневский видел свойственное ему самому умение подчинять личные чувства железному — надо! должен! Он сам так несколько лет назад писал пьесу «У стен Ленинграда», отмечая в блокадном дневнике: «скрепя сердце». А Довженко не мог не жаловаться, поскольку предложенный ему сюжет был из рук вон плох; сделать по нему сценарий значило то же самое, что сварить щи из топора.

Книжка А. Бьюкар, незначительной сотрудницы американского посольства в Москве, принявшей советское подданство, была недолгой сенсацией времени «холодной войны». Называлась книжка «Правда об американских дипломатах», и рассказывала она в общем-то о

точно известных истинах относительно шпионской и антисоветской деятельности, которую ведут в нашей стране дипломаты. Знала об этом Бюкар немного, а о том, что знала, написала скучно, шумело. Вытянуть из этой книги какой-нибудь сюжет, нащупать фактуру — об этом нечего было и думать; все надо было создавать заново и при этом — особая трудность! — Анабеллу эту, названную в сценарии Анной, нельзя было выбросить, она должна была остаться героиней. Конечно, Довженко было бы много легче создать свой фильм на международную тематику, тем более что наброски таких фильмов были у него занесены в дневники.

Но — надо!

Действительно, такой фильм — показывающий механику шпионства и антисоветизма, прикрытую зелеными дипломатическими паспортами, — был необходимостью в контексте своего времени. Голливуд уже нанес первый удар, выпустив яростно антисоветский фильм «Железный занавес» Уильяма Уэллмана. А фильмы, искажавшие факты предвоенной и военной истории, замалчивавшие вклад советского народа в Победу и его беспримерные жертвы, выходили один за другим, их словно поставили на конвейер.

Поэтому решение прекратить работу над «Прощай, Америка» в 1950 году, когда фильм был отснят на девяносто процентов, приходится отнести к области абсурда. (Сделано это было так: из министерства, ничего не сообщая Довженко, позвонили на студию и там отключили свет в павильоне, тоже ничего не говоря Довженко...)

Но сохранился сценарий и сохранилось семь частей, смонтированных в черне, хотя плохо сберегавшаяся пленка выцвела, утратила цветовую гамму, местами покрылась «вуалью». То, что сохранилось, позволяет решительно отвергнуть все предположения, что «Прощай, Америка» не получалась. Получалась! Даже очень получалась! И в этом легко убедиться, если смотреть сохранившиеся части со сценарием в руках, поскольку они остались неизменными.

Довженко, выполняя требование заказчика, поставил в центре сюжета образ Анны Бедфорд — честной и несколько наивной американки, пытливо всматривающейся в то, что происходит вокруг нее, постепенно постигающей грязные цели деятельности своих начальников и большинства коллег по посольству и в конце решительно говорящей им — нет! В значительной мере Анна — «служебный» образ, соединяющий разнородные сцены и эпизоды, создающий единство действия, происходящего то в США, то в Москве, то в украинском колхозе. В целом же это открыто публицистический фильм, поднимающий едва ли не все острые политические вопросы, которые отравляли жизнь в конце 40-х начале 50-х годов. В частности, один из персонажей говорит и о «биологических ключах» жизни, «более драгоценных, чем атомные, и еще более страшных» — то, о чем тогда не

хотели говорить отдельные ученые, уже тревожило автора «Митчина».

Есть в «Прощай, Америка» эпизоды, отмеченные тем несколько простодушным недоумением, с которым в то время многие неискушенные советские люди воспринимали сообщения о поджигательных речах Черчилля, об американских базах, взявших в кольцо Советский Союз, о планах новой милитаризации Западной Германии и т. п. — как же так, мол, мы совершили невозможное, не постояли за цену, чтобы уничтожить немецкий фашизм, дошли до крайности, а «мир» вместо благодарности опять грозит нам дубиной, теперь уже атомной? Это простодушие отчетливо видно в сцене разговора Блэйка Кэмпбелла с бывшими украинскими солдатами и партизанами. И есть эпизоды, исполненные пронзительной болью за раны народа, — таков, например, исключительно эмоциональный рассказ о мальчике-сироте, обнимающем бронзовую статую отца, стоящего «на страже поколений».

Да, легко увидеть по сохранившимся роликам, что картина получалась неровной. И в том, что относится к показу американской действительности, конечно же, больше, так сказать, умозрительных, нежели фактических знаний. Возможно, что Довженко это понимал и потому перевел идеологический разговор с частностей, с мелких злободневных обвинений, которыми наполнена книга Бюкар, в сферу высоких и действительно острых философских категорий. Несмотря на просчеты, фильм очевидно получался очень значительным. Моральное превосходство советских людей он открывал в глубинах народного бытия — достаточно было заглянуть в любую русскую, украинскую или белорусскую деревушку, чтобы понять, «хотят ли русские войны», истоки «холодной войны» искал не столько в антагонизме социальных систем, сколько в злой воле определенных западных кругов; не стеснялся давать информацию, тревожащую сознание зрителей. В общем, снова в полной мере сказалась способность Довженко мыслить масштабно, обобщать действительность в предельно концентрированных образах, угадывать то, что станет очевидным лишь спустя годы.

Если бы в павильоне не выключили свет, то через два-три месяца появилась бы чрезвычайно интересная картина на так называемую политическую или международную тему, оригинальная по композиции, острая по поставленным вопросам и, самое главное, крайне необходимая в контексте «холодной войны». Разумеется, на ней отпечаталось бы свое время, чувствовались бы в ней, наверное, и недостаток международной информации и «книжность» знаний об американской действительности — это чувствуется во всех без исключения фильмах тех лет о загранице, — но при всем том «Прощай, Америка», очевидно, открыла бы новые пути для решения международ-

ной тематики, для показа человеческих судеб в глобальных процессах истории.

Еще один казус — история со сценарием «Открытие Антарктиды».

Коротко: Довженко предложили снять фильм по готовому одобренному сценарию. Он согласился. Ибо сценарий был хорош. Но, выкинув в материал, он отложил этот сценарий и стал писать свой — в том же, однако совершенно другой, а именно — довженковский. Возник конфликт. Пока же суд да дело — тема подвига русских моряков в Антарктике как-то непонятно выпала из плана фильмопроизводства...

Нет нужды искать правых и виноватых в этом казусе.

Автор первоначального варианта «Открытия Антарктиды» — Георгий Эдуардович Гребнер (1892—1954) был одаренным, опытным и культурным сценаристом, одним из немногих профессионалов довоенной поры, с большими заслугами перед советским кинематографом. Военный журналист в годы гражданской войны, он пришел в немое кино с громадным запасом жизненных наблюдений. Штурман дальнего плавания по образованию, он на всю жизнь сохранит любовь к морю, к морской тематике и станет признанным «маринистом» в кино — по его сценариям будут поставлены такие известные фильмы, как «Крейсер «Варяг», «Гибель «Орла», «Разлом», «Восстание рыбаков», «Пятнадцатилетний капитан», научно-популярные «Роальд Амундсен», «Курс — норд» и другие. Гребнер — автор необычайно большого числа сценариев, в том числе и «Суворова», по которому В. Пудовкин поставил замечательный историко-биографический фильм.

И не читая его «Открытие Антарктиды», можно уверенно предполагать, что это была высоко профессиональная, добротная сценарная работа. Автор книги прочел его и может подтвердить — отличный сценарий, с увлекательной приключенческой фабулой, героический по звучанию, с немногими, но четко разработанными характеристиками, — жаль, что он не достался, например, режиссеру-«маринисту» В. Брауну или просто опытному постановщику, который, не мудрствуя лукаво, сегодня снимает картину о школьниках, завтра — про войну, а послезавтра — про моряков.

Но при самом глубоком почтении к Гребнеру, согласимся, что он все же в литературе не чета ни Фадееву, ни Вишневскому. А ведь и с ними Довженко, как мы помним, не смог установить творческого контакта, хотя были они не только крупными художниками, но и очень близкими ему по творческим и жизненным позициям людьми. Сдержанный, холодноватый, замкнутый Гребнер, с одинаковым мастерством экранизировавший «Разлом» и «Медвежью свадьбу», де-

лавший «Суворова» и «Кирпичики», и Довженко были далекими друг другу людьми. Здесь контакт был априорно исключен.

Но главное, конечно, было в другом. Иногда Довженко с досадой говорил о необходимости писать самому сценарии, называл это тем же крестом, который он принужден нести в ущерб режиссерской деятельности. Однако иначе-то и не могло быть! Его художественное мышление, мир его образов, свойственный только ему творческий метод, присущая ему способность органично сливать все этапы работы над фильмом — от заявки до монтажа — в единый творческий процесс, — все это делало невозможным для него постановку какой бы то ни было картины по чужому замыслу и сценарию. И менов всего мог стать здесь исключением сценарий Гребнера, который при всех его профессиональных достоинствах представлял ту линию в советском кино, которая была чужда Довженко, хотя он и признавал ее необходимость и популярность. Воспользуемся для ясности сравнением: снимать гребнеровский сценарий для Довженко было бы примерно то же самое, что снимать об индустриализации «Встречный», в то время как он хотел и мог снять только «Ивана».

Отложив в сторону сценарий Гребнера, Довженко начинает читать литературу о морских путешествиях в XVIII—XIX веках, прежде всего «Двукратные изыскания в Южно-полярном океане» (первоначальное название) Фаддея Фаддеевича Беллинсгаузена, хороший памятник которому стоит в мало кем посещаемом Кронштадте. Эта книга — деловой отчет, суховатый, но полный интереснейших подробностей об экспедиции к Антарктиде, была переиздана в конце 40-х годов. Прочитав ее, Довженко воскликнул:

— Да это же плавание Улисса. Фильм должен стать русской Одиссеей.

Этот взгляд на экспедицию Беллинсгаузена практически означал конец сценария Гребнера. Не приключения моряков, действительно необычайные порой, а неуклонное, мужественное, через многочисленные и часто, казалось бы, непреодолимые трудности, с мыслью о родине и долге стремление вперед — вот что увлекает Довженко. Кук незадолго до русских моряков бродил по южным морям; это было неудачное плавание для великого мореплавателя, отчаявшись, он заявил, вернувшись в Англию, что никакой Антарктиды вообще нет. Великое упорство Беллинсгаузена и терпение и мужество его матросов опровергли утверждение Джемса Кука. В ту пору, когда писался сценарий, казалось, что самое главное — приоритет русских мореходов, и это понятно: некоторые западные державы собирались делить южный материк. Довженко не пройдет мимо этой злобы дня, но главным станет — именно упорство русских людей, шедших к неведомому через штормы и полярный (можно ли так сказать про южные широты?) мрак.

Частный случай в общей русской истории выростал под пером Довженко в высокий образ народного подвига.

Сценарий открывается вступлением «от автора», в котором Довженко пишет: здесь «нет выдуманных персонажей. Они взяты из записок Ф. Беллинггаузена... и названы своими именами все, вплоть до рядовых матросов из крепостных крестьян, которых Беллинггаузен считал своим моральным долгом увековечить в книге в особом списке». Это так. Но вместе с тем Довженко признается, что он записал в команду шлюпов «Восток» и «Мирный» едва ли не все прошлое население Сосницы. И это понятно: чтобы нарисовать образы людей из народа, окружавших Беллинггаузена и Лазарева, Довженко не мог найти лучшего источника, как тот простой народ, который его окружал в детстве и юности. Результатом стал тот факт, что образы матросов в «Открытии Антарктиды» оказались много жизненнее и убедительнее образов командиров.

Слова, как и «Прощай, Америка», сценарий несет отпечаток своего времени, его общественно-художественных стереотипов, что, в частности, особенно заметно в характере обрисовки англичан, которые выступают в роли той самой классической «англичанки, которая всем пакостит». Конечно, и «англичанка» и все аналогичное проходит на втором плане, не имеет существенной роли, и если стоит об этом говорить, то только в связи с невольной возникающей мыслью, что все-таки «Прощай, Америка» и «Открытие Антарктиды» были работой неорганичной для творчества Довженко. Спору нет, он работал и над этими произведениями с обычным для него увлечением и полной самоотдачей; ошибаются те, кто думает, что было что-то вроде работы из-под палки, из-за давления материальных интересов или потребности в кинематографическом труде, хотя эти факторы и не нужно полностью отбрасывать. Важнее все же было то «надо!», о котором писал Вишневский. И еще важнее — убеждение, что он может и это. Да, конечно, он доказал, что может сделать и это — фильм на злободневную международную тему, сценарий о русских мореплавателях. Дело-то, однако, в том, что делать он должен был другое — и «Тараса Бульбу», и «Украину в огне», и «Повесть пламенных лет», то есть то, что органично вытекало из его личной и художественной жизни.

Современники Довженко указывают на одну весьма любопытную черту в его характере, которую он сохранил до конца жизни, — это умение прямо-таки по-детски увлекаться тем делом, которым приходилось заниматься. Эту черту легко обнаружить в том, что он делал. Без увлеченности нельзя было наполнить такой страстностью «чужой» фильм «Страна родная». Без увлеченности нельзя было создать такие яркие образы людей из народа, какие мы видим в «Открытии Антарктиды». Матрос Сорокин, не обращающий внимания на раны

и спокойно делающий свое матросское дело в дикий шторм, но испуганно лезущий в чистую рубаху — помирать, когда вспомнил слова господина офицера о том, что они теперь оказались «внизу глобуса» и плывут, значит, под родной деревней. Помор Данилыч, снисходительно говорящий Лазареву, чтобы тот ни о чем не кручинился: «Вы на работу смотрите. Создан вечный корабль. Где сделанно? В России! Это ж тебе я говорю, вашкобродь, рабочий человек. Вспомнишь, когда ураганы ударят за двенадцать баллов!» Андрей Ермолаев, «тишайший архангельский парень», наделенный незаурядным мужеством. Всех не перечислишь. Во все эти образы вложено никак не меньше таланта, ума и сердца, чем в героев «Земля», «Аэрограда», «Щорса».

Интересно решение Довженко образов офицеров экспедиции — Беллинсгаузена и Лазарева, лейтенанта Обернибесова, доктора Галкина, астронома Симонова. Он точно сохраняет ту их характеристику, которая содержится в книге «Двукратные изыскания...» и которая известна читателям, но вместе с тем он их незаметно и «дописывает». У него они — русские интеллигенты из того совершенно особо стоящего в истории поколения, которое было сформировано Отечественной войной 1812 года и, как отрезанное, кончилось на Сенатской площади в декабре 1825 года.

По формальной классификации «Открытие Антарктиды» числится в отделе биографических картин. Но здесь Довженко отходит от штампов еще далее, пожалуй, чем в «Мичурине». Беллинсгаузен — командир экспедиции, но никак не главный герой фильма. В его характере выделены две основные черты — спокойное мужество и исключительное упорство, да еще — для полутона — немецкий педантизм, но в общем-то он обрисован куда менее подробно и интересно, чем некоторые его нижние чины. В этом сценарии вообще нет персонафицированного главного героя, его обязанности поделены между всеми участниками экспедиции. Моментами тот же рядовой Потап Сорокин куда важнее для композиции фильма, чем любой из офицеров.

В этом отношении сценарий «Открытие Антарктиды» — необычайно смелое, новаторское для своего времени произведение, практически показывающее, как надо отражать в искусстве известную истину о том, что творец истории — народ. Говорилось в связи с «Открытием Антарктиды» о «модернизации» некоторых высказываний, особенно высказываний офицеров «Востока» и «Мирного». Может быть, в этом и сказалась отмеченная и, пожалуй, неизбежная, если вспомнить мытарства Довженко с переделками «Мичурина», дань своему времени. Однако, думается, скорее, надо вести речь не о какой-то модернизации, но о вообще свойственной Довженко манере всегда ставить своих героев — впереди своего мира. Русский народ



продолжает эпоху Великих географических открытий — вот о чем, по большому счету, его сценарий. Перед нами романтические герои, и потому говорят они менее всего о житейских делах.

Своеобразна и форма сценария. В какой-то момент конфликта с Гребнером возникла альтернатива — передать оба варианта сценария другому режиссеру, и пусть он решает, что снимать. Памятуя о такой возможности, Довженко пишет не просто киноповесть, но повесть со своего рода комментариями. И поясняет во вступлении, почему он так делает: «Некоторые авторские литературные отступления прошу рассматривать не как украшательство или обход кинематографических средств выражения, а как возможные дикторские тексты, которые будут способствовать раскрытию познавательного и художественного смысла будущего фильма». Но фактически значение этих отступлений шире: они объясняют возможному режиссеру мысль и стремления автора сценария.

Соблазнительная мысль поставить фильм по сценарию Довженко (убрав некоторые, связанные с тем временем частности) возникала не раз. О желательности такого фильма писал Николай Тихонов: «Сегодня, в годы освоения сурового континента Антарктиды, в годы его штурма учеными всего мира, особенный интерес представляет этот рассказ, потому что сегодня советские люди продолжают подвиг героев прошлого, преданных науке и истине, бесстрашно углубившихся в закрытые для человечества края». И не очень понятно, почему молодые режиссеры, зная, что получают поддержку руководства студии, все же откладывают сценарий, — возможно, просто боясь сложности работы, даже ее физического объема: экспедиция-то предостой не на южный берег Крима...

В кино вообще много непонятого, такого, чего не могут объяснить люди, проработавшие в нем десятки лет, — например, везде и во все времена снимаются фильмы, сюжет которых сводится к анекдоту, а мысль ограничивается детскими прописями, почему? И наоборот, почему десятилетиями ждут какой-то очереди сюжеты, ценность которых признают все — от осветителей до министров?

Расскажем совсем коротко еще об одном неосуществленном, но исключительно интересном по замыслу сюжете, названном «Гибель богов». Если бы эта работа была завершена, то, возможно, стала бы наиболее сложной в творческом наследии Довженко: здесь соединились бы в причудливом по форме сатирическом произведении две всю жизнь интересовавшие его темы — краха религиозных верований в пооктябрьскую эпоху и блужданий живописи в век «электронных искусств». Странное, конечно, соединение. Но здесь принцип острашения служит нарочитому заострению материала, внутренняя конфликтность которого давно уже у многих притупилась в правильных, но затертых от частого употребления словах.

Сменив, так сказать, кисть живописца на режиссерский мегафон, Довженко не переставал интересоваться судьбами изобразительного искусства. Во все времена он посещал в Киеве и Москве вернисаж и писал о том, что видел, увлеченно и остро. Чтобы не останавливаться подробно на его оценках, скажем сразу же, что состояние дел в живописи вызывало у него глубокое недовольство. В общем, он считал, что живопись находится в полосе затяжного кризиса, а живописцы явно растеряны, вынужденные соревноваться с тем, что мы сегодня называем средствами массовой коммуникации.

В набросках он пишет: «Гибель богов» написать как трактат о живописи. Необходимо в нем рассмотреть главнейшие проблемы живописи вообще и современной в частности. Реализм, натурализм. Синтез и рабское копирование. Фантазия и убожество. Конфликт. Типическое и случайное. Проблема формы. А главное — художник или нехудожник. Поэт или непоэт». Целиком план не будет реализован, хотя если прочесть все довшенковские статьи и выступления, то его эстетические взгляды выявляются полностью, особенно его крайнее отвращение к натурализму, к неумению многих художников быть поэтами, к их стремлению прикрыть свое убожество важностью тематики. Но интересные мысли он высказывает и здесь, в «Гибели богов», в частности — об истоках вдохновения и народности каждого большого произведения.

Сделано это своеобразно — повторим, остранение здесь нарочитое. Захожие богомазы с гоголевскими фамилиями — Фома Брут, Теберий Горобец и Богослов Холява, подрядившиеся расписать деревенскую церковь, согласились, подвыпив, писать святых с сельских дядек. А божью мать решили писать с разгульной солдатки. Долго не соглашалась она, думала — потешаются. Потом села позировать. «И что с ней... случилось! Она увидела всю свою жизнь, ощутила все человеческое и божественное в себе, свои надежды, любовь...

Она засветилась вся, стала прекрасной. Художники не узнавали ее и были глубоко взволнованы ее вдохновением. И здесь произошло чудо. Ее вдохновение передалось художникам, и они написали необыкновенный образ всех скорбящих».

Увидав себя в образах святых, дядьки, и раньше-то не дюже верившие в бога, наотрез отказались молиться друг другу. Один другому резонно говорит: «Ты мне скажи: в бога я должен верить или в тебя? Так ты ведь глупый и ленивый...» Но... искусство ведь облагораживает человека. Не мундиры святых, а их образы поразили дядек, и они поняли, сколько в них самих страстей, страданий, скрытых мечтаний, человеческой красоты. И они стали лучше, и добрее, и чище в своих делах и помыслах.

Но прослышал про все это архиерей. Приехал, посмотрел и

ощил, что «нужно все уничтожить. Ибо здесь молиться некому. Особенно поражал Георгий Победоносец, списанный с бывшего шахмистра Грицка... Он был просто всадником из конницы Буденного... Но что окончательно убило архиеерея — бог Саваоф, написанный с нашего деда. Он смотрел так...

Это был тот бог, к которому летела душа Кукубенко.

«— Я, господи.

— Ну, садись возле меня справа».

Все иконы замазал архиеерей. И потускнели дядьки. Снова стали пить водку, обижать родных и ближних, нехорошо ругаться.

А художника, писавшего с солдатки мать божью, и саму солдатку архиеерей с пристрастием допросил, не выбирая слова:

«А р х и е р е й. Как вы смели писать пречистую деву с курвы? Что это за надругательство?

Х у д о ж н и к. Она не курва.

А р х и е р е й. Как не курва? (*Обращаясь к курве.*) Скажи им, кто ты, женщина?

К у р в а. Я... верно, я малость была курвой, но сейчас я... боюсь и говорю.

А р х и е р е й. Говори, не бойся.

К у р в а. Я святая...»

Обалдевшему архиеерею художник объясняет, что святость, то есть очищение, возникает «из высших нежнейших желаний и воспоминаний детства и добра и кротости матери, из прошлого и будущего, из песен и музыки, из плача ребеночка, из недоли, горести и примиренности, из доброты...». И личность художника, и сущность солдатки, и краски — дело здесь второе. «С людей начали писать святых, и людям захотелось стать святыми или хотя бы чуточку лучшими».

А далее идет четкая формула всего этого сюжетного узла — то, о чем Довженко не раз говорил и в отношении кино:

«Есть превращение или нет? Есть очищение, высочайшая чистота.

Есть поэзия или нет? Есть».

То есть человек прекрасен, хотя это далеко не всегда видно. Задача искусства — соскрести с него грязь, показать человеку, как он прекрасен.

Этот «трактат о живописи» перебивается неподражаемо проницательными антирелигиозными пассажами.

С давних пор Довженко присматривался к культу и его служителям и неизменно отказывал им в праве на жизнь. В «Арсенале» были откровенно сатирические портреты попов, шедших в националистической демонстрации. В «Земле» Опанас говорит, словно вбивает гвозди, отцу Герасиму:

— Нету бога, батюшка... Нет, то есть абсолютно... Потому что, будь он хоть где-нибудь, пускай не всемогущий и не совсем благий, допустим, даже совсем поганенький и не вполне разумный от старости и фимиаму... даже такой не мог же допустить наглой победы бели моего сына.

Мичурин с тоской спрашивает отца Христофора:

— Кто ты? Почему при виде тебя мной всегда овладевает уныние, тоска, слабость...

Везде в общем-то достаточно драматический подход к этой проблеме. Но в «Гибели богов» расставание с богом происходит совсем до легкомыслия. Время другое — и тон другой. Архиерей, любивший и понимавший искусство, вспомнивший Эль Греко и пришедший поначалу в восторг от того, что сделали богомазы в деревенской церкви, затем приказывает замазать необычные иконы, ибо «здесь молиться некому». Соображения материально-эгоистические берут верх над эстетическими чувствами. Но эти соображения охранительного порядка делают архиерея и то, что стоит за ним, таким маленьким, что с ним уже нет нужды серьезно считаться, и борется с ним не кто-нибудь, а Гордей Труба — «бывший привратник закрытого распределителя», человек глухой и мелкий, прямой родственник чеховского унтера Пришибеева. Был Труба «от природы контролер и непускатель. Его можно было держать без хлеба, без тепла, без одежды и хаты, он становился еще более зорким — ничто его не брало. Но без контроля он не мог прожить ни дня».

Этим Трубой дядьки и загородились было от архиерея.

Подъехал архиерей к деревне, а Труба остановил его и потребовал:

— Пропуск!

Как ни умолял его церковный чин, как ни доказывал, что нет нужды в пропуске для него, Труба оставался непоколебим. «Тогда архиерей в гневе и отчаянии упал на колени и возжелал чуда. Он начал призывать бога в свидетели. И свершилось чудо. Явился бог с неба». Кто бы не был ошеломлен этим? Кто бы не дрогнул? Ну, может быть, кто-нибудь и дрогнул бы, да только не Гордей Труба, получивший на Всесоюзном слете вахтеров первую премию. Он и Саваофа не пустил:

«— Стой. Кто такой?»

— Я — бог.

— Какой? Какой лиригии?..

— Истинный. Православный...

— Документ!»

Ошарашенный бог начал шарить по карманам — ничего нет. Потом до него дошло, что некому ему выписать документ, коли он са-

ный старший и здесь и там. Да Трубе-то на божью логику наплевать:

«— Документ! Может, провокация какая...»

В «Гибели богов» должны были смешаться времена — давние и нынешние, реальное и ирреальное, люди, которые сохранились только в памяти, с теми, кого Довженко встречал в повседневности, выдумка с точными приметами жизни, художественные образы с тонкими эстетическими рассуждениями. Возможно, это было бы то самое произведение, к которому Довженко постепенно шел в послевоенные годы, — произведение в традициях Гоголя периода «Невского проспекта».

Интересную и значительную часть литературного наследия Довженко составляют стенограммы его лекций, прочитанных во ВГИКе, на режиссерских курсах «Мосфильма» и на разного рода семинарах молодых кинематографистов. Некоторые из них опубликованы. Их в известной мере дополняют воспоминания бывших студентов и слушателей — впрочем, они, эти воспоминания, требуют осторожности в обращениях.

После смерти Довженко стало лестным называться его учеником (то же самое относится и к Эйзенштейну и к Пудовкину). И их довольно много — этих учеников. Ничего не имея против — тем более, что у некоторых есть все формальные основания для такого названия, — надо все-таки заметить, что вообще в искусстве понятие «ученик» имеет не формальное, но тонкое и сложное наполнение. Может быть, и не такое, как в случае Рубенса, когда он с легким сердцем подписывал своим именем картины своих учеников, но все же...

Традиции Довженко живут, как мы уже заметили, зачастую в картинах, авторы которых по возрасту не могли быть его учениками, — в «Комиссарах» и «Как закалялась сталь», «Ивановом детстве», «Белом пароходе» и т. п. Снимать «под Довженко», как выяснилось, нетрудно. Быть копиистом вообще легко. Но в искусстве продолжение традиций всегда несколько конфликтный процесс, потому что развитие — это вместе с тем и разрушение уже известного. Отсюда, между прочим, вытекает вечная новизна подлинного искусства.

Довженко чувствовал диалектику творческого процесса. Студентам и слушателям он очень мало говорил о том, чего они по краткости срока пребывания в искусстве и по неуверенности в своих силах более всего жаждали, — о ремесле кинематографиста, об умении, приемах и уловках и т. д. Как все большие художники, Довженко был убежден, что ремеслом и в искусстве легко овладеть. Если учесть, что лучше всего ремеслу учат люди, сами абсолютно творчески бесплодные, то, наверное, его убеждение не лишено резона. Довженко обычно говорил о сложности труда художника, о противоречивости

влияний, давлений, целей, желаний и т. д., которые воздействуют на него, о малом значении технологии и решающем — идейных и художественных факторов в творческом процессе.

Учеником Довженко был и Исидор Анненский — слушал его когда в Киноакадемии его лекции. Анненский, как известно, нашел свое место в кинематографе, прославившись экранизациями чеховских водевилей, в которых принимали участие лучшие театральные актеры. Автору этих строк довелось однажды сотрудничать с Анненским и потому слушать его рассказы о прошлом в самой непринужденной обстановке, а рассказывал он чрезвычайно интересно и остроро. В частности, о манере Довженко читать лекции он говорил, что, по его мнению, Довженко «проигрывал» их, свои лекции, и что, улыбаясь, он совершенно не считался с тем, успевают ли слушатели за его мыслью, говорил пылко и страстно и, как у актера, тонкая мимика и точные жесты выражали у него такие тонкости мысли, которые затруднительно повторить словами.

В суждениях Довженко всегда был точен и даже, можно сказать, резок. Однако студентам о своем личном стиле говорил осторожно.

Любопытно, что яростно отстаивая на дискуссиях свой личный творческий метод, сурово и подчас несправедливо отчитывая критиков, строго и опять же зачастую лишь с позиций своих эстетических принципов судя картины своих коллег, он на лекциях тщательнее избегал того, что можно было бы назвать навязыванием молодежи собственных художественных взглядов. Опять, как и в период художественного руководства Киевской студией, когда он поддерживал постановку картин любого стиля, если видел в их авторах художников, сказывалась особого рода тактичность: в искусстве каждый должен говорить своим голосом, даже если это «едва слышимый голосок». Мудрость многое повидавшего человека и художественная чуткость позволяли ему не переоценивать возможности многих студентов, но и им он давал полную свободу искать себя — допускал, а вдруг голос-то прорежется...

При этом он весьма охотно оперировал на лекциях примерами из своих фильмов и говорил о том, как и что он сам решал как сценарист и режиссер. Это поразительные, единственные в своем роде самоанализы художника. Иногда он не очень-то уважительно говорил о самом себе — например, о том случае, когда «режиссер Довженко» разошелся со зрителями «Ивана», — иногда без всяких «за» и «против» просто прослеживал свой путь к образам (так было в случае с «Щорсом»). Но никогда в этих самоанализах не бывало ни самоутверждения, ни самолюбования. Это всегда — приоткрытый занавес над творческим процессом, над миром художника. Эйзенштейн, как известно, очень любил находить точные научные категории тому, что в его произведениях восхищало зрителя. Иногда

то «поверить алгеброй гармонию» получалось, рождая новые максимы, иногда же заводило его в тупик. К примеру, попытка объяснить успех «Броненосца «Потемкин» схожестью его формы с древнегреческой трагедией (сколько фильмов имеют и пятиактное членение и золотое сечение, оставаясь при этом абсолютно бездарными!). Довженковские самоанализы совершенно чужды стремлению что-то уложить в теоретические формулы, напротив, он всегда подчеркивает, что данное решение правильно только для конкретного случая, образа, конфликта, но что другое произведение, даже соседний образ в том же самом произведении, требует иного осмысления и решения.

В то же время опыт и глубокие знания позволяют ему излагать слушателям основополагающие соображения по идейно-художественному решению фильмов в афористической форме. Он и здесь оговаривается: «Я не считаю себя крупным теоретиком...», «Я не считаю себя блистательным сценаристом...» Сам он допускает возможность дискуссии по тому, что он говорит. Но практически все его соображения воспринимались именно как афоризмы, их цитировали, они как эпитафии стали открывать книги.

Вот несколько примеров.

«При создании картины хочется говорить не о занимательности, а о богатстве содержания, о наполненности фильма содержанием, о разнообразии творческой мысли, о неугасимом, Прометеевом огне искания и проникновения, о том огне, на котором извечно плавится новое на радость человеку».

«Искусство не может развиваться по предписанным эталонам... В его творческой природе и поиск, эксперимент, и даже порой дерзновенные крайности в поисках... Я не призываю художников ни к абстракциям, ни к индивидуалистическому эстетизму, но я глубоко убежден, что надо расширять творческие границы социалистического реализма».

«Искусство, в котором нет красоты,— плохое искусство».

«Нести чувства на сцене и на экране нетрудно. Трудно нести мысль».

«Там, где нет борьбы человеческих страстей,— нет искусства».

И так далее.

Он никогда не льстил студентам. В отличие от многих преподавателей, чистосердечно или лицемерно говорящих молодежи, пришедшей во ВГИК, что они верят, что пришли новые Эйзенштейны и Довженки, Довженко жестковато говорил о том, что талапт—дело редкостное, и предупреждал, что без таланта хороший фильм не сделаешь. Потом, помедлив, невесело добавлял, что в кино, однако, у ловкого режиссера столько «заменителей таланта» — сценарист, оператор, актеры и т. п.,— что иногда проходят долгие годы, пока его

беспомощность не становится очевидной. (Кинематографический фольклор добавляет: когда это выяснилось, он стал уже знаменитым режиссером...)

Довженко любил повторять шутку: талант как деньги — либо он есть, либо нет, и тогда уж ничего не поделаешь. Одного желать работать в кино — недостаточно, туда надо идти, лишь чувствуя в себе талант. «Извольте предъявить товар лицом». Ибо «народ не прощает плохих произведений художнику так же, как он не прощает генералам проигранных битв... Народ выделяет из своей среды художников для того, чтобы они делали хорошие произведения...»

Читая стенограммы лекций Довженко, ощущаешь, что он не делал никаких скидок слушателям, говорил с ними на равных. Он делился с ними самыми сокровенными и тонкими своими размышлениями о судьбах искусства. Так, на одной из последних встреч с вгиковцами он говорил: «Если принять во внимание, что от Аристофана и Софокла до Чехова прошло меньше времени, чем от Чехова до нас, почему бы в какой-то мере не пересмотреть вам, молодым, некоторые свои позиции применительно к разрешению конфликтов, к построению сюжета, к нахождению изобразительных средств?»

Он даже не поясняет, что он здесь понимает под временем, так сказать, нелинейным — насыщенность ли общественно-политическими событиями, ускорение ли прогресса или еще что-нибудь, — он считает, что студенты обязаны его понять. А то, что он говорит о поисках нового в драматургии и форме, — это лишь предчувствие поисков следующего десятилетия, 60-х годов, и это студенты тоже должны были понимать — студенты, которым на обычных лекциях внушалась незыблемость структуры классической драматургии: завязка, перипетии, кульминация и т. д., а деталь выдавалась за священный фетиш кино.

Практических советов Довженко не давал, за исключением совета быть мужественными в защите своих творческих позиций. Но бывает, предупреждал он, так, чтобы даже самый лучший сценарий прошел под аплодисменты. «Все будут высказываться по сценарию, и каждый найдет в нем недостатки, причем самое поразительное, что невозможно с этим не согласиться, потому что ведь все можно же сделать и так и этак. Возьмем еще такое очаровательное критическое «дежурное блюдо», как утверждение критика о том, что в этом сценарии «чего-то» нет. Ведь в каждом сценарии есть все то, что в нем есть, кроме того, чего в нем нет». Художник, если он убежден, что делает нужное народу произведение и что оно будет ярким, красивым, талантливым, должен уметь отстаивать его на любых «инстанциях».

Встречи Довженко со студентами и молодыми кинематографистами были тоже своего рода выращиванием сада.



## ГОДЫ ОЖИДАНИЯ

Когда было прочтено то, что Довженко написал, пришло понимание — он был не только одним из самых выдающихся в истории кино режиссером, но и талантливым, своеобразным, неподражаемым писателем.

Когда и как он им стал?..

Сценарий «Ивана» еще имеет форму «производственного документа». Он не предназначен для чтения. В нем лишь отдельные фразы и редкие абзацы литературно отделаны и позволяют догадываться, насколько их автор легко владеет художественным словом. Но в целом сценарий «Ивана» написан режиссером для съемки фильма, и для того, чтобы превратить его в режиссерский сценарий, достаточно проставить на полях крупность планов и их метраж — и можно снимать.

Сценарий «Аэрограда» имел, если можно так сказать, переходный характер. В нем уже литературно отделаны целые эпизоды. Его можно читать, хотя в нем еще многие страницы по-прежнему написаны не для чтения, а для съемки.

А «Щорс» — не только сценарий, но и отточенная в каждом слове повесть. Это, так сказать, двухступенчатая ракета: можно прочесть сначала повесть и получить все те эстетические ощущения, которые дает хорошая литература; затем посмотреть фильм и убедиться, что «движущиеся изображения» имеют свою особенную мощь и свои собственные, специфические художественные достоинства. При этом можно увидеть, что что-то из литературного текста не нашло адекватного выражения в пластике экрана, но что-то в фильме оказалось намного сильнее и выразительнее, нежели это было выражено словом. Так, авторское отступление перед сценой мечтаний богунцев в фильме почти не угадывается, и, напротив, сцена смерти Боженко в сценарии лишь в самой малой мере может дать представление о том трагизме и мощной экспрессии, с какими она показана на экране.

После «Щорса» все сценарии Довженко написаны так, что имеют самостоятельную литературную ценность. Более того, он пишет в конце 40-х годов новые литературные произведения по своим старым фильмам — произведения, которые лишь условно можно назвать сценариями. В частности, то, что сегодня считается сценарием «Земли», на самом деле представляет собой повесть «по фильму», сравнимую с теми повестями и романами, что часто пишутся на Западе по имевшим успех картинам. В киноповести «Земля» Довженко не только подробно излагает сюжет и углубляет образы, но вносит в нее эпизоды, которых нет в фильме, — например, путешествие деда Григория на Дальний Восток за счастьем, перекликающееся со

«Страпой Муравией» А. Твардовского. В киноповести этот эпизод из жизни деда Григория предстает своего рода перебивкой логически развивающегося сюжета — прием обычный в литературе; но в немом кино он, этот эпизод, даже если он был задуман еще во время работы над сценарием, был бы невозможен без недопустимо длительных поясняющих титров.

В 40—50-х годах Довженко будет писать сценарии, интересно для чтения, но не пригодные для съемки без дополнительной их переработки. В этом отношении весьма показательны сравнение повести «Зачарованная Десна» с фильмом, поставленным Ю. Солнцовой. Очевидно, Довженко в послевоенные годы становится не просто сценаристом и режиссером одновременно, что не так уж редко случается в кино, но — писателем, который пишет для режиссера «литературную основу» будущего фильма. Из того, что он напишет в эти годы, ему самому ничего не доведется перенести на экран; исключение — «Мичурин», но и этот фильм во многом, как мы видели, не соответствует замыслу. Получается так, что в 40-х и 50-х годах писатель Довженко главенствует над режиссером Довженко. Мы можем лишь догадываться, какими были бы фильмы, поставленные им самим. Догадываться по тем новаторским для тех лет приемам построения кинозрелища, которые Довженко дает в общем-то эскизно, намеками, резонно считая их «технологией» режиссуры.

Ниже мы еще вернемся к этому вопросу. А пока, говоря о литературном творчестве Довженко, заметим, что оно настолько поразило современников, что появилась тенденция преувеличивать его, то есть литературное творчество, за счет творчества кинематографического. Так, режиссер Сергей Герасимов со свойственной ему категоричностью сказал и написал о Довженко: «Он был прежде всего писатель». На такое же заключение толкает и не раз упоминавшаяся здесь книга Ю. Барабаша.

Нет нужды оспаривать совершенно бесспорный факт литературной одаренности Довженко, факт, что его повести, рассказы и дневники поставили его в один ряд с наиболее яркими, своеобразными и самобытными советскими писателями. Но надо четко видеть, что писательское дело вышло у Довженко на первый план только потому, что вдруг исчезла возможность снимать такие картины, какие он хотел снимать. Но трудно сказать, что бы он сделал для кино, если бы все сложилось иначе.

7 ноября 1945 года он пишет в дневнике: «Основная цель моей жизни теперь — не кинематография, у меня уже нет физических сил на нее. Я создал ничтожно малое число кинофильмов, убив на это весь цвет своей жизни, — не по своей вине. Я жертва варварских условий труда. Вот почему, спохватившись только сейчас и думая о напрасной трате времени и сил в кино, не к кинолентке, коварной

идеологие, обращаю сейчас свой духовный взор. Я хотел бы умереть после того, как напишу одну книжку про украинский народ».

Он напишет такое произведение — про украинский народ, — которое будет удостоено самой высшей — Ленинской премии, какую только может получить писатель. Оно будет издано и отдельной книжкой. Но это будет все же — сценарий, который он сберется ставить сразу же, как только изменятся в середине 50-х годов условия.

Все послевоенные годы Довженко будет работать над большим эпическим произведением — над «Золотыми воротами», заведомо не предназначенным для кино, хотя туда должно было войти и многое из того, что первоначально писалось как сценарии. Но эта работа, очевидно, шла как-то неохотно, до странности медленно, она откладывалась без сожаления ради любого кинематографического замысла. Думается, что замысел «Золотых ворот» потому и родился, что кинематографические замыслы были заведомо обречены тогда на отказ.

То, что годы молчания режиссера Довженко не оказались потерянными для советской культуры, — это, можно сказать, особый случай, это, если угодно, чудо. Для больших художников свойственна многогранность таланта. В те же 40-е годы Сергей Эйзенштейн, мучительно пережив запрещение «Ивана Грозного» (2-я серия), вышедшего на экраны лишь в 1958 году, займется разработкой теоретических проблем искусства, и эти работы окажутся самыми крупными из всех, написанных по сей день киноведами или практиками кино. Довженко же знал, что у него есть писательский дар, и он решил быть им — писателем. Этот дар оказался настолько ярок, что даже сценарии Довженко, как справедливо заметил В. Перцов, вошли в советскую литературу «не как особый жанр, а как особый литературный стиль».

В высшей степени современный стиль, заметим. Драматизм сюжета, динамическое его развитие, предельная сжатость описаний — природы ли, атмосферы ли действия или психологического состояния действующих лиц, увеличение роли диалога в характеристиках героев, принцип ассоциативного построения образа — все это стало в 60-х годах важными чертами литературы, хотя, правда, рождался этот стиль еще в 20-х годах. Особенностью довженковской прозы стали своего рода философский лиризм и то, что называют «авторским голосом».

Нам представляется, что самым главным при анализе литературного творчества Довженко должно стать понимание неразделимости того, что он сделал как писатель, и того, что сделал как кинорежиссер. Совершенно бесполезно выискивать, кто из них «больше» — писатель или кинематографист. Очевидно, что он не стал бы тем писателем, которого мы знаем, если бы не перенес в прозу законы кине-

матографа: лаконизм, внимание к деталям, использование планов различной крупности и принципов монтажа, наконец, упомянутый динамизм сюжета и умение строить и словами звукозрительную композицию.

Кинематографическая форма записи мысли для Довженко значила очень многое. Вот поразительный пример того: намечая для «Золотых ворот» (еще раз скажем: предназначавшихся только для чтения) рассказ о смерти на поле боя солдата, Довженко пишет в скобках: «наплыв». Для «заготовки» этого достаточно. Наверное, в книге на этом месте могла появиться фраза типа «и вспомнил солдат...». Но пока Довженко мыслит формами сценарного письма, причем формами старыми, которые были приняты в немом кино, которые он и сам уже не употреблял со времен «Ивана».

Но свести писателя Довженко лишь к кинематографисту Довженко — тоже невозможно. В конце концов, он сам не однажды говорил, что постановка фильма для него — «повторение творческого процесса», уже раз пройденного во время работы над сценарием, то есть на литературном этапе работы, когда рождаются идеи, образы. Это, думается, дает лишь чисто формальный повод для заявлений, вроде герасимовского, о том, что Довженко был «прежде всего писателем». Но и пройти мимо довженковских признаний также нельзя.

Довженковская проза, даже при первом приближении, оказывается тесно связанной с классическими традициями как украинской, так и русской литературы. Никто из писавших о творчестве Довженко не прошел мимо его связей с наследием Гоголя и Шевченко. Но это — самое очевидное, это то, что прежде всего бросается в глаза. Столь же бесспорна его связь с украинской народной культурой, которую он не только глубоко знал, но ощущал как основу своего мировосприятия. Однако можно обнаружить и более тонкие связи между творчеством Довженко и классикой. Так, «Зачарованная Десна», очевидно, связана не только с фольклором и системой образности, получившей особенное развитие в украинской литературе, но, кроме того, связана также с особым жанром «воспоминаний о детстве», созданным в русской литературе Аксаковым, Львовым и Алексеем Толстыми, Гариным, Горьким и другими писателями.

И все же, думается, сложность анализа довженковской прозы порождается не столько сложностью ее связей с классикой и кинематографической драматургией, хотя и это есть, сколько необычностью обстоятельств, заставивших Довженко стать писателем. Разумеется, даже если бы каждый свой написанный сценарий Довженко тут же бы переносил на экран, мы, собрав потом и прочитав эти сценарии, все равно бы восхитились его литературным даром — тому доказательством стал сценарий «Щорса», написанный в совсем другое время и в другом душевном состоянии. Но тогда, конечно, мы

останавливались бы, как в случае с «Щорсом», на анализе фильма, обращаясь к сценарию лишь для сравнений, комментариев и, может быть, для познания того, что может слово и что — изображение.

Он будет, словно занимаясь самогипнозом, повторять вновь и вновь: «Мне суждено, если я не умру скоропостижно и внезапно, написать одну большую книгу... Я уже верю в нее и уже счастлив». Но страницы его дневника пропитаны горечью из-за сознания, что он не может снимать фильмы. И писательское дело потому окажется в тягость; сидя за листом бумаги, он все равно будет думать о кино.

Что же случилось?..

Еще в апреле 1942 года, осознав, как взорвана войной вся прежняя жизнь, Довженко запишет в дневник: «Многому научит нас война, многое изменит. Многое станет иным». Но это было не предчувствие, а логическое размышление. Жизнь, однако, далеко не всегда логична.

28 сентября 1943 года он узнает от И. Большакова, что его сценарий «Украина в огне» запрещен и для постановки и для публикации. Запрет исходил из самой высшей, какая только была тогда в стране, инстанции; запрещение окончательное, безапелляционное.

Как можно судить по дневникам, опубликованным в книге «А. Довженко, Зачарованная Десна» (М., 1964), на Политбюро, куда Довженко был вызван с фронта, речь шла о «неудачных, ошибочных фразах, вкравшихся... в мой сценарий «Украина в огне».

Любую критику, даже со стороны высоких инстанций, можно считать в порядке вещей, но... здесь был случай в своем роде исключительный: не забудем, что шла война, время было предельно суровым и требовательным, и хотя Красная Армия уже шла на Запад, но до победы еще было далеко — и в это время Политбюро заседает по случаю спорного сценария! Именно необычность всей этой ситуации определила многие последующие трудности, с которыми столкнется Довженко.

В беседе с автором этой книги один из руководителей кинематографии той поры, присутствовавший на заседании, человек наблюдательный и объективный, поскольку сам он не имел отношения к производству фильмов, сказал, что критика была жесткой, но она относилась только к данному произведению и его соотношению с военной действительностью, и что лично Довженко, его будущим трудам она, эта критика, абсолютно ничем не грозила. Но беда заключалась, мол, в том, что некоторые писатели и деятели культуры отнеслись к сценарию куда как непримиримее и сделали из факта его критики далеко идущие выводы...

Надо признать, что сценарий «Украина в огне» был для своего времени произведением не бесспорным. Но именно для своего

времени, когда судьба народа решалась в открытом бою. А должна боя, что само собой разумеется, требует искусства совершенно определенной направленности, а образцы такого искусства дал сам же Довженко в своей прозе и публицистике 1942 года и документальных фильмах. В сценарии не было — это надо подчеркнуть со всей определенностью — того, в чем обвинили Довженко отдельные писатели. Но в нем было, скажем так — своеобразие, с которым и в наши дни соглашаются далеко не все, в свое же время оно, это своеобразие, не могло не вызывать споры.

Речь идет о том, что Довженко в «Украине в огне» отражает и в р о д п ы й взгляд на события — так как бесспорное для нас совсем не очевидно для одного из персонажей «Украины в огне», старого пасечника Запорожца, который называет фашистскими приспешниками советских пленных солдат, которых проводят мимо его виселицы. Несправедливо называет? Пожалуй, но... ведь с высоты своей героической виселицы Демид Запорожец неуязвим для критики — ни пленных солдат, ни нашей.

И с точки зрения Христи, чье девичество растоптали немцы, солдат виноват. «Побросали для немецких бардаков, сукин ты сын, раб», — говорит Христя. И ничего на это пленный солдат не может сказать, ни на что не может сослаться — ни на силу гитлеровцев, ни на неожиданность удара, ни на недостаток техники, ни на генералов.

«Города сдают солдаты,  
Генералы их берут...».

Это у Твардовского написано не с иронией — с горечью.

А у Довженко были и личные причины не отмахиваться от такого рода взглядов на начальный период войны. Он писал очень 1943 года, как раз тогда, когда «Украина в огне» попала под удар: «Умирали 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...»

Нет нужды говорить о том, что сам Довженко не мог думать так, как думал Петр Семенович, «красивый, похожий внешне на профессора или академика, умный и благородный человек», но, напомним, совершенно неграмотный. Однако как художник Довженко в «Украине в огне» оказывается «рупором» народа в самом широком смысле слова, в том числе и таких его слоев, к которым принадлежал его отец.

Позже он напишет «Повесть пламенных лет», где выступит не только народным поэтом, но и философом. Но тогда, в 1943 году, он, очевидно, не мог быть не кем иным, как выразителем дум и пред-

ставлений самых простых людей Украины, которые не знали или не понимали общественно-политических и экономических факторов, определявших ход событий и их закономерный итог, но зато видели то, что не чаяли увидеть ни в каких кошмарных снах,— нашествие пачище татарского и бегство от домов тех, кто должен был родные дома защищать. Довженко не мог быть тогда другим, потому что слишком свежими и нестерпимыми были раны.

Так написать о войне мог только Довженко. В этом его слава и в этом — его уязвимость. Критики с полным правом могли говорить Довженко, что он показывает не всю правду о войне — для этого достаточно закрыть глаза на индивидуальность Довженко, на особенности его сценария.

«Украина в огне» была исполнена такой пронзительной болью за народные страдания и говорила такую жестокую правду о войне, что многих это испугало, а кое-кого, очевидно, и заставило почувствовать себя виноватыми в том, о чем Довженко так яростно рассказал.

Еще раз дадим слово Христе, разговаривающей с подружкой в вагоне, увозящем их в немецчину: «Как я ненавижу их, Олесья. Зачем же они бежали... Зачем они бросили нас так легко на поругание врагу? Почему не умерли они в боях, чтоб я плакала и молилась за них?»

Так никто не писал — ни тогда, в войну, и ни десять, ни двадцать, ни тридцать лет спустя.

И так не писали:

«Толстоватый человек с двумя шпалами доказывал спокойно и вежливо и даже с приятной усмешкой, словно опытный воспитатель непослушным детям, что он не может их взять в свой грузовик, потому что, хоть грузовик и полупустой, груз его секретный. Кроме того, вообще нельзя никого брать, так как это воспрещено приказом...

— Понятно?

— Товарищ, так возьмите девочек этих и раненого,— просил Кравчина.

— Товарищи, я везу военный груз, поймите.

— А я раненый, разве я не груз?!.. Твою мать, смотри!..

— Товарищи, вы мне этого не показывайте. Вы не угрожайте мне раной... Я принципиально не могу...

— Что?

— Так объясните нам.

— Товарищи, дело не в ране. А в принципе, в приказе.

— Дело в страдании,— сказала девушка.

— Это не военный разговор. Вы знаете, какие были случаи?

Вот так подвозили, а потом подвезенные бросались с ножами на спину.

— Товарищи, этот раненый член ЦК комсомола! Он не бросится.  
— Не могу. Не могу!  
— Понял! Не берите ни девушек, ни меня,— сказал друг Иван.— Езжай немедленно, иначе бросимся на машину и задушим как гадюку...»

Сценарий «Украина в огне» и сегодня вызывает сложные и противоречивые чувства, он необычен и для наших дней. А тогда, когда он вышел из-под довшенковского пера, он, конечно, просто ошеломил всех, кто знакомился с ним, хотя по-разному ошеломлял — кого той правдой, которая необходима людям, а кого той правдой, которую не стоило бы произносить вслух.

Мысли самого Довженко, которыми он весной 1942 года делился только с дневником, бумерангом ударили по нему, по его работе. 15 марта того года он запишет категорично: «Книги и фильмы о нашей правде, о нашем народе должны трещать от ужаса, страданий, гнева и неслыханной силы человеческого духа». А через две недели в той же тетрадке он запишет диалог, словно с натуры:

«— Что это вы пишете, что фотографируете?»

— Записываем, увековечиваем все ваши страдания, и трупы сожженных, порубанных и мерзлых детей и сестер ваших.

— Они же противные и страшные...

— Они страшны. Какое отчаяние и ужас пережили они от распроклятых палачей.

Запишем и нарисуем картины.

«— Да? Может быть, не нужно? Может быть, забыть? Разве мертвых вернешь? А ведь жить нужно не воспоминаниями об ужасах. Забыть.

— Как?

— Потому что тогда — лучше умереть. Нужно жить чем-то хорошим. Вы нам о хорошем напишите да научите нас хорошему и красивому. Хочется радости, хоть капельку.

— Это лакировка.

— Не знаем. Пожалейте нас».

Так Довженко предвосхитил отношение к самому себе, к своей «Украине в огне», не входившей ни в какие привычные мерки. Обвинения в «национализме» — это от глупости, от ограниченности, наконец, от элементарной непорядочности. Корень споров вокруг «Украины в огне» все же много глубже, он — в отношении к правде жизни и к правде в искусстве. И было бы неверно думать, что самому Довженко все здесь было ясно. Мы увидим чуть ниже, как и в дневниках и в новых своих литературных работах он будет с разных сторон примеряться, по-разному решать этот вопрос — жалеть или потрясать? Соизмерять правду с красотой. Всматриваться в формы выражения правды.



Но тогда, в конце 1943 года, он будет непоколебимо убежден, что время требует именно такого фильма, «трещащего от ужаса, страданий, гнева и неслыханной силы человеческого духа».

Понимание фактов не облегчает ихприятие.

«Я болен,— пишет он.— У меня болит аорта и все тело. Нехорошо болит голова. Запрещение повести и вообще все вокруг этого дела разрушило меня в полном смысле этого слова. Не знаю, как я переживу это горе. Если бы не мать и Юлия, умер бы, чтобы не жить и не мучиться. Художнику надо, очевидно, мучиться всю жизнь».

Через несколько месяцев из Киева приходит известие о снятии его с должности художественного руководителя студии. А потом начинаются бесконечные, изматывающие душу переделки «Мичурина».

Довженко очень меняется в эти годы. Знавшие его люди вспоминают, что выглядел он сильно постаревшим, усталым и одиноким; чувствовалось, что нервы его обнажены и болезненны.

Это был необычный Довженко. Он считался борцом. На дискуссиях блистал эрудицией и остроумием. Его остроты входили в кинематографический «фольклор».

Сейчас, в конце 40-х годов, он выступает неохотно и говорит тускло, без обычного огонька, без веры, что предлагаемое им будет понято и принято. Потом, в конце 1953 года, все это вернется, а пока он говорит скучные и общие места.

А однажды дрогнет.

Он всю жизнь боролся за выпуск десятков и сотен фильмов ежегодно; еще перед войной утверждал, что «проблему развития и дальнейшего расцвета нашей кинематографии решает большее количество картин», называл себя «рыцарем многокартинной политики». Вспомнившись в деятельности Голливуда, выпускавшего до восьмисот картин в год, он справедливо говорил: «Это могучая сила США». Но вот он напишет, явно переставляя факты с ног на голову: «В эпоху великих войн и революций она (то есть советская кинематография.— *Р. С.*) не гналась за количеством картин по низменным торгашеским соображениям, подобно кинематографии своих врагов».

Торгашеских соображений, конечно же, не было. Но это писалось в 1950 году, когда было создано всего тринадцать (13!) фильмов, причем половина их может служить примерами для разговора о нежизненном, лакированном, холодном искусстве,— «Кавалер Золотой звезды», «Жуковский», «Далеко от Москвы» и т. д. Голливуд в том году выпустит 383 фильма.

Впрочем, надо сказать, что Довженко сбросит наваждение, выступая на II Всесоюзном съезде писателей. Он остроумно использует «кривую Гаусса» — кривую закономерности расположения случайных величин, чтобы показать механику так называемого периода малокартинья, и его пример станет тоже «фольклорным». По «кри-

вой Гаусса» из ста ежегодных картин лишь двадцать пять, по Довженко, будут блестящими и хорошими. «Не нравится нам эта кривая Гаусса, — сказали мудрецы в бывшем Министерстве кинематографии. — Откажемся от средних и плохих и будем делать только хорошие и блестящие фильмы, то есть не сто, а двадцать пять всего.

На следующий год расположились по кривой двадцать пять фильмов: блестящих — два, хороших — пять, средних — десять, плохих — восемь.

Не годится! Будем делать всего семь картин.

Делаем семь: блестящих нет, хороших — две... и т. д.»

Но это будет потом. Пока же живется нелегко. Ко всему прочему в начале 50-х прибавляются житейские трудности. Сестра вспоминает: «Сашко жил очень бедно. У него никогда не было денег. Он носил пятнадцать лет одну шубу, серый костюм, который ему Юли часто штопала». Его не трогали эти трудности. Сестре он говорил: «Паша, быть миллионером в нашу эпоху, в наше время — это значит быть трижды преступным... в нашу эпоху социализма умудриться сделаться миллионером на поприще искусства или литературы, заведомо зная о нужде народа, и не выстроить ни одну школу для детей, или музей, или театр — это значит быть трижды сукиным сыном...»

О душевном состоянии Довженко в ту пору можно догадаться по краткой записи Вс. Вишневского, с кем он обычно был откровенен: «Были острые до боли разговоры с Довженко. Он возражает против моих взглядов на жизнь и смерть... Довженко: «Надо тихо, вовремя умирать...»

Но не надо думать, что Довженко «сломался», перестал быть самим собой, что обиды и мысли о смерти застали ему свет. Нет, комсары так не кончаются.

В письме к украинской поэтессе Валентине Ткаченко он с поразительным оптимизмом пишет в то трудное время: «Вы видели счастливого человека? Это я. Ничего, что я, так сказать, повергнут. Что нет у меня ни денег, ни должности. Что не усаживают меня ни в какие президиумы, нигуда не выбирают; а я мир люблю, и людей и весь влюблен в строительство коммунизма».

Здесь — настоящий Довженко.

В те годы казалось, что Довженко — молчит. Но сегодня мы знаем, что он работал необычайно напряженно и результативно. Он написал девять сценариев и две пьесы, переписал многие сценарии прошлых лет, делал наброски к «Золотым воротам» — «главной книге жизни», временами читал лекции во ВГИКе, работал в сценарной студии, помогая начинающим кинодраматургам, конечно, продолжал писать рассказы и т. д.

И вел дневник. В высшей степени необычный. Заметок чисто личного характера в нем совсем немного. И это не совсем обычная

написанная книжка писателя, куда до поры до времени собираются мелькнувшие мысли, услышанные фразы, пришедшие на ум сюжеты, поговорки, пословицы, анекдоты — словом, все то, что называют «литературными заготовками». Есть и это. Но в силу того, что порой дневник для Довженко оставался единственным собеседником, он вносит в него и такие размышления об искусстве, эстетике, кино, которые не связаны с преходящими настроениями. И его наблюдения над жизнью зачастую не связаны с личными обстоятельствами. Коротко сказать, этот дневник на редкость полно раскрывает систему художественных взглядов Довженко, его жизненное и творческое кредо, его метод и поэтику.

Кроме того, дневник — превосходная литература. В эти годы Довженко уже не умеет писать «для печати» и «не для печати». Все, что он пишет, написано одинаково сочным, ярким, по-довженковски своеобразным языком; слова найдены безошибочно; фразы отточены и время от времени построены с той дерестановкой подлежащего и сказуемого, которая вносит неожиданный акцент, заостряет мысль.

Его немногочисленные рассказы послевоенных лет зачастую похожи на стихотворения в прозе.

В 1946 году он напишет рассказ «В поле», ставший известным лишь в 1957 году, похожий по сюжету на стихотворение А. Твардовского «Я убит подо Ржевом, в неизвестном болоте...» и такой же эмоционально потрясающий. Приведем его, он невелик:

«Гей, в поле родила меня мати моя, в поле. В поле я на ноги встал, смеялся и плакал на колючей стерне и спал под козною на жите.

В поле упал я, идя в атаку, и, непогребенный, гнию, вгрузая медленно в землю, ибо я уже есмь земля.

Уже черен я, прибитый дождями и пылью, лежу неприбранный, наполовину воссоединясь с землею, как темный барельеф великой години.

Одежда моя уже истлела, ремень прогнил и ржой покрылось оружие. И лишь медали за оборону Сталинграда, Одессы, Киева блестят на солнце над сердцем моим, как знак эпохи. Да зубы смеются.

Ой, в поле родила меня мати моя. В поле творил я хлеб для человека. В поле лежу, улыбаясь в вечность».

Поразительно, как трагизм здесь сплетен с буквально «космической» верой в жизнь!

Замечательный польский писатель Тадеуш Боровский, прошедший ад Освенцима, писал о неизгладимой душевной травме, которую получил на войне каждый мыслящий человек.

Довженко не только был на войне, но, как член Чрезвычайной комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков, получил страшную привилегию посмотреть в глубины того, что Лев Гинзбург назвал «бездной». И был потрясен.

Это потрясение чувствуется едва ли не во всем, что он делал в оставшиеся ему годы. С особенной, прямо пронзительной силой это потрясение выразилось в рассказе «Слава», написанном Довженко незадолго до смерти.

«...Погиб под Москвой солдат, погиб в числе тех 28 мужчин и юношей, о которых тогда же советский народ запел песни. А победив, народ поставил памятник 28 героям — в бронзе, посреди степи. Бронзовым солдатам девушки приносили... венки к их подножию и принимали клятвы юношей в любви... днем юношество гарцевало перед ними на вымуштрованных горячих конях... Наставники проникались возле них вдохновением и, произнося в праздники народу торжественные слова с высоких, украшенных ковром трибун, величественно простирали к ним руки. Дети перед ними пели песни».

Однажды ночью около памятника остановился хромой, измученный бывший солдат. То был один из тех 28, что погибли под Москвой. Только он не погиб, годы провел в госпиталях, но все же встал и вот почти добрал до дома. Он стоит сейчас и бормочет про себя — о жене, которая на его письмо ответила, что он — лжец, что ее муж давно погиб и прославлен в песнях и бронзе... Но тут луна осветила памятник, и он увидел самого себя — бронзового. И он замер, и три дня и три ночи простоял возле памятника, не ел и не пил. Но никто его не узнал.

«— Что это — ошибка? Я, живой, или то, что стоит на камне передо мной? Искалеченный колхозный пастух или памятник великой поре? И кто из нас старший и больше, нужнее миру? Я или моя слава?»

Все понял. Склонилась седая голова. Пронеслись грозные события человеческие, вспыхнули до небес пожары прошлых и будущих войн. И все клятвы, и прощания, и благословения сынов. Очистилась душа его в несчастном измученном теле, поднялась к наивысшим высотам познания страданий...».

Но так устал и ослаб солдат, что не мог тут же умереть во второй раз. Сменил имя. Только «ночью приходил он тайком к своему пьедесталу и плакал, и жалел, и завидовал, проклиная славную гибель свою. И люди смеялись над ним».

Умер солдат под чужим именем. «Одна лишь мать, узнав чудом о его смерти, сказала:

— Боже, прими его душу. Оставь людям бронзу».

Мы говорили, что смерть проходит через все фильмы Довженко. Он не боялся показывать горестное, так как в основе своей его творчество было светлым и оптимистичным. В. Перцов сказал: «Творчество Довженко — современный богатырский эпос». А эпос не боится трагического. Но здесь маску и меч Мельпомены Довженко отдает не смерти, а жизни, и делает ситуацию безвыходной: солдат ведь

признает за людьми право преклоняться не перед ним, живым солдатом, а перед его славой.

В сценарии «Повесть пламенных лет», написанном в 1945 году, уже есть сцена разговора солдатской вдовы с мужем, который погиб и сейчас стоит перед нею изваянным в бронзе. Прием необычный, довиженковский, но разговор вполне жизненный — надо жить, надо растить детей, надо трудом отгораживаться от горя. Павел из украинского села сделал все, что мог сделать, и умер. В рассказе «Слава» ситуация перевернута: безымянный казахский солдат остался жить и тем самым потребовал от людей отказа от сказки. Кому нести венки, перед кем гарцевать на конях, кому сочинять стихи и петь песни — старому, искалеченному, физически слабому и некрасивому человеку?.. Невозможность этого признает и сам несчастный солдат, и это самое страшное в этом исключительно глубоком по мысли рассказе.

Есть в «Славе» какая-то внутренняя противоречивость: автор, словно преклоняясь перед солдатом и признавая ту истину, что жизнь всегда права, не может все же сам принять правоту жизни.

Рассказ «Слава», очевидно, принадлежит к числу наиболее трагических произведений советской военной прозы.

После войны Довженко не оставляют мысли и о тех необратимых потерях, которые понесла культура в «пламенные годы». В его записных книжках есть длинные списки памятников архитектуры всех веков, которые исчезли навеки. А в разговорах он предсказывает ту горечь, которую будут испытывать новые поколения, узнавая, что их отцы и деды были вынуждены доламывать надломленные войной памятники, чтобы дать хоть какую-нибудь крышу детям. И задавался вопросом: поймут ли дети и внуки нашу логику, обусловленную невиданной бедностью?..

И он снова и снова размышляет над проблемой правды жизни и правды в искусстве. Уж, конечно, сам-то он помнил то, что писал о «чистом золоте правды», о том, что красота больше, чем правда, «потому что она ближе к истине, чем голая правда. И она для художника является подлинным учителем жизни». Те критики, которые берут из наследия только эти мысли, — упрощают ситуацию. Всмотревшись в жизнь и следя за судьбами современного ему искусства, сам Довженко не оставался в кругу жестких дефиниций. Но, может быть, точнее будет сказать, что он видел, как одними и теми же хорошими словами определяют противоположные, даже чуждые друг другу произведения искусства. Если что у Довженко постоянно в высказываниях, то это требование к самому себе и другим: «Надо искать во всем поэтическое выражение».

Поэзия и красота — вот «оружие» искусства. Об этом Довженко говорит и пишет всю жизнь. Даже войну в искусстве, утверждает он, «надо показывать через красоту». А назначение художника —

«показывать миру, что жизнь прекрасна...». Наконец, в письме к Ю. Тимошенко он пишет: «Когда народу трудно, можно, если есть талант, сделаться шутом и крутиться перед ним колесом, чтобы развеселить, развлечь его. Это великая правда, и многие подлинными художниками где-то несут в своих душах эту готовность».

Формально, все это сводится к представлению об искусстве как «великом утешителе». И в общем-то именно так, такими словами и определениями обосновывалась теория и практика бесконфликтности, эта временная, но тяжелая болезнь советского искусства, в кино достаточно полно сказавшаяся хотя бы в только что названных нами фильмах — «Кавалер Золотой звезды», «Жуковский», «Далеко от Москвы» и т. п.

Но утешение и развлечение — это такие качества искусства, которые возникают не только по воле художника, чем бы они ни определялись — сервилизмом ли или же дурным вкусом, — но еще и по желанию весьма значительной части зрителей.

Чтобы часом и Довженко не попал в число утешителей, необходимо помнить и о таких его произведениях, как «Украина в огне» и «Слава», и о той борьбе, которую он вел практически всю жизнь против воинственных лакировщиков действительности.

Еще в 1940 году Довженко решительно выступает против рожденного тогда своеобразного, по его же определению, «хэппи энда» — браваурного окончания фильмов, чаще всего — застольем, во время которого герои по очереди встают с рюмками в руке, произносят тосты с использованием газетных передовиц, а затем хором поют подходящую к случаю песню.

И снова здесь срабатывал «бумеранг»: ведь едва ли не первым в советском кино Довженко окончил «Аэроград» браваурной финальной сценой — с парадом десантников, пламенной речью Глушака и хоровой песней...

Через много лет, выступая в декабре 1953 года на секретариате Союза писателей, Довженко скажет: «Исходя из побуждений различных, мы как-то порой впадали в один «изм», который я называю «возвышенной правдой», очень удобный, идущий в обход нездоровым явлениям, вещам, которые требуют вмешательства правительства и т. п. Мы шли в обход простой, реальной, действительной правды, ограничиваясь этими «возвышенными правдами», холодными и порой лакировавшими нашу действительность». И снова через год, на II Съезде советских писателей: «Руководимые ложными побуждениями, мы изъяли из своей творческой палитры страдание, забыв, что оно является такой же величайшей достоверностью бытия, как счастье и радость. Мы заменили его чем-то вроде преодоления трудностей...»

Как же соотносятся «чистое золото правды» — это творческое кредо Довженко — и «возвышенная правда», на которую он так после-

длительно и непримиримо обрушивается?.. На этот вопрос достаточно четко ответил литературовед Ю. Барабаш.

«Возвышенная правда» — это форма фальшивого, обходящего острые жизненные проблемы, выдающего желаемое за действительное искусства. Как справедливо говорит Довженко, его могут создавать из различных побуждений. Например, у Пырьева — человека приятного, темпераментного, нетерпеливого, фильмы, подобные «Сказанию о земле сибирской» или «Кубанским казакам», рождались из самых лучших побуждений. Но чаще все же лакировочные произведения появлялись в результате холодного расчета или откровенного цинизма, полного равнодушия к жизни народа. Красивые слова о «возвышенной правде» на деле нередко оборачивались беспринципным «чего изволите». А «чистое золото правды», — справедливо пишет Ю. Барабаш, — нечто принципиально иное, это подлинная, сложная, порою трудная и суровая, но все же п р е к р а с н а я (разрядка моя. — Р. С.) правда о жизни и человеке. Правда, понятая и художественно осмысленная с позиций коммунистического идеала».

Два основных момента определяют принцип «чистого золота правды» в творчестве Довженко, вместе с тем усложняя понимание довженковского восприятия действительности. Первое — это личная причастность Довженко к жизни народа. Второе — романтический склад его дарования. Две, можно сказать, основы, причем отнюдь не простые и не бесспорные в соединении.

Противоречия возникали из действительности, из жизненных противоречий. Так уж получилось, что жил Довженко в трудные для народа времена. Передышки были короткими, а войны, лишения, напряжение имели постоянство. А за всем этим вставали — революция, индустриализация, советские солдаты в центре Европы, восстановление превращенной местами в пустыню страны, начало великих строек... Отсюда то утешительное выступление: «Наш народ плохо одет. Ну и что же? Я лично, как художник, хочу рассматривать это как временное, в историческом разрезе кратковременное явление... Поэтому я хочу спросить вас, не следует ли нам с плохой одеждой рабочих и колхозников как-то по-иному обращаться на экране, чем мы часто это делали?»; то грустная запись: «Сделал от Кременчуга примерно около 350 километров по очень тяжелой дороге. Невеселая предстала перед моими глазами Украина. Города бедные, убогие. Чигирин, Ново-Георгиевск, Кременчуг, Днепродзержинск, Днепрпетровск — пылица, выбоины, дороги плохие, люди серые, озабоченные, усталые. Уж в самом деле дорого платит мой современник за привилегии великой эпохи...»

Придет время и все изменится — эту истину знали все. Соединят Чигирин, Ново-Георгиевск, Кременчуг и т. д. прекрасные дороги, но, кстати сказать, никто не знал, что эти дороги заполнят «авто-

частники». Города станут богатыми, люди — снова сытыми и хорошо одетыми... Все это очень легко говорить задним, так сказать, числом. А тогда, почти четверть века назад, вера заставляла разных художников по-разному показывать жизнь. По сегодняшним меркам колхозная ярмарка, показанная в «Кубанских казаках», — бедненькая, но в свое время, даже через пять лет после выхода фильма на экраны, ее грубовато определили как лакировку действительности.

Сам Довженко допускал возможность создания в кино идеальных «моделей». И призывал других создавать эти «модели». И сам, естественно, услышав взволнованное, но коспоязычное выступление девушки — строительницы Каховской ГЭС, отмечает в записной книжке: «Я перевел ее речь на свой язык, по-своему, то есть так, как оно есть на самом деле...»

Согласимся, что говорить по-довженковски — это далеко не «так, как оно есть на самом деле». Не будем абсолютизировать и любимый афоризм Довженко, много раз многими цитированный, о том, как двое смотрят вниз и один видит лужу, а другой — звезды. Все-таки, звезды — они на небе, а в луже только их отражения. Угадывать по отражению красоту звезд — это, пожалуй, личное свойство Довженко. И если он при этом свойстве все же не переходил ту тончайшую грань, за которой начиналась чистая вода «возвышенная правда», то это потому, что видел не только звезды в луже, но и жизнь так, как она есть. Не реже, чем приведенный афоризм, Довженко повторял и другую — строго документальную! — историю о женщинах, впряженных в плуг.

«Я думаю, что не радио, не разложение атома, не пенициллин и не летающая крепость — важнейшие события в мире... Величайшее событие в мире — это моя дочка Олеся (в другом месте Довженко говорит о ней: «...молодая красивая вдова, умная, со средним образованием»), с коровой впряженная в плуг. Ее моя душа никому и никогда не простит...».

Это — из набросков к «Золотым воротам». Это уже после смерти Довженко писатель Ю. Нагибин и режиссер А. Салтыков покажут в картине «Председатель». А тогда, во времена Довженко, это было своего рода камертоном для творчества — и не только Довженко. Желая народу счастья, нельзя было забывать участь Олеси.

Что же касается второго момента — романтизма Довженко, то здесь тоже не все просто. Ссылки исследователей творчества Довженко на романтические традиции украинской литературы — на Шевченко, раннего Гоголя, Лесю Украинку, Коцюбинского и украинских советских писателей, — конечно, помогают найти его место в общем ряду, но его индивидуальные особенности ничуть не проясняют. А Довженко-то тем и интересен, что абсолютно ни на кого не похож.

Как и в других книгах, здесь уже не раз констатировались связи



Довженковского творчества с Гоголем. Есть у Довженко прямые «цитаты» из Гоголя — например, старая Антонина в «Повести пламенных лет», выходящая из могилы. Есть наметки произведений, целиком повторяющие формы гоголевских рассказов, — например, план рассказа или повести, помеченный 16 февраля 1952 года — о жулике и воре Иване Тимофеевиче Хануге-Соловейчике — и открыто названный по-гоголевски «Ночь перед рождеством». Как и Гоголь, Довженко свободно использует приемы сознательного преувеличения и заострения материала при одновременном обращении к житейско-бытовым деталям. И так далее. Все так. Даже о лирическом пафосе, в котором некоторые критики увидели главную отличительную черту Довженко, писал еще Белинский в приложении к Гоголю. Однако литературоведы, в отличие от киноведов, давно установили, что «всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов» (Ю. Тынянов).

Если, по Белинскому, у Гоголя в его сочинениях преобладает отрицание, то у Довженко главной чертой творчества стало утверждение. Даже в гоголевские времена, кажется, нельзя было жить на одном отрицании. Одно отрицание привело Гоголя к поискам истины там, где ее не могло быть, и в конце концов — к тяжелой жизненной драме. У Довженко были трудные, неправдоподобно трудные времена, когда он практически был лишен возможности снимать фильмы. Это также было драмой. Но это была драма особого рода, не затрагивавшая ни философские основы жизни, ни мировоззрение. Всегда и при всех обстоятельствах оставалась вера в коммунизм, как писал сам Довженко, в силу страны, в чистоту народа, вера в то, что наваждение кончится и что счастье не только грядет, но что оно уже рядом...

Здесь даже не было того, что можно было бы назвать сознательным «разрушением старого целого». Просто разные времена и принципиально различные социальные системы провели между Довженко и всеми его предшественниками, в том числе и Гоголем, четкие линии разграничения.

Тайну сожжения второй части «Мертвых душ» невозможно объяснить сдвигами в психике Гоголя — конечно же, это потому случилось, что задуманное не получилось, мечта о прекрасном человеке, чуждом земной скверны, оставалась неосуществленной, возникло острое чувство неудачи. Довженко не только показал в «Щорсе» гармонического человека, он знал, что Щорс был им. И в трудный час он пишет в дневнике: «Примусь я лучше писать новый сценарий про народ. И не буду я его писать ни о дважды героях, ни о трижды предателях. Ни о вождях, что самим своим присутствием уже приукрашивают произведение и надежды постановщиков на безапелля-

ционные путеводные сентенции, а напишу я сценарий о людях простых, обыкновенных, что называются у нас «широкими массами», что понесли тягчайшие потери на войне, не имея ни чинов, ни орденов. И правдиво показав этих людей, Довженко доказал, что на самом деле эти люди — необыкновенные.

Справедливо утверждение, что Довженко на редкость выукло передавал психический народный склад, правдиво показывал быт, сознание, этические и эстетические устремления, представления о праведной и неправедной жизни народа. Но ограничиться только этим утверждением было бы ошибкой. Нельзя при этом не учитывать, что на «деревенские» истоки его представлений о народной жизни мощно накладывались его революционный опыт, его личная причастность к строительству советского строя и социализма, его принадлежность к основоположникам метода социалистического реализма в киноискусстве. Именно поэтому у него — воспользуемся еще раз определениями Белинского — так мало «домашнего», так много «человеческого».

Потребовалась временная дистанция, чтобы этот факт стал очевидным и бесспорным. Известное заявление итальянцев Карло Линдзани и Массимо Мида потому так часто цитировалось, что в нем утверждалась бесспорность «человеческого» в искусстве Довженко. «Теперь уже установлено, — писали они, — что в наиболее значительных и волнующих произведениях итальянского неореализма, прежде всего в работах Росселини и других, глубоко сказываются хорошо усвоенные уроки Довженко». Искусству, рожденному в весьма своеобразной социальной среде и еще более своеобразным временем, «уроки Довженко» потому были важны, что он учил пожимать глубокие токи народной жизни, угадывать в жизни простых людей все конфликты мира.

Далее, нельзя также не учитывать и то обстоятельство, что, хотя национальный характер складывается в течение веков и обладает поразительной устойчивостью, катаклизмы XX века изменили устоявшиеся параметры этого характера. Довженко чутко улавливал эти изменения — достаточно сравнить героев его предвоенных фильмов с персонажами «Повести пламенных лет» и особенно «Поэмы о море», чтобы убедиться в этом.

Вообще проблема народности искусства Довженко чрезвычайно сложна и могла бы стать предметом специального, очень интересного исследования. Во всяком случае, любые попытки найти простое решение лишь запутывают ее, эту проблему.

В самом деле, например, Довженко везло на сравнения с другими писателями и художниками. Это можно понять: своеобразие его творчества заставляло многих, кто пытался понять это своеобразие, использовать то параллели с тем, что кажется сходным, то, наобо-

рот, противопоставления тому, что несравнимо. Отсюда то упомянутое уже сравнения с Гомером, то отталкивания от... Чехова — например, у Ираклия Андроникова: «Чехов велик. Но эпические масштабы ему чужды...» и так далее.

Само собой разумеется, что для такого рода сравнений особенно подходящими оказываются имена Гоголя и Шевченко. У Довженко ведь предостаточно таких приемов повествования и выразительности, которые ведут начало именно от них — от Гоголя и Шевченко. Вспомним хотя бы чудеса «Звенигоры» или похороны Катерины Зарудной — похороны, после которых мы видим ее живой и здоровой. И тем не менее и это сравнение не слишком многое проясняет. С Гоголем и Шевченко Довженко бесспорно роднит углубленный интерес к народной жизни, оптимизм, основанный на вере в силу и вечность народа, своего рода синтез романтического и реалистического начал и т. д. Соблазнительно — для упрощения — добавить, что роднит их также использование в творчестве фольклорных мотивов, шире — форм народного творчества.

Но здесь-то и начинается та простота, что, согласно народной мудрости, хуже воровства.

Известно, что само по себе указание на то, что данный художник, мол, использует формы народного искусства, ни в коей мере не является доказательством ни мастерства, ни прогрессивности творчества этого художника. Коротко говоря, национальная форма может быть и откровенно реакционной. Поэтому сводить то, что сразу было воспринято у Довженко как поэзия, к фольклорным истокам — дело, думается, безнадежное. Стиль Довженко эти ссылки на фольклор не объясняют, как, впрочем, они не объясняют ни стиля раннего Гоголя, ни зрелого Шевченко.

Само по себе обращение Довженко к художественным средствам народного творчества не вызывает, конечно, сомнений. Нельзя не согласиться с киноведом М. Власовым, отмечающим, что некоторые эпизоды и сцены фильмов Довженко «представляют собой кинематографическую реализацию излюбленных мотивов и образов украинского фольклора. Например, сцена, где мать Орлюка, стоя на крутом берегу Днепра, тужит об ушедшем на войну сыне и заклинает стихии уберечь его от смерти, или эпизод сна Ивана Орлюка, когда волны приносят челн раненого героя к порогу родной хаты». И так далее. О соображениях относительно украинской думы говорилось выше.

Что можно по этому поводу сказать?..

Пушкин, приступив к «Евгению Онегину», писал в одном письме: «...пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница». Такая же «дьявольская разница» и между традиционной думой и фильмами Довженко, в которых использованы элементы думы. И разницу опре-

деляет не только новый материал и даже не только специфика искусства кино, о чем также выше упоминалось, но еще и стиль Довженко — стиль, впитавший помимо того, что могло быть использовано из украинского фольклора, бесконечное множество других элементов — от богатств русской и мировой культуры до тех труднообъяснимых словами штрихов, которые на все наносили пресловутый злоба дня и мода.

Очевидно, что простота объяснения народности творчества Довженко использованием им национальных форм — простота мнимая. Этим ничего нельзя объяснить. Ни его стиль, ни даже отдельные произведения.

Если перед нами действительно великий художник, то прежде всего в глаза должна бросаться «особенность» его творчества.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский приводит «нечаянный» дифирамб неизвестного литературоведа той поры по поводу творчества Гоголя, у которого все произведения обнаруживают в нем самоуверенность, стремление к самонадеянности, какое-то умышленное, насмешливое пренебрежение к прежним знаниям, опытам и образцам, *он читает только книгу природы, изучает только мир действительный...* и так далее, вплоть до знаменательных слов о том, что «он великий художник, не знающий истории и не выдавший образцов искусства».

Белинского восхитила здесь точность того, как «высказана самая характеристическая черта таланта Гоголя — оригинальность и самобытность, отличающие его от всех русских писателей».

Все это — с соответствующими, разумеется, коррективами — можно отнести и к творчеству Довженко.

Важно при этом видеть, что стиль Довженко не был какой-либо догмой для него самого. И это не надо доказывать — достаточно сравнить «Арсенал» с «Землей», «Аэроград» с «Щорсом», «Украину в огне» с «Поэмой о море». В каждом фильме он по-иному «особенный».

Не снимая в конце 40-х и в 50-х годах фильмы, Довженко тем не менее разрабатывает новые художественные средства кино, обогащает арсенал нового искусства новыми средствами и приемами выражения, многие из которых уже после смерти Довженко становятся обыденностью. То, что сделал Довженко в те годы в области сценарного мастерства, стало базой для творческих поисков в последующие годы.

Особенное значение при этом имеет разработка принципов так называемого внутреннего монолога, передающего внутреннее, душевное состояние персонажей. Так, уже в «Повести пламенных лет» мы видим блестящий образец такого монолога:

«...Сержант Орлюк полз по снегу в белом халате, а за ним еле

аметными белыми комьями медленно двигались его гвардейцы. Буря шла с востока.

**Первый гвардеец.** Крышка мне сейчас или нет? Крышка мне сейчас или нет? Нет! Я очень молод, и мне свойственно больше думать о смерти врага. Вообще, я могу думать только о хорошем, и сон мне приснился хороший... Ага, правее. Есть правее, так...

**Второй гвардеец.** Я не доползу, конечно, до Берлина, братья и сестры. Это очень далеко. Где я, где Берлин, посмотрите на глобус. Ну это черт с ним. Я не об этом думаю, не о смерти миллионов моих братьев и врагов. Берлина нет для меня. Есть вот этот населенный пункт... Вот он сейчас.

Буря шла с востока. Снежная хуртовина разгулялась по всему, казалось, миру. Все живое залегло, спряталось в землю, в берлоги, в жилища.

**Третий гвардеец.** Страшно мне. В голове ни мыслей, ни чувств. Я словно растаял, и холод ползет по моим кишкам. Но я преодолеваю страх, потому что я храбрый человек. И сержант у меня впереди храбрый душегуб, Орлюк, чума б его забрала. Нет, я преволю все на свете клятвой своей. Все равно. Прощайте, братья и сестры, буду действовать. В случае гибели сержанта принимаю командование.

**Четвертый гвардеец.** Пишут. Написать можно все: счастье умереть в бою. Какое счастье! Не надо мне такого счастья! Ты мне махорки дай, сколько душа моя требует. Без махорки я не воин, растуды твою Гитлера, Геринга, Геббельса, Риббентропа и весь мировой фашизм... Или водку дают — сто грамм! Разве это дело? Ты мне дай раз в три дня, но чтоб я почувствовал и познал самого себя... А тут метет, прости господи. Хоть бы уже ранило или чертяка его маму знает. Ну де ж ты тут, фашистская наволочь, де...».

Создавая формы современного литературного сценария, Довженко одновременно страстно выступает против многословия фильмов той поры. «Малюкартинье» влекло за собой стремление впихнуть в один фильм все, что в нормальных условиях фильмопроизводства становилось содержанием разных произведений. Большую сумму идей можно было донести до зрителей лишь с помощью слова. И первым результатом «гегемонии или даже тирании слова» стал разительный упадок изобразительной культуры кино.

И Довженко просит у писателей — тишины! «Разве тишина не говорит подчас больше всяких слов? Тишина труда, гармонически слаженного. Тишина пространства. Тишина патетическая или тишина лирическая. Тишина покоя. Тишина созерцания, самосозерцания. Тишина мышления, творчества, тишина результата. Тишина глубоких душевных состояний, раздумья...».

Чтобы поднять изобразительную культуру кино, считает Довженко, необходимо вернуться далеко назад, вспомнить то, что умели делать на первых этапах развития советского кино. И то, что говорил Довженко, было требованием времени.

Если сегодня, имея временную перспективу, проанализировать причины исключительного успеха фильма драматурга В. Розова и режиссера М. Калатозова «Летят журавли», то бесспорным окажется факт потрясения зрителей, помимо нестандартного сюжета, изобразительным рядом этой картины. Но ведь то, что показали в «Летят журавли» М. Калатозов и оператор С. Урусевский, не было чем-то принципиально новым, — это было возрождением, хотя и на новом этапе и с учетом пройденного пути, того монтажного, остроракурсного, ярко изобразительного кинематографа, который создали еще Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко, мастером которого в немой период был и Калатозов, создавший в свое время памятную «Соль Сванетии».

Таким образом, «завтрашние заботы» Довженко получили решение, когда во второй половине 50-х годов советское кино вступило на новый этап развития. А сам он, как мы видели на примере «Мичурина», над изобразительным рядом работал никак не меньше, чем над литературными качествами фильмов.

Правда, режиссерская разработка сценария — это уже «второй этап», до которого Довженко в те годы почти никогда не доходил. Лишь по сюжетам, по ремаркам, по отдельным и часто случайным замечаниям в дневниках мы можем представить, как бы он снимал то, что писал.

Болезнь сердца обостряется. Довженко почти постоянно чувствует себя больным. Но замыслы его переполняют. Наверное, для выполнения всего, что он задумывает, ему нужна была еще одна жизнь, а может быть, и две. Но вот что любопытно, кое-что из того, что он задумывает в 40-х годах, в 60-х годах в разных вариациях появляется в виде книг и фильмов. Нет, это не заимствования и не плагиат! То, что записывал в дневники Довженко, еще не могло быть известным авторам этих книг и фильмов. Дело объясняется тем, что Довженко со своей чуткостью раньше других выходил на сюжеты и темы, которые позже становились безотлагательными.

Так, в дневнике у него записан рассказ «полковника К.» о летчике, который в одном бою на глазах товарищей сбил три фашистских истребителя, таранил четвертый и, объятый пламенем, ушел на территории врага. Никто не сомневался, что он погиб. Посмертно ему присвоили звание Героя Советского Союза, отдали все почести. Но летчик-то остался жив! Немцы подобрали его, искалеченного, вылечили и отправили в лагерь. Когда летчик вернулся из плена, у него отобрали звание Героя, заявив: «Если вы Герой, как же вы

могли сдать в плен?» — «Я не сдавался. Я упал вместе с самолетом и чудом остался жив в огне». — «Так. А где вы возьмете доказательство, что... ваши руки не в силах были держать пистолет».

Довженко отмечает в этой связи: «Сюжет, достойный Шекспира». Этот сюжет реализует Г. Чухрай в 1961 году — фильм «Чистое небо».

Еще один сюжет — Гессу, начальнику лагеря уничтожения, убитому два миллиона человек, захотелось поговорить с 2000001 жертвой. Ею оказывается русский солдат, простой человек. Сюжет этот станет одним из эпизодов замечательной повести М. Шолохова «Судьба человека» и одноименного фильма С. Бондарчука.

Еще один сюжет — о шведах, живущих на Украине чуть ли не со времен Полтавской битвы и решивших было после второй мировой войны вернуться на прародину, но поживших немного в Швеции и снова уехавших на Украину, — был реализован в документальном фильме.

Список длинен, мы еще вернемся к нему, говоря о неосуществленных замыслах Довженко в области комедии.

Но в первые послевоенные годы Довженко ни о чем не может думать другом, кроме как о минувшей черной године в жизни народа. Как-то он сказал: «Я считаю, что в нашем веке основных событий всемирно-исторического значения было три: Октябрьская революция, коллективизация и вторая мировая война». О первом событии Довженко рассказал в «Арсенале», о втором — в «Земле». Третьему должна была быть посвящена «Повесть пламенных лет».

Он работает над «Повестью...» с напряжением всех сил, как всегда. Материалов предостаточно — дневники и память военных лет. Метод продуман: «Выбор прекрасного среди красивого, вечного в длительном, эпического в обыкновенном». Он учитывает горькие уроки «Украины в огне». Есть, однако, такие моменты в памяти и в материале, в которых Довженко ничего не может уступить. И он продолжает спор, начавшийся еще весной 1942 года, когда он писал в дневнике: «Прочитал Н. мою статью «Украина в огне». Он сказал мне: «Одно место переальное. Ты пишешь — был великий плач. Это неправда. Именно никакого плача не было. Смотрели печально, но не плакали. Никто не плакал, понимаешь?..» Врешь, — подумал я, — врешь, слепой чиновник. Плакала она вся, обливала слезами твою дорогу, а ты смотрел на нее через свои очки и через стекло закрытой машины и ничего не видел...»

Этот чиновник формально был прав, ибо не видел на лицах идущих по пыльным дорогам женщин и детей слез — слезы были выплаканы. Но ярость Довженко понятна — не видя слез, нельзя было не видеть истерзанные души людей. Можно по-разному передать боль, горе и гнев народа — можно и через тишину. Но война — это

война. И для нее Довженко видит лишь одно средство выражения — патетику как средство очищения, катарсиса.

Работая над «Повестью...», Довженко обогащает свою художественную палитру, вводит приемы выражения, ранее ему не свойственные. Среди них, например, сон — «как форма, метод монтажный, композиционный» для показа того, что мы назвали бы подсознанием, для стирания зыбких граней между реальностью и ощущением. Так, тяжело раненный Орлюк падает не на землю, а «в старую дедовскую ладью», которая несет его к родной хате «по траве, по цветущему саду, кружась среди кустов смородины, крыжовника, мимо пасеки и омшаника». Это даже не сон — это попытка выразить предсмертное состояние человека (прием, попавший на экраны лишь через двенадцать лет в фильме «Летят журавли»).

«Повесть пламенных лет» впитала в себя очень многое из ранее написанного — из дневников и прозы военных лет, что-то туда вошло из «легшей на полку» «Украины в огне» и из произведений о войне, написанных, в сущности, уже после войны, во всяком случае — уже в отстранении от нее. Когда прикидываешь объем использованного материала, «Повесть...» оказывается самым аскетическим произведением во всем творчестве Довженко. Самоограничение художника здесь жесточайшее. Обобщения и типизация исключительные. Выходы к символам были при этом неизбежны, но при всем том очень многие герои «Повести...» обладают четкой человеческой индивидуальностью, многогранными характерами.

Начинается и кончается «Повесть...» сценой у Бранденбургских ворот, сценой победы. Стоит на развалинах, как памятник самому себе — все испытавшему, все прошедшему, все огни и воды и муки, молодой солдат с хорошей казацкой фамилией Орлюк и вспоминает то, что позади. И то, как простался в 41-м году с родной хатой и мать заклинала бога отвести «руку смерти от моего сына-воина». И как воевал, сначала пятясь до Волги, а затем наступая до самого Берлина, и сколько крови пришлось пролить на этом долгом пути. И о том, как он чуть не умер, но — не захотел умирать, заставил доктора делать безнадежную с его, докторской, точки зрения операцию и остался жить и дальше воевать. И о страданиях родного села, неслезанных страданиях, но которые лишь капля в море страданий Украины. Вспомнил о живых и мертвых, о героях, трусах и предателях. И о том, как после радости победы пришло горе подсчета жертв, потерь, утрат — чудовищных и необратимых...

Иван Орлюк — участник почти всех крупных сцен фильма. Образ Орлюка поднят до блистательного символа советского солдата, который, подобно Тимошу, бессмертен и непобедим; через него автор говорит со зрителями, его делает «мерой всех вещей».

Из старых фильмов в «Повесть...» пришел и дед Семен Клушный —



одни из лучших довженковских мудрых и лукавых дедов. Пришла в село весть о том, что его сын Роман уничтожил шесть фашистских танков и стал Героем.

— Вот вам и Роман! — недоумевает кто-то в толпе, собравшейся поздравить семейство Клунных.

Дед Семен и горд и рад в душе, но внешне он остается таким же, как всегда, неисправимым скептиком и насмешником.

— По-моему, это или агитация какая-то, или брехня, — говорит он. — Как же это так, чтоб так вот шесть танков? Что это вам, крыжаки в болоте? Да на кой же хрен тогда их ковать, эти танки, портить железо, если так вот?..

А потом, когда Роман приедет с товарищами и сам расскажет, как оно все было, и между прочим подосадует, что потерял в том бою пиджак, дед прямо-таки обрадуется возможности прочитать сыну мораль:

— Говорил я тебе, не бери пиджака, не бери пиджака... Вот теперь покрутишься без пиджака, вояка...

Довольно значительное место в «Повести пламенных лет» занимает эпизоды, раскрывающие природу предательства. Уже в начале фильма мы видим Орлюка в военном трибунале, где его судят за расстрел двух дезертиров. Он убил их тогда, когда командир уже погиб и некому было отдать приказ; он сам их осудил и сам себе отдал приказание — расстрелять трусов... Так, как убил Глушак Худякова.

Но не только личная слабость и трусость вели к изменам, к добровольному служению гитлеровцам. «Были сыны Украины, были сыны украинского народа, были и просто сукины сыны», — заметил как-то Довженко. Слишком мало прошло времени, чтобы не всплыли классовые споры, рожденные революцией и коллективизацией. Доживи Хома из «Земли» до войны, было бы ему немногим более тридцати лет. Но действовали и более сложные исторические причины, о которых Довженко с такой силой говорил в рассказе «На колючей проволоке» и сценарии «Украина в огне». В «Повести...» националистскую Украину, сукиного сына, бывшего когда-то сыном волынского попа, «минус-человека», по формуле Довженко, представляет Евгений Грибовский. От каких бы далеких времен ни тянулась его «идеология», а привела она его к врагам Украины, сделала его международным шпионом и авантюристом и, наконец, палачом своего народа.

Есть в «Повести пламенных лет» сцены, полные высокого пафоса, есть лирические и комические. Но, читая сценарий, сильнее всего ощущаешь пронзительную горечь и боль, которую испытывал, очевидно, Довженко, думая и рассказывая об Украине. Есть в этом смысле сцены обнаженные, можно сказать — лобовые, как, напри-

мер, смерть учителей. А есть и такие сцены, острая боль которых спрятана за остраненным бытом. Так, когда Ульяна на первом уроке в освобожденном селе спрашивает детей, чего они хотят, то узнает, что Вася Ступак хочет жениться.

«— Ты хочешь жениться, Ступак?»

— Думаю жениться,— тихо сказал Василь Ступак и посмотрел на учительницу...— Сколько вот живу на свете, никогда не думал, но сейчас думаю.

— Но ты ведь маленький. Сколько тебе лет?

— Тринадцатый. Полицай батька убили. А мать повесили потом. Так баба с перепугу померла, а дивчата — одна в Германии, другая — неизвестно. А у меня двое малых. И корова скоро телится. И огород же надо обрабатывать. Так я вот думаю — возьму себе свороту и начну жить. Я, конечно, понимаю, что я еще не вырос, но не пропадать же детям...»

Про боль и страсть «Повести пламенных лет» взволнованно писал Константин Симонов, стиль которого диаметрально противоположен стилю Довженко. Симонов говорит об этом: «Я, например, совершенно по-иному вижу войну и людей войны, чем видел Довженко, по-другому писал, очевидно, и впредь по-другому буду писать о ней и о них. Но я же не слепой и не глухой, чтобы не видеть, не слышать, не чувствовать всей мощи этой символической довженковской поэмы о народе на войне!

Для того, чтобы так заговорить об этой войне, как заговорил Довженко, а вместе с ним в этом фильме и Юлия Солицева, надо было умирать от горя в сорок первом и сорок втором году!

Надо было плакать слезами ярости, оставляя Украину.

Симонов писал это в «Правде» в начале 1961 года, когда «Повесть пламенных лет» трудами Солнцева стала наконец фильмом.

А для Довженко постановка этого фильма оказалась такой же неосуществимой мечтой, как и постановка «Украины в огне». Первые чтения сценария вдохновляли — «Повесть...» производила на слушателей, в том числе и на искушенных кинематографистов, сильнейшее впечатление. Но уже 5 ноября 1945 года Довженко записывает в дневнике: «Начинается история с «Повестью пламенных лет». Если рассказать нормальному, живому человеку, верно, хохотал бы до упаду, а может, и не поверил бы, что это не выдумка зловредного сатирика...» Тут уже не запрет чей-либо действовал, тут срабатывал принцип: лучше перестараться...

После этого Довженко вскоре и уговаривает грустно сам себя, что отныне его удел — не кино, а литература. Грусть понятна. «Настоящее писательское дело — одинокое дело», — писал Э. Хемингуэй. А Довженко-то был художником, который творит, так сказать, в компании; он привык и жить и работать на людях.

Он все же пытается уйти из кино. Возвращается во времена коллективизации к людям и делам одного приднепровского колхоза — пишет пьесу «Потомки запорожцев». И пишет непередаваемо прекрасную «Зачарованную Десну» — пишет явно для чтения, а не для экрана. Ю. Солнцева снимет фильм «Зачарованная Десна», но легко увидеть, что это — экранизация повести, как, конечно, это было бы и у самого Довженко, доведись ему ставить «Зачарованную Десну».

Один из биографов Довженко сравнил «Потомков запорожцев» с театром Брехта и пришел не к естественному при таком нелепом сравнении выводу, что это явления разного эстетического порядка, а к обвинению Довженко в незнании законов сцены, в игнорировании им традиций. В это можно было бы и поверить, если бы не два обстоятельства. Первое — до «Потомков запорожцев» Довженко написал пьесу «Жизнь в цвету», которая с большим успехом шла в ряде театров, ни у кого не вызвав и тени сомнения относительно «законов сцены». Второе — то, что написал биограф по поводу «Потомков запорожцев», Довженко чуть не всю жизнь выслушивал от некоторых кинорботников по поводу своих фильмов, особенно ранних.

«Жизнь в цвету» он писал, будучи связанным сюжетом, темой и системой образов сценария «Мичурин». Этой пьесы могло и не быть, сложись несколько иначе судьба многострадального фильма. В общем, это был театральный эквивалент первоначального сценария. Иначе писались «Потомки запорожцев» — без оглядки на кино, без мыслей о возможной экранизации, но зато с полным «включением» творческого аппарата, всегда у Довженко направленного на поиски новых форм.

«Потомки запорожцев» требуют не сравнений с чем-то известным, но целенаправленного анализа как произведения очевидно спорного с точки зрения традиционного театра, однако ярко новаторского и по форме и по содержанию. И, кстати сказать, этот анализ будет невозможен без учета того довженковского метода, который в полной мере выявился все же в его фильмах. Свою склонность к эпическому началу, свой принцип «чистого золота правды», романтизм, лиричность, контрастно перебиваемую юмором и сатирой, некоторые приемы характеристики героев, вроде приема «самохарактеристики», — все это и многое иное, уже известное нам по фильмам, Довженко здесь как бы примеряет к театру.

Что же касается «Зачарованной Десны», то, думается, никакой разбор этой повести не может передать всей ее прелести.

В. Перцов прав, говоря, что «Зачарованная Десна» — рассказ о начале творческого пути Довженко. «Здесь истоки тех образов, ассоциаций, деталей быта и картин нравов, которые так хорошо знакомы нам по фильмам Довженко». Но все это вещи очень тонкие, дели-

катные. Ведь часто Довженко пишет собственно не о событиях, а об их восприятии хлопчиком Сашко.

Вот как, к примеру — и к примеру, возможно, не самому яркому — рассказано о собаке по кличке Пират:

«Нечего сказать, добрый был пес. Он пользовался у нас всеми благами собачьей жизни не только за то, что был верным сторожем, он был пес работающий. Он любил помогать в хозяйстве, выполняя по собственной инициативе всякую работу: носил из огорода огурцы в зубах и складывал в саду в одну кучу, помогая матери; выпивал лишние куриные яйца. У него подрастал уже сын, тоже Пират, молодой еще, веселый, проворный песик. Он веселил своей артистической натурой нас и всех наших соседей. Он любил играть. Он, так сказать, был собачьим артистом. Играл он с теленком, поросятами, курами, играл с голубями, с гусями, нашими и чужими. Порой, отдавшись высокому собачьему вдохновению, он доигрывался вдвоем со своим отцом до того, что игра заканчивалась увечьем или смертью их периодических партнеров, и тогда оба артиста или убежали куда попало, или быстро прятались в табак, чтобы пересидеть там острый период своего шельмования, пока люди не соберут перья или не съедят зажаренную жертву искусства.

Мать уверяла, что, когда мы однажды ели в саду жареную курицу, оба Пирата смотрели на нас из табака и смеялись над нами».

Очевидно, это не только целая повелла и не только хорошая проза — это проза, окрашенная глубоко личным отношением к рассказу. Такая проза так же трудна для экрана, как поэзия.

У Довженко вообще можно отметить удивительное смешение того, что можно только в литературе, с тем, что можно в кино. Так, делая после войны литературный сценарий «Земли», он дописывает и целые сцены, каких нет в фильме — мы называли уже сцену путешествия дядьки Григория на Дальний Восток, — и вставляет фрагменты, каких нет и, можно сказать, физически не могло быть в нем фильме. Например, там, где рассказано, как Ярьески ждут трактор, Довженко вдруг вспоминает, что вот так однажды уже ждали селяне приезда архиерея. А приехал вместо него пьяньский в стельку Григорий Сирик, которого после этого на век прозвали Архиереем. «Уже не только все соседи забыли его подлинную фамилию, но даже сам он преспокойно называл себя Архиереем, а детей архиерейчонками».

Но, возможно, здесь было и нечто другое — не простое обогащение старого сценария литературными вставками, а литературное выражение новых возможностей кино. То, что кино не могло и не умело в 20-х и 30-х годах, оно уже умело в 50-х — это Довженко интуитивно чувствовал, хотя и не мог до поры до времени проверить на практике. Оно явно могло и умело в 50-х годах главное для него — за-

ставить зрителя чувствовать так же, как чувствует автор. Но выразить все это, показать новые возможности, в общем-то, уже использованных им выразительных средств: отступлений, рассуждений, словно бы перебивающих действие, контрапункта слова и изображения, смешения жанров — от лирики до публицистики, свойственное ему стремление быть все же не «шутом», а учителем, дидактиком — все это Довженко мог тогда реализовать только в литературе. Очевидно, он шел к особой форме так называемого авторского кино, что, кстати сказать, довольно четко обозначилось в «Поэме о море». И это с удивительной прозорливостью показала Солнцева в фильме о Довженко — «Золотые ворота».

Задуманная им большая книга осталась в виде фрагментов, разбросанных по дневникам и записным книжкам, по статьям и выступлениям. Эта книга — часть его исповеди, его размышлений о жизни, времени, об искусстве. Поэтому фильм «Золотые ворота» не «экранизация» перодившейся книги и не обычный фильм о жизни и творчестве мастера, каких уже немало создано, например, об Эйзенштейне, Пудовкине, братьях Васильевых, Головне и т. д. Это на редкость своеобразный фильм-монолог, в котором словно сам Довженко рассказывает о себе, о сделанном и о том, что он не успел сделать. Солнцева использовала все самое характерное, что осталось после Довженко, все, что раскрывает его личность и его творчество, тактично сняла то, что сохранилось чуть ли не в набросках, в частности — комедии «Царь» и «Гибель богов», а Сергей Бондарчук проникновенно и с точными акцентами прочел довженковские записи. В результате получился фильм, о котором и мечтал сам Довженко в начале 50-х годов, именно авторский фильм.

На наш взгляд «Золотые ворота» — самая интересная и вдохновенная работа у режиссера Юлии Солнцевой. В ней отражены даже беглые заметки Довженко, вроде записи о том, что «Золотые ворота» должны иметь «вид настоящей и точной документальности».

Один писатель рассказал автору этой книги, как он встретился с Довженко в 51-м или 52-м году в Переделкине, где находится знаменитый писательский Дом творчества. Наверное, так оно и было, как он рассказывает: серый осенний день, унылый мелкий дождь, безлюдье на дорожках и на площадке перед домом и Довженко, бредущий в одиночестве, с палкой в руке, с жестким не улыбающимся лицом... Мало ли какие дни бывают в человеческой жизни! Резоннее все же составлять представление о человеке не по таким черным дням, а по его делам.

А Довженко в это время работает не только над эпическими произведениями, но и над рядом комедийных и сатирических сюжетов. Здесь не только прежние не оконченные в свое время работы —

«Царь», замыслы комедий о Чаплине, евреях в Палестине и другие, здесь и новые произведения, подсказанные новым временем. В драматические «Потомки запорожцев» он вставляет ряд острых комических сценок, в том числе и ту знаменитую, когда «группа беспартийных» умоляет Гусака, имеющего «склонность к руководящим должностям», не вступать в партию, остаться «в беспартийных рядах». Когда разъяренный Гусак спрашивает, почему это ему надо оставаться беспартийным, ему мягко, по-дружески растолковывают:

«— Но ты дурак еси, Харько. Не обижайся. Ведь раз уж началось переустройство мира, надо и на дурасть глянуть по-иному. Когда-то приватная единоличная дурасть была небольшая беда. Даже людей веселила. И вот теперь обобщественная глупость — коллективное горе на целый район.

...Назначат где-нибудь случайно головой колхоза — вот и пропал колхоз...

...Вот где-нибудь недоглядят — полезешь ты в гору, станешь районным Гусаком, а оттуда, не дай бог, полетишь на область.

Г у с а к. Полечу!

...Сколько же ты беды натворишь! Сколько попутаешь государственных планов! Разведешь бюрократизм, подхалимаж, крутиństwo. Изведешь скотину, инвентарь. Начнешь обманывать вышестоящие инстанции. Да начнут под твоим руководством люди нудиться да беднеть, да опустятся у них руки».

— Нет, — заключают беспартийные, «партия тебе, допустим, нужна, так ты ей не нужен».

Горячее его желание — написать комедию о «тихой, доброй, честной посредственности», случайно назначенной начальником и от власти взбесившейся. Он по-разному подходит к сюжету, в целом достаточно подробно в дневниках разработанному. Прикидывает, то ли сделать эту «посредственность» председателем колхоза, то ли назначить «заведовать культурой на селе».

В первом варианте — с председателем колхоза — получалась фигура откровенно гротесковая. Василь Федорович Ступак — «неокулак», определяет Довженко, который «взбесился от власти». Колхоз он превратил в вотчину.

«...Он возвеличился...

Охрана. Чтобы не убила международная контрреволюция... Никому не доверял. Учинил контроль над контролем...

Он копировал великих...

Свидетели — вдова, которую он вызвал ночью на допрос: почему напилась?..

Считал, что народ надо «держат в руках, чтобы боялся».

Дурака-председателя не только развенчивали и снимали с ра-

боты, не только осмеивали — он в конце пьесы, после появления постановления ЦК о нарушении устава сельскохозяйственной артели, исчезал как явление.

Во втором варианте вырисовывалась умная и колкая комедия о «человеке не на своем месте», о «малолитражном» уме, о персонаже, который в какой-то мере уже знаком нашему кино, — незабвенный Иван Иванович Бывалов в «Волге-Волге», отдельные черты которого мы увидели позже в Огурцове из «Карнавальной ночи». Но персонаж Довженко попротивнее Бывалова и Огурцова.

Заметки к этой пьесе о «начальнике комитета искусства нашего села» перемежаются с дневниковыми записями, рассказывающими о впечатлениях от встреч с некоторыми работниками Министерства кинематографии. Об одном из этих работников Довженко справедливо пишет:

«Он не был человеком искусства. Все в нем: походка, манеры, скучное, неумное лицо и такой же скучный голос — все было противопознано, казалось, его посту. Когда вы разговаривали с ним десять минут, вы начинали чувствовать, что вы глушеете».

Любопытно, что человек этот, давно пишущий мемуары на пенсионном досуге, не обиделся на эту характеристику, когда она была опубликована сначала в журнале, а затем в четырехтомном Собрании сочинений Довженко. Он сказал, что, пожалуй, это написано не про него, а про его заместителя. Но Довженко словно бы почувствовал такой оборот дела и в плане своей пьесы намечает сюжетный поворот на... заместителей дурака. Заместители оказываются повинными во всем, что нехорошо у их начальника. «Эх, дать бы ему нару хороших, умных заместителей! Разве так было бы? Заместители сволочи — годами вздыхали сотрудники...».

Но, разумеется, Довженко хотел написать пьесу совсем не об этом человеке.

И не о кино.

На материале кино такая пьеса легко выстраивалась. Ведь кино тем примечательно, что в нем, в отличие от живописи, скульптуры, музыки и даже от поэзии, о которой Белинский некогда писал как о прибежище всех непризнанных российских гениев, быстро и чаще всего навечно приживаются люди, которым лучше бы было работать не в искусстве, а, скажем, в торговой сети или в сфере бытового обслуживания, словом, везде, где требуются хорошие организаторские качества — именно то, что и превращает заведомо бесталанного ремесленника в видного «профессионала». Довженко хорошо знал эту особенность «коллективного творчества» в кино. Но в пьесе, которую он хотел написать, Довженко на материале искусства на первое место выдвигал мысль, которую сам сформулировал так: «Зло — от человеческой глузости».

Он по крохам собирает словечки, фразы. Олесь Гончар рассказывает, как однажды радовался Довженко: «Какую я реплику сегодня услышал... «Товарищ проверенный, а работать не может». Как сказано, а?»

Он по-новому собирается использовать не новый для себя прием «саморазоблачения». Персонаж Довженко отнюдь не призывается к тому, что он глуп, — о глупости свидетельствует как раз его апломб.

«И вот назначили меня заведовать — начальником комитета искусств нашего же села. Веду. Запретил то, запретил се, запретил петь «Ой, закувала та сыва зозуля», еще кое-какие песни: одни, говорили, — националистические, другие я просто не любил... Запретил бандуру, вышивки крестиком и т. п. ... Провел кампанию по уничтожению плахт, вышивок крестом, песен и т. д.»

И Довженко подводил итог: «Он был председателем и поэтому понимал в искусстве больше всех».

Как все комедийные замыслы, и этот остался неосуществленным. ... Кончатся эти трудные, напряженные, необъяснимые годы буквальным «уходом в народ».

В 1951 году, осенью, Довженко впервые едет в Каховку, где строится одна из первых великих плотин послевоенных лет. Люди стройки, цели стройки, ее проблемы — все это поражает художника, плечи которого, было, пригнулись от бесконечной череды неудач. То, что он видит, — настоящее! Это — народ, создающий будущее! Здесь, как в 20-х и 30-х годах, соединяются нищий быт и щедрая вера, героика и романтизм, горечь расставаний и радость надежд. В Каховке Довженко прозорливо видит образ всей страны, залечивающей физические и психологические раны, оставленные войной, видит народ, устремленный в будущее, живущий очень еще не легко, столкнувшийся и с новыми задачами, но полный оптимизма и уверенности в своих силах.

И Довженко и сам выпрямляется.

Резко меняется тон его дневников. То, что составляет жизнь Переделкина, Домов кино и литераторов, московских квартир, — уходит куда-то на пятый-десятый план. А то, что он пишет с Каховки, полно глубокой мудрости, покоя и — иногда — умиления, в котором угадываются равно и возраст и благодарность его людям, принесшим ему душевное равновесие. В этих каховских записях много отрешения от житейской суеты и много объяснений в любви — к народу, Днепру, всей жизни.

Снова Довженко становится бойцом.

На обсуждении фильмов на колхозную тему он резко возражает против огрубления чувств на экране. «Если мы и огрубели в связи с трудностями и невзгодами жизни, личными неудачами, то позвольте думать и верить, что в молодости, в расцвете всех умственных и фи-



ических сил у человека есть нежность. Но ей нет места в картинах из-за нашего снобизма, эстетства».

В будущей картине он не хочет быть ни снобом, ни эстетом.

Он хочет вложить в нее все свое умение, весь долгий опыт, все, что не сумел сказать людям за годы молчания.

Ни один фильм за всю историю кино не знал такого «подготовительного периода», как этот, названный Довженко «Поэмой о море». За пять лет материал был не только досконально познан и искусно выстроен, но и глубоко философски осмыслен. Фильм об одной из ГЭС превратился в «фильм о могуществе человеческого духа». Но случайно о нем написаны специальные исследования.

Предчувствуя реакцию критики на столь необычный фильм, какой он начинал делать, Довженко предполагает: «Может случиться так, что «Поэма про море» окажется единственным па весь «Мосфильм» фильмом о хорошем в современных наших советских людях. Трудно мне будет...»

Предчувствия не сбылись.

Евгений Габрилович, обладающий диаметрально иной, нежели у Довженко, художественской индивидуальностью и признавший, что ему «далеко не все нравится в фильме «Поэма о море», пишет тем не менее, что здесь Довженко «впервые сделал закадровый голос орудием больших, сложных, высоких авторских размышлений». Голос драматурга стал голосом учителя жизни, голосом поэта и философа. «Открытие (да, это именно открытие!), сделанное А. Довженко, знаменует собой поворотный момент в развитии киноискусства. И следует гордиться, что это открытие сделал именно советский кинодраматург».

Как мы видели, многое из того, что после публикации «Поэмы о море» и выхода фильма на экраны было воспринято как новации, на самом деле было Довженко открыто и обдуманно за пятнадцать лет до того. Но, работая над сценарием, готовясь к съемкам, он еще раз переосмысливает уже продуманное, ищет новые формы и новые решения необычайно объемному жизненному материалу. И главное — он стремится романтизировать быт, увидеть необычное в повседневном, примелькавшемся, или, по определению А. Мачерета, стремится пронизать «простое, обычное и повседневное возвышенной мыслью». «Поэма о море» резко отличалась не только от большей части продукции «Мосфильма», но и от большинства советских фильмов тех лет.

Общепризнанный оптимизм «Поэмы о море» не только был отражением индивидуальности Довженко, но и нес объективное и общее ощущение, что жизнь все же вернулась на свои естественные пути, что время тревог и вопросов кончилось. Довженко легко отбросил все, что серебрило голову в часы, проведенные наедине с дневником,

как отбрасывают в солнечное утро ночные кошмары. Оптимизм, впрочем, не мешал ему и здесь ставить острые, дискуссионные вопросы бытия.

Композиция «Поэмы о море» на редкость сложна. И первое, что бросается в глаза, — это отсутствие традиционного сюжета. «В «Поэме о море», — пишет в этой связи Ю. Барабаш, — нет важного и второстепенного, первого плана и фона, нет основного сюжетного хребта и ответвлений от него; здесь все одинаково важно, все равнозначно, как звенья в цепи». Люди создают рукотворное море, и вместе с морем рождаются новые люди, возникает и кристаллизуется новая действительность со своими этическими и эстетическими критериями — так можно определить кратко сюжет этого фильма. Но рождение нового — всегда диалектический процесс, полный борьбы и противоречий. И Довженко — он собирался и сам сниматься в роли писателя, живущего на стройке, — не наблюдатель, а непосредственный участник сложного процесса. Участник заинтересованный. «Этот фильм, — признавался Довженко, — частично как бы автобиографический».

Он видел людей в Каховке, которые поразили его своей душевной чистотой и цельностью, и все же он незадолго до смерти вдруг говорит, что хочет показать в «Поэме о море» тех людей, которые запомнились ему с лета 1942 года, со времени посещения одного из авиаполков. Это могло бы показаться противоречием, если бы не органическая способность Довженко видеть «благородную красоту нашего народа» как неизменную данность, если бы не довженковская убежденность, что защищали родину в 40-х годах и обстраивали ее в 50-х одни и те же люди. Высокий философский смысл такого объединения не вызывает сомнений.

Но есть размышления в «Поэме о море», которые, очевидно, требуют комментариев. В частности, размышления о деревне. Довженко всю жизнь считал, что «колхозная тематика сейчас самая интересная». Это сказано в 1936 году. Однако он так же считал и снимая «Поэму о море» — не случайно при отсутствии главного героя все же на первое место так часто выходит хлебороб Зарудный; не случайно в образе генерала Федорченко главным оказывается не то, что он есть прославленный воин, а то, что в душе он был и остается крестьянином. Федорченко и Зарудному отдана самая горячая любовь автора. Они наделены «чертами Моисея», они — «образ народа. Они — его зеркало».

В том, что Федорченко пришлось не хлеб сеять, а всю жизнь водить полки и дивизии, заключается случайность, которая вот сейчас, когда строится море, будет исправлена: Федорченко будет-таки делать то, для чего рожден, — сеять и растить хлеб. В такой постановке вопроса — отражение почти мистической веры Довженко в

первородность и вечность труда хлебороба. Вспомним: «Любите землю... Иначе не будет счастья нам и детям нашим ни на какой планете».

В годы, предшествовавшие «Поэме о море», Довженко внимательно всматривается в то, что происходит в деревне, и подчас горько пишет о том. «Только скажите мне,— говорит у него Кравчина, герой «Золотых ворот», многие черты которого перешли к Зарудному,— почему же невесело стало жить в деревне? Почему стали так набегать физического труда? Кто проклял его? Кто заколдовал, унижил? Для чего с человека, который обрабатывает землю, сняли красоту вышивки, покроя, цвета?.. Почему детям моим трудно учиться? Почему они бегут из деревни? Чего разлетаются?» В другом месте Довженко вспомнит русскую пословицу об одном с сошкой и семерых с ложкой...

В век научно-технической революции один человек с новой «сошкой» должен кормить не семь, а вдвое и даже втрое больше людей, живущих в городах, и ничего здесь не сделаешь — таково время, потребности и возможности человечества. Труд, конечно, не геройство — здесь Кравчина прав; труд — это сама жизнь, хотя есть труд — радость и есть — необходимость. И труд физический в общем-то редко бывает радостью, поскольку мало оставляет человеку сил для духовной жизни.

Довженко до конца сохранит непоколебленной убежденность в первородстве сельского труда, но острота рассуждений Кравчины не перейдет из дневников в «Поэму о море». А то, что могло бы все же вызвать спор, оказалось укрытым философским аспектом затронутых вопросов.

В «Поэме о море» многое можно найти из того, чем жили люди в конце 50-х годов и о чем думали.

Довженко умер в ночь на 25 октября 1956 года. Снять свой лучший, как он считал, фильм он не успел. Под его руководством снималась лишь натура на Каховке. Но, как мы знаем, Ю. Солнцева продолжила его работу и сняла «Поэму о море».

Смерть редко когда приходит вовремя. Но в тот раз она остановила слишком уж многое — помимо съемок фильма еще работу над новым, как всегда устремленным в будущее сценарием под условным названием «В просторах космоса», над книгой избранных сценариев и рассказов, над рядом литературных произведений...

## БЕССМЕРТИЕ

На этом кончается книга о том, что сделал Довженко в искусстве кино и литературе. Ее автор не обольщается: сказать удалось далеко не все, что можно было бы сказать. Творчество Довженко — целый мир, многогранный и глубокий. Для новых поколений он всегда новый.

Поэтому здесь можно было бы начать другую книгу — о том, как Довженко продолжает жить в искусстве.

Напомним, что мы начали эту книгу с констатации известного факта — что фильмы, как никакие другие произведения искусства, связаны со своим временем. Что даже фильмы, оказавшие в свое время сильнейшее воздействие на развитие кино, а порой и на литературу и другие виды искусства, тоже не могут избежать общей участи — превращения после ухода из массового проката в исторические ценности.

Это обстоятельство не раз объяснялось, но все равно остается загадкой — почему так мало картин, которые бы продолжали жить, как живут хотя бы некоторые книги, музыкальные произведения, живописные полотна, созданные одновременно с этими фильмами и, как можно предположить, отнюдь не претендующие на жизнь в вечности. Однако отгадка может быть и проста — она в молодости искусства кино, в том, что оно просто не умеет пока создавать произведения, способные оставаться «живыми» для зрителей разных поколений.

Может быть, мы все-таки иногда путаем успех фильма с его эстетической ценностью. Ведь и в литературе успех той или иной книги не всегда равнозначен ее качеству. И в тех случаях, когда фильм в идейно-художественном отношении не уступает, скажем, книге на ту же самую тему, то он успешно соревнуется с нею и живет поразительно долго, — например, «Чапаев» Г. и С. Васильевых. Но такого рода примеров не слишком много во всех национальных кинематографиях.

Судьба фильмов Довженко при жизни автора мало чем отличалась от судьбы любых других картин: их смотрели, хвалили или ругали, а затем отправляли в фильмохранилища. Можно, однако, заметить, копаясь в старых газетах и журналах, что ругань была какой-то очень уж пристрастной, а хвала — слишком страстной, скорее интуитивной, чем доказательной.

Любопытно, что те, кто рано понял величие Довженко как художника, иногда защищали свою точку зрения через отрицание его самобытности, через утверждение той мысли, что будто бы образы «Звенигора», «Арсенала» и тем более поздних фильмов не имеют

«существенных отличий от образов тех картин, которые казались основным направлением» советского кино тех лет. Время ли в этом сказывалось или же, замороженные фотографической достоверностью киноизображения, сбитые с толку бесчисленным числом натуралистически-бытовых лент, иногда снятых с большим мастерством, приученные к стереотипным представлениям о том, что в кино — реализм, а что — не реализм, эти первые поклонники таланта Довженко чистосердечно заблуждались, но факт есть факт: они иногда попросту отмахивались от особенностей, от того, что у Довженко не укладывалось в привычные рамки, искусственно и насильно установленные бесчисленными ремесленниками.

Впрочем, мало ли что пишется в момент выхода того или иного фильма. Если, к примеру, судить по прессе 1928—1929 годов, то можно подумать, что одним из крупнейших событий в истории советского кино становится фильм «Саламандра»... который сегодня даже специалисты редко вспоминают.

Необычное началось с довженковским наследием где-то в 60-х годах. Дело не только в том, что почти все его фильмы снова пошли в прокат, часто стали показываться по телевидению, а за рубежом прочно вошли в программы кино клубных сетей. Важнее другое: и то, что говорил, и что писал, и что снимал Довженко, стало звучать на редкость по-современному. Сделанное и сказанное им перешло в аргументы в спорах о сегодняшней культуре. Уже никого не поражает, когда такой сложный, во многом спорный и сравнительно молодой мастер западного кино, как Бернардо Бертолуччи, заявляет, что он «учился у Довженко».

Это можно было бы сравнительно легко объяснить, если бы дело ограничивалось кинематографом. Народность творчества Довженко облегчает понимание взаимосвязей между национальным и интернациональным, а эту проблему остро поставили глобальные общественно-политические процессы. Они же сделали его фильмы и сценарии перманентно современными, они заставляют все новые и новые поколения кинематографистов обращаться к довженковскому наследию в поисках решения сложных эстетических задач в условиях абсолютного господства «электронных искусств». Мы касались этого, говоря о причинах острого интереса к творчеству Довженко в индустриально развитых странах Запада, культура которых ускоренными темпами поглощается массовой культурой.

Однако сегодня Довженко вспоминают и люди весьма далекие от кино, в частности — градостроители, во всяком случае, молодые киевские градостроители, как убедился автор этой книги.

Одновременно вырос интерес к самой личности Довженко, к его рассуждениям и мыслям об искусстве, к тому, что он писал помимо

кино. А надо заметить, что Довженко интересовался очень многим и о многом судил отнюдь не как дилетант.

Так, интерес градостроителей к Довженко имеет серьезные основания. Украсить землю садами и красивыми городами — это мечта Довженко. И надо отметить, что вмешательства Довженко в споры об архитектуре Киева, Москвы и Каховки не были ни случайными, ни дилетантскими. С юности, когда собирался, было, изменить живописи ради архитектуры, он испытывал к ней чувства, сравнимые с чувствами несостоявшейся любви: постоянно интересовался литературой, следил за поисками архитекторов, охотно встречался с ними, проявляя завидную эрудицию и хороший вкус. Любопытно при этом, что Довженко, будучи обычно тактичен в критике плохих фильмов, — то, что ему совершенно не нравилось, он просто не замечал — был на редкость пылок, когда говорил о неудачах архитекторов.

Например, еще в 1936 году он пишет так по поводу благоустройства набережной Москвы-реки: «...какой-то умник придумал построить на этой набережной высокий каменный забор. Обычно строят железную решетку, но умник решил: решетку делали все, а я воздвигну «монументальный забор». «Умник», прочитав это в газете «Советское искусство», возмутился и в оправдание сослался на то, что Нева в Ленинграде также забрана в глухой гранитный парапет. Сравнение очевидно неудачное, так как Нева — река мощная, широкая, и Москва-река, в сравнении с ней, — ручеек. Неву забор не может скрыть, а Москву скрывает, мы действительно, как пишет Довженко, «вместо реки видим края бетонной лоханки».

Резко обругал он и безвкусицу улицы Горького, в 1940 году уже принимавшей свой современный вид.

Сегодня, когда бетонные плиты и кубы используются не только для строительства, но и для украшения городов, для создания давящих на психику людей монументов, мысли Довженко по этому поводу представляются достаточно интересными.

Немало едких замечаний оставил Довженко и по поводу беспомощности отдельных архитекторов в планировке крупных сооружений. Борис Ливанов вспоминает, как Довженко шутил на «Мосфильме»: «Планировка «Мосфильма» тем и хороша, что, куда ни пойдешь, — всюду далеко и никуда не прямо». Действительно, «Мосфильм» в своем роде чудо света; там, уверяют, есть места, куда еще не ступала нога человека...

Говоря о несколько своеобразном отношении Довженко к работам коллег-режиссеров, в частности, об очевидном его нежелании заниматься тем, что явно шло по разделу ремесленничества и приспособленничества, — не следует думать, что он вообще был равнодушен к творчеству современников. Напротив, легче всего убедиться в

том, что он всю жизнь упорно боролся за такую обстановку в кино, чтобы каждый новый фильм обсуждался и оценивался прежде всего в среде профессионалов. «Готовые фильмы не попадают к нам, общественникам. Они идут с фабрики в Главное управление (кинематографии. — Р. С.) и получают там оценку, которая считается безапелляционной, тем более, что она сопровождается оценками в прессе. Выступать против этих оценок, выражать свое несогласие с ними кое-кто побаивается. Или молчат, или фальшивят». Так он писал в 30-х годах в газете «Советское искусство». Примерно так же по раз говорил в своих выступлениях, писал в других органах печати.

Нет ничего удивительного в том, что народ, чья память своих великих ученых, художников, полководцев и т. д., называет их именами улицы, школы, пароходы и т. д. Есть речной пароход и морской теплоход имени Довженко; есть улицы — всего около восемнадцати — в разных городах и селах, в том числе в Москве и Переделкине, есть школы и кинотеатры — в их числе театр «Арсенал» в Западном Берлине; на Украине и в Москве стоят ему памятники. Все это можно понять и объяснить, как и непрерывное появление книг Довженко и о Довженко в Советском Союзе и почти во всех странах, в том числе во Вьетнаме, в США и Италии, Франции и Англии. По неполным данным в СССР вышло уже более восьмидесяти довшенковских изданий различного типа.

Но чем объяснить не имеющий аналогий интерес детей к творчеству и личности Довженко?.. Он не сделал ни одного фильма для детей (правда, в его дневниках есть сюжет для такого фильма). И нельзя отрицать, что очень многое в его творчестве представляет трудности и для искушенных искусствоведов. Автор данной книги убедился, что в том, что сделал Довженко, многое просто невозможно выразить словами; это как музыка — либо ее слышишь, либо не слышишь. И казалось бы, что именно детям, чье эстетическое образование только начинается, особенно трудно «слышать» Довженко. Но вот факты — в нашей стране десятки детских кино клубов и кружков носят имя Довженко!

Никто из профессионалов ребят не просвещал и не заставлял, они сами, как говорится, по зову сердца, избрали имя Довженко — честь, которой в таких масштабах не удостоился пока ни один кинематографист. О некоторых таких довшенковских кружках информация приходит совершенно случайно.

Не правда ли, какая поразительная «эстетическая акселерация»! Но как объяснить это — то, что ребятам так рано удается понять или хотя бы почувствовать красоту и масштабность сделанного Довженко?

Конечно, «открытие Довженко» в известной мере способствовало и то обстоятельство, что Юлия Ипполитовна создала по многим

его лучшим сценариям и сюжетам фильма, привлекая общее внимание. Жорж Садуль писал в восторге, увидев «Повесть пламенных лет»: «До сих пор казалось невозможным, чтобы после своей смерти деятель кино создавал новые фильмы. Это чудо совершилось благодаря таланту, глубокой вере и страстности Юлии Солнцевой. Если бы мы не знали, что Довженко нет в живых, то могли бы подумать, что он лично руководил передвижением этих армий, съемами рек и облаков, что это он громко воспел трагическую эпопею Украины...» Это довольно типичное восприятие.

Но как ни красиво все это звучит, согласиться с этим трудно. Об этом мы тоже упоминали — о том, что Солнцева глубоко, органично впитала «школу» Довженко, что ее можно и нужно называть соратником, единомышленником, самым последовательным учеником и т. д., — все будет правильно, так как она была не только другом, но и сорежиссером Довженко еще при его жизни, но не стоит все же буквально считать ее alter ego Довженко. В искусстве не было, нет и не может быть дубликатов — если речь идет о настоящем искусстве. Восстановить дворец Растрелли не значит стать им. Поэтому то, что сделано Солнцевой по сценариям Довженко, — это фильмы Солнцевой, требующие особенно тонкого анализа, в котором должны учитываться, с одной стороны, основополагающие мысли и традиции самого Довженко, а с другой стороны — творческая индивидуальность и личность режиссера Солнцевой. Думается, пока что эта тонкость не очень-то удастся тем, кто пишет о творчестве Солнцевой: все сводится к весьма неопределенному термину «продолжательница»... Словно речь идет не об искусстве, а, скажем, о кладке здания: есть чертеж и есть кирпич, задача — сложить из него по чертежу дом. Увы, на деле все не так!

Неоспоримо, однако, то обстоятельство, что фильмы Солнцевой, достаточно полно отражающие эстетическую систему Довженко и имевшие широкий международный прокат, в немалой мере послужили расширению интереса к творчеству самого Довженко, послужили толчком к обращению к довыженковским первоисточникам.

«Открытие Довженко» продолжается. Ю. Барабаш предсказывал всего десять лет назад, что за границе еще предстоит открыть Довженко-писателя. Тогда переводов довыженковской прозы действительно было крайне мало. Довженко знали преимущественно только как кинорежиссера, а поскольку старые фильмы трудно пересматривать, то многие относились к нему как художнику безусловно большому, но целиком относящемуся к прошлому киноискусства. Сегодня переводов довыженковской прозы — масса, и, кажется, число переводов «Зачарованной Десны» уже превышает число переводов «Поэмы о море». И надо сказать, что оценки довыженковской прозы необычайно, сверх всякого ожидания, высоки; говоря о его



повестях и рассказах, критики ставят имя Довженко в один ряд с именами самых крупных писателей «всех времен и народов».

Это очень важно, что проза Довженко входит в повседневный культурный оборот. Книги, естественно, заставляют людей обращаться к тому, что остается самым главным в его творчестве, — к его фильмам. Ведь все, что он писал, должно было получить окончательное завершение на экране. «Поэт-художник, — писал Белинский, — более живописец, нежели думают. Чувство формы — в этом вся натура его». В отношении Довженко эта мысль имеет и буквальное значение. Окончательная форма его произведений подразумевала воздействие на зрителя и эмоциональной силой изобразительного искусства.

Еще об одной особенности наследия Довженко тонко сказал Лири Ланглюа, считавшийся едва ли не лучшим знатоком мирового кино. Сопоставив Довженко с Бальзаком, он писал: «Я вижу их близость в могуществе таланта, в необычной реальности, которую они создавали в своем сознании, часто, наверное, не задумываясь над тем, что сказанное ими проявляется значительно шире, чем задумано... Наверное, поэтому, когда теперь происходит новая революция в мировом кино (это написано в 60-х годах. — *Р. С.*), фильмы Довженко, его язык, его открытия, которые намного опередили то, что открывается сегодня, стоят на переднем крае современного искусства, как те открытия средневековых архитекторов, которые проступают сквозь пыль и копоть столетий в Соборе Парижской Богоматери».

И мысль и форма довженковских фильмов опережали свое время, — это отмечено не только Ланглюа — многими. Это априорное свойство каждого большого художника-реалиста было в высокой степени присуще революционному романтику Довженко. Наверное, это свойство не могут видеть современники художника, — это свойство выявляется только ходом времени. В момент рождения нерядового произведения ищутся обычно его связи с известным, с тем, что было, с памятью искусства, — пример тому — «Земля», вышедшая на переломе двух эпох в кино — немого и звукового кино и потому для людей 30-х годов не проецировавшаяся с будущим «десятой музы». Как мы отмечали, «Земля» сравнительно легко связывалась с украинским фольклором, кантеизмом Спинозы, эпикой Гомера, и эти связи — кем-то в похвалу, кем-то в осуждение — были немедленно установлены. Лишь где-то в конце 60-х годов пришло понимание, что «Земля» — «злободневное» произведение столько же для века научно-технической революции и культуры всех развитых стран, сколько и для времени коллективизации в нашей стране.

Заметим при этом, что одной из особенностей жизни искусства является способность истинно новаторских произведений оказывать

воздействие искусства даже и в том случае, если это произведение получило в свое время одностороннюю оценку в критике, даже если современники и не поняли его. О той же «Земле» Садуль писал: «Это произведение Довженко оказало глубокое влияние на молодых кинематографистов Франции и особенно Англии. На лиризме этого фильма учились документалисты...» Можно добавить к этому, что влияние «Земли» на замечательный фильм американцев Пола Стрэнда и Лео Гурвица «Родная страна» не менее очевидно — там можно видеть настоящие «цитаты» из Довженко.

Довженко остается нашим современником. Его творчество продолжает оказывать мощное, можно смело сказать — все возраставшее воздействие на современную культуру. Его философия добра и красоты, его мысли о соотношении: человек и природа, человек и общество — в результате парадокса истории оказались в самом центре сегодняшних забот мира. Более того, мы, возможно, находимся лишь в самом начале глобального осмысления проблем, которые в кино первым поставил Довженко.

# Иллюстрации





Сашко. Автопортрет

Дом, где родился А. Довженко

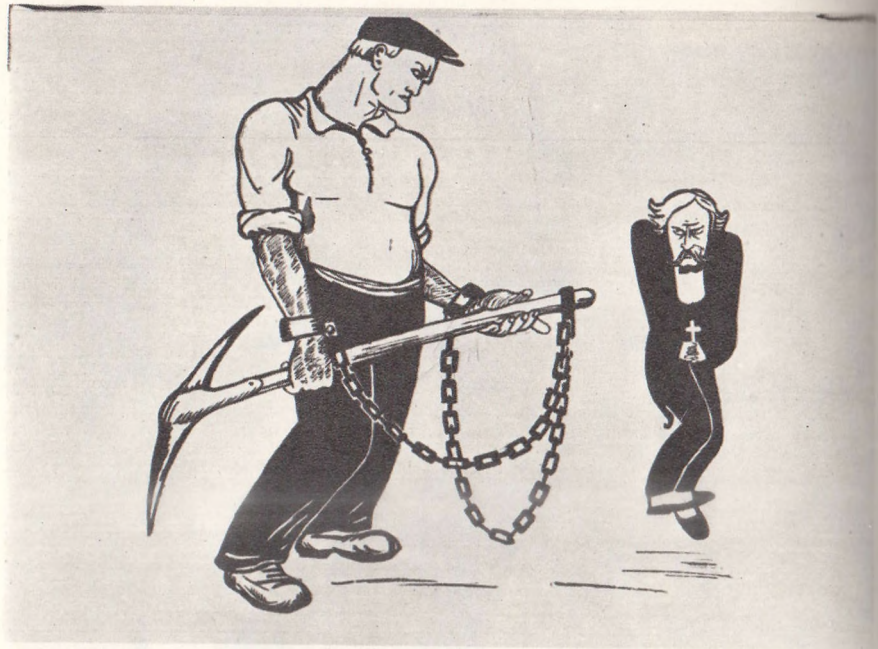


А. Довженко с отцом

Мать, сестра и отец А. Довженко

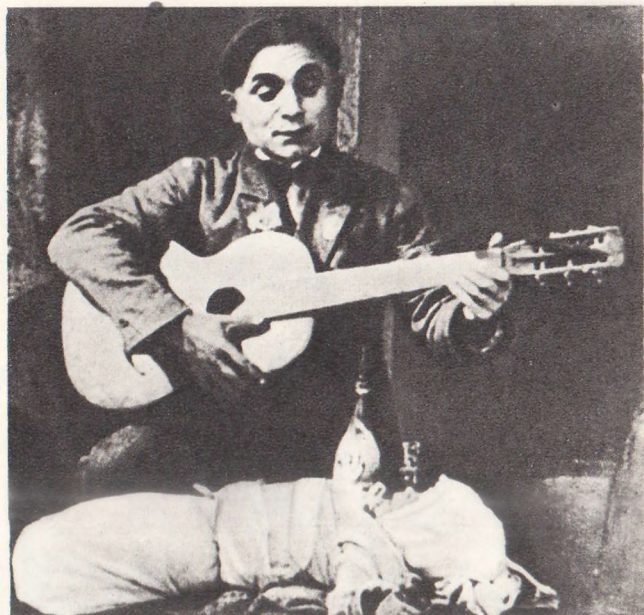


А. Довженко. 1912 г.



Политические шаржи  
А. Довженко





«Ягодка любви»



«Сумка диксуреера»



«Сумка дипкурьера»



«Звенигора»



«Звенигора»



«Арсенал»



«Арсенал»

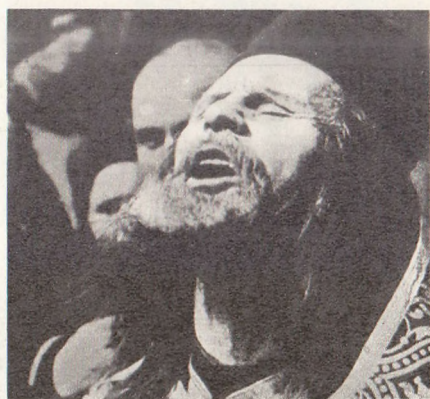






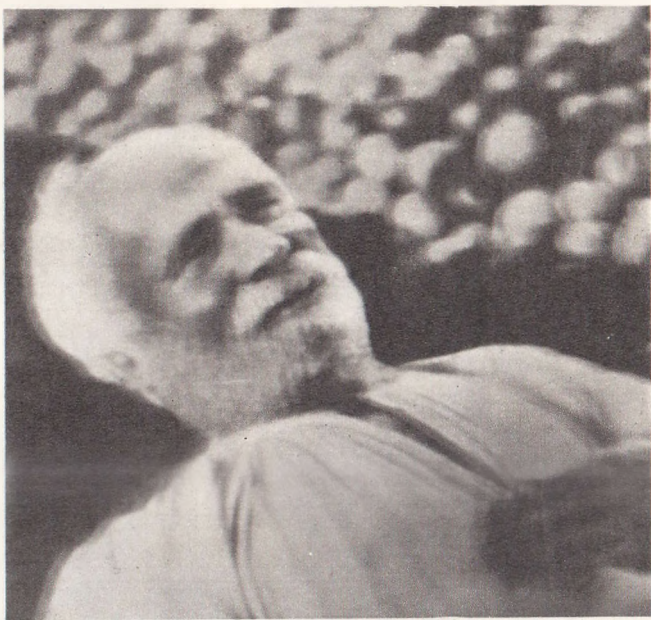
«Арсенал»







«Арсенал»



«Земля»





«Земля»







«Земля»



«Иван»



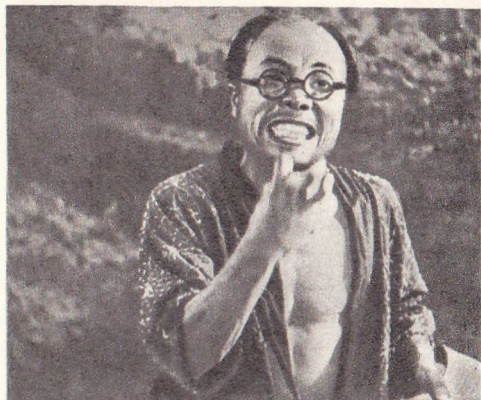
«Иван»



«Иван»



На сѣмках «Аэрограда»



«Аэроград»



«Аэроград»



«Аэроград»





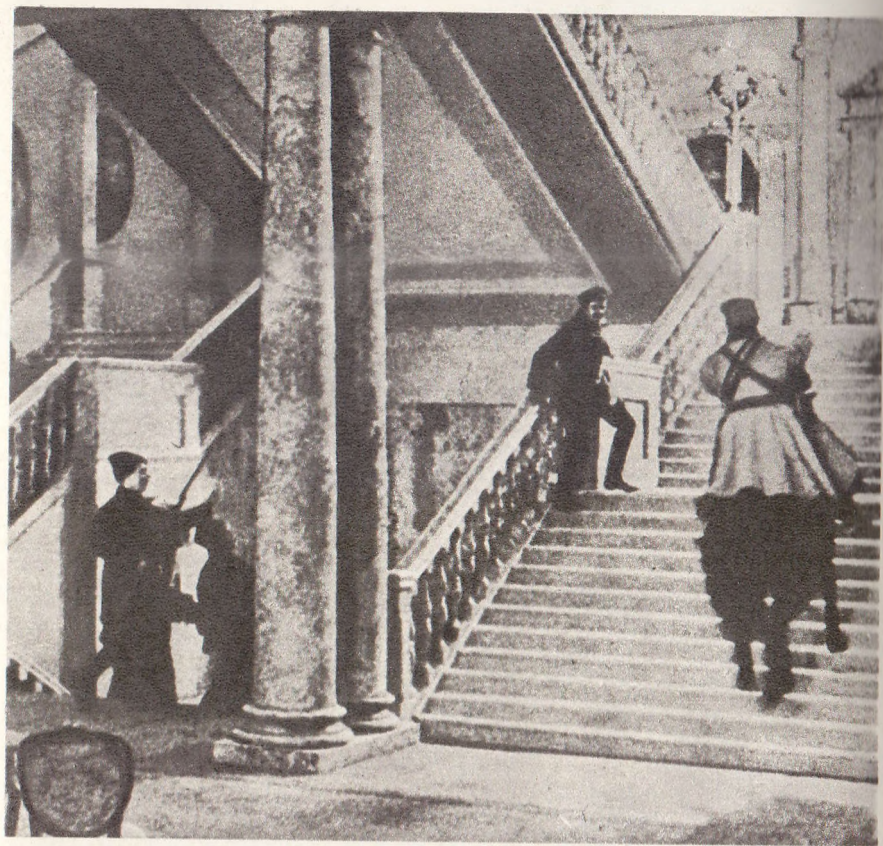
«Щорс»



На сѐмках «Щорса»



«Щорс»





«Щорс»



«Щорс»



«Щорс»



Западная Украина. 1939 г.



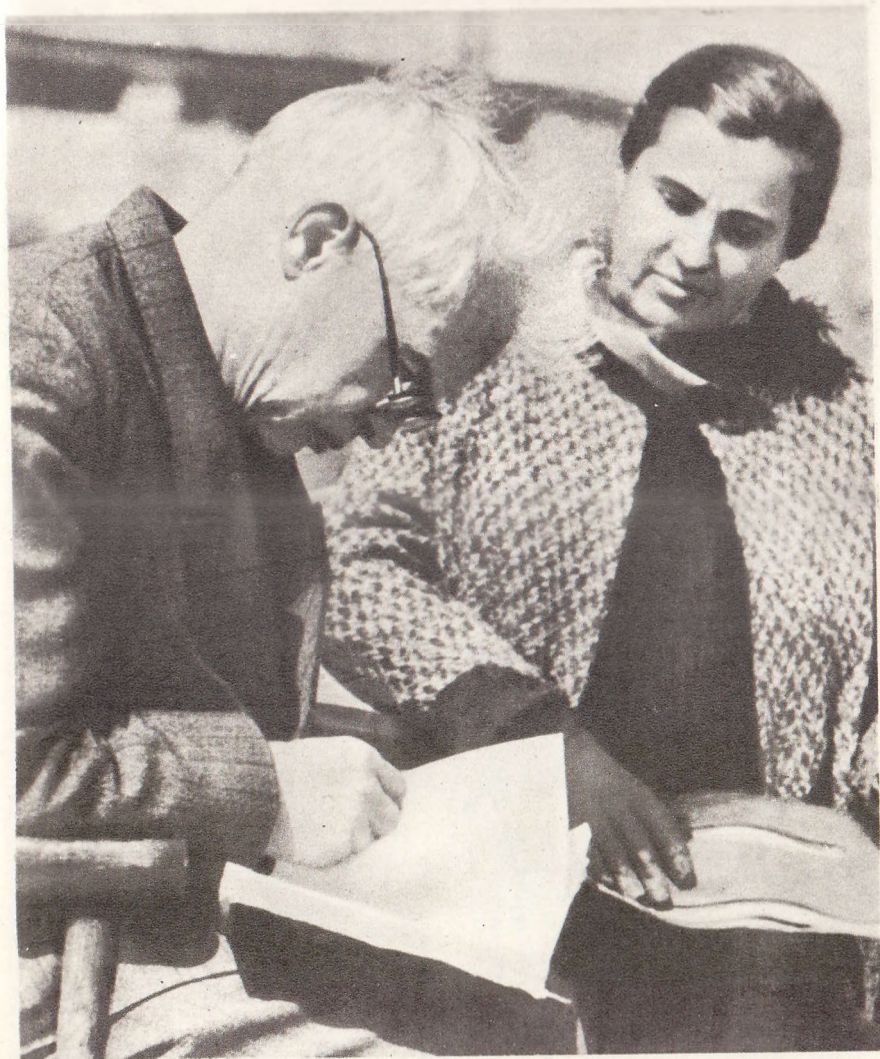


А. Довженко. 1942 г.

«Битва за Советскую Украину»



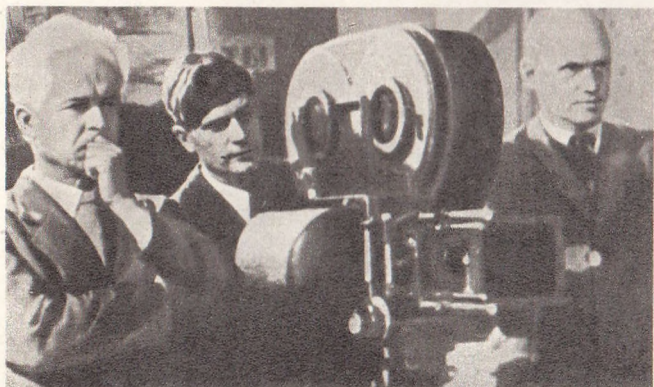
«Битва за Советскую Украину»



А. Довженко и Ю. Солнцева



Раскадровка «Мичурина»



А. Довженко, Ю. Кун и Л. Косматов  
на сѣмках

«Мичурин»



«Мичурин»



Работа над сценарием  
«Поэма о море»



А. Довженко. 1956 г.



## СО Д Е Р Ж А Н И Е

ПРЕДПОЛЪЕ . . . . .	6
ПРИЗВАНИЕ . . . . .	25
НА ПЕРЕДНЕМ КРАЕ . . . . .	53
ПОЭМА О ЗЕМЛЕ . . . . .	84
ПРИЗМЫ СОВРЕМЕННОСТИ . . . . .	123
ЭПОС РЕВОЛЮЦИИ . . . . .	156
РЯДОМ С СОЛДАТОМ . . . . .	192
ПУСТЬ БУДЕТ САД! . . . . .	230
ГОДЫ ОЖИДАНИЯ . . . . .	263
БЕССМЕРТИЕ . . . . .	290

Ромил Павлович Соболев  
АЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО  
СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Л. А. Ильина  
Оформление художника В. Г. Виноградова  
Макет художника В. Е. Валериуса  
Художественный редактор Г. К. Александров  
Технический редактор Н. С. Еремина  
Корректор А. А. Позина

ИБ 1058

Сдано в набор 05.11.79. Подписано в печать 20.05.80. А04825.  
Формат издания 60×84/16. Бумага типографская № 1 и тиф-  
дручная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая.  
Усл. печ. л. 20.576. Уч.-изд. л. 22.903. Изд. № 15305. Тираж  
50 000. Заказ 827. Цена 2 руб. Издательство «Искусство»,  
103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Октябрьской  
Революции и ордена Трудового Красного Знамени Первая  
Образцовая типография имени А. А. Жданова Союзполиграф-  
прома при Государственном комитете Совета Министров  
СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торгов-  
ли. Москва, М-54, Валовая, 28. Иллюстрации отпечатаны во  
2-ой Московской типографии. Москва, проспект Мира, 109.

Зрyд.

