



rocketbook

ИРИНА ПОЛЯНСКАЯ

Читающая вода



Pocket book (Эксмо)

Ирина Полянская

**Читающая вода**

«ЭКСМО»

2020

**Полянская И.**

Читающая вода / И. Полянская — «Эксмо», 2020 — (Pocket book (Эксмо))

ISBN 978-5-04-118663-0

«Ирина Полянская пишет добротнo и наркотически красиво» - Марина Абашева, доктор филологических наук. Роман «Читающая вода» Ирины Полянской посвящен кино. Советский режиссер и преподаватель Викентий Петрович, беседуя с аспиранткой-искусствоведом Татьяной, делится с ней своими мыслями о кино, воспоминаниями о съемках, людях, создающих кино 20-30 гг. Читающая вода – это вода, которой смыли с пленки фильм-оперу «Борис Годунов» режиссера Викентия Петровича. Этот фильм, единственный продукт его гениальности, негодный власти и потому уничтоженный таким равнодушным и прагматичным образом, становится мифом, а вода, вобравшая в себя серебро кинопленки и слившаяся с этим продуктом киноискусства в единое целое, подлинным зрителем. Роман И.Полянской - удивительное по своей художественной силе философское рассуждение не только о кино, но и о художнике и искусстве в целом.

ISBN 978-5-04-118663-0

© Полянская И., 2020

© Эксмо, 2020

# Ирина Полянская

## Читающая вода

### 1

Моей задачей было вывернуть его наизнанку и превратить этого своенравного человека, прирожденного и многоопытного охотника, в дичь, в пищу для ума, в материал для статьи, диссертации, книги etc., что представлялось мне на первых порах малоосуществимым. Я понимала, что от моей расторопности зависело многое, если не все, потому что человек этот был избалован славой, капризен, спесив, как и подобает классику. Я уже знала, что он не привык церемониться с пишущей публикой, и поэтому предприняла кое – какие меры для того, чтобы он не сразу опознал меня среди своих студентов, которых я была немногим старше. Усилил свой молодежный макияж, натянула потертые джинсы, собрала волосы в пучок резинкой на затылке... Я слилась с окружающей средой молодняка, сделалась неразличимой, шевелясь в ее ритме. Я старалась ничем не выдать себя, даже ум свой погрузив в подростковое томление, дыша сквозь незаметную соломинку тайной своей цели, так что когда Викентий Петрович вошел в аудиторию и обвел собрание внимательными глазами, стараясь вычислить меня, дерзкого телефонного анонима, собрание юных умов ответило ему безмятежным взглядом коллективного первокурсника, вчерашнего абитуриента...

Меня интересовали две истории, участником которых он был когда-то. Во-первых, Викентий Петрович был близко знаком с певицей Анастасией Георгиевой, погибшей в сталинских лагерях, чей голос поразил меня в ранней юности. Во-вторых, его личность была овеяна легендой, казавшейся мне невероятной. Говорили, что он, создатель киномифов, к которым в наше время можно было отнести лишь как к учебному пособию по истории киноискусства, в конце тридцатых снял гениальную картину, фильм-оперу “Борис Годунов” с Анастасией Георгиевой в роли Марины Мнишек. Фильм этот приемная комиссия во главе с тогдашним министром кинематографии Большаковым постановила сжечь. Фантастичность легенды косвенно подтверждалась двумя вещами: очевидной бескрылостью киноязыка его других картин, пронизанных духом сервильности, а главное, беспрецедентностью расправы над этим фильмом. Провинившиеся перед властью ленты чаще оставляли пылиться на полках, как неостребованные урны в крематории, где с ними расправлялась плесень, что и случилось с “Бежиным лугом” Эйзенштейна; в крайнем случае мятежно настроенные ленты сжигали. Правда, в акте уничтожения картин с помощью огня было нечто революционное и пугающее, как в аутодафе, поэтому такие случаи можно было по пальцам перечесть. Концы “Бориса Годунова” уходили в тихую тайную воду, хотя было известно, что практика смывания картин имела отношение в основном к хроникальным лентам – слишком уж незначительным было количество серебра, высвобождавшееся в процессе и выпадавшее в осадок. Я не знала, можно ли верить слухам о “Борисе”, но красота этой легенды – легенды о великой картине среднего режиссера, десятилетиями скрывавшего собственную гениальность в унылой эстетике колхозных пажей и прокуренных кабинетов павильонных райкомов, – завораживала меня. Но подлинных свидетельств существования картины и ее уничтожения не находилось.

Я обратилась к своему научному руководителю Т., преподавателю училища искусств, и спросила: что ему известно об этой истории?.. “Вы должны знать, что черные дыры бывают не только в пространстве, но и во времени...” – туманно выразился он. “Какие дыры?” – не поняла я, и тогда Т. сдул меня, как пушинку, на Мост Вздохов. Он вздохнул раз, другой, третий... Вздохами Т. на своих лекциях обычно обозначал те или иные прискорбные события

нашей истории: закрытие театра Таирова, убийство Зинаиды Райх. Увидев на моем лице разочарование, он многозначительно произнес: “Викентий Петрович – человек огромного таланта, исключительной художественной интуиции...” – “Скажите, так был фильм „Борис Годунов” или это утка?” С лица Т. слетел его безобидный флер, добрые складки Деда Мороза, в которых он прятал свои умозаключения, разгладились, глаза за поблескивающими стеклами затемненных очков глянули пусто и непроницаемо. “А почему бы вам самой не обратиться к Викентию Петровичу?...” – осведомился он.

Я и обратилась, позвонив Викентию Петровичу по телефону.

Представившись, объяснила ему, что мне необходимо встретиться с ним. “На какой предмет?” – отчужденно поинтересовался он. “Для того, чтобы написать работу о вашем творчестве”, – сообщила я со всей торжественностью, хотя до сей минуты об этом и не помышляла. “Не слишком оригинальная тема, – сухо заметил он, – обо мне уже написано предостаточно”. Я сказала, что знакома со всеми более или менее значимыми работами, где хоть как-то упомянуто его имя. (А вот это уже было похоже на правду.) “Судя по вашему тону, вы от них не в восторге?” – проговорил Викентий Петрович. “Вы угадали”, – ответила я. “Почему же?” – “На этот вопрос я могу вам ответить при личной встрече”. – “Ну раз вы настаиваете... – через паузу произнес он задумчиво. – Хорошо. Вы можете прийти ко мне на лекцию. Узнайте расписание занятий у первокурсников и приходите. Если вам удастся убедить меня в необходимости нашей личной беседы, я уделю вам какое-то время...” Глухой приятный баритон с начальственными гармониками.

И вот теперь я сидела в студенческой аудитории в ожидании лекции, слившись с небольшой группой знакомых мне по общежитию студентов.

Он вошел в аудиторию. На нем была тонкая бежевая рубашка с галстуком, завязанным модным крупным узлом, на сгибе локтя – клетчатый пиджак. В раскрытом окне плескалась грива старого тополя, возможно, его ровесника. “Желтые листья...” – произнес он, взглянув в окно, раскрыл журнал и сел. Мы тоже прогромыхали стульями, собираясь сесть, но он, склонившись над журналом, негромко сказал: “Я не предлагал вам сесть”. В течение нескольких секунд он изучал фамилии. “А вы почему сели?” – не поднимая глаз, спросил он Куприянова. Саша вежливо и подробно объяснил, отчего ему трудно стоять. “Вот как, спондилолистез? – оторвав голову от журнала и одобрительно глядя на Куприянова, проговорил Викентий Петрович. – В каком месте болит?” – “Пятый позвонок”. – “А вот это, в сущности, неплохо, что пятый, – живо отозвался Викентий Петрович. – В этом позвонке почти нет нервных окончаний, заведующих двигательными функциями. Но ведь и сидеть вам, должно быть, неловко?” – “Я стараюсь менять позу”, – начиная сердиться, ответил Куприянов. “О, это вряд ли может вам помочь, – продолжал Викентий Петрович, – вам следует взять справку, чтобы вы могли посещать занятия выборочно”. – “Возможно, я последую вашему совету”, – злым голосом отозвался Куприянов. Мы все стояли, переминаясь с ноги на ногу. “Непременно последуйте, ведь, согласитесь, неглупый человек может получить образование и самостоятельно... Уверен, ваши товарищи не откажут вам в пересказе содержания некоторых лекций. Что касается меня, я отпускаю вас со своих занятий. С условием, что вы не просто ознакомитесь с теми книгами, которые я порекомендую, но и внимательно изучите их... Вы можете покинуть аудиторию”, – резким голосом заключил Викентий Петрович.

Куприянов пожал плечами, собрал свою сумку и вышел.

Викентий Петрович, заложив руки за спину, пошел между рядами, то и дело останавливаясь и остро взглядывая на нас, словно Черкасов в роли Ивана Грозного, выбирающий себе то ли жертву, то ли невесту. Возможно, он выискивал меня в рядах студенток. Это была настоящая актерская проходка, которой иногда завершается спектакль. Свободное парение главного героя, которому уже не надо набрасывать крючок на петельку, чистый театр, отвлекающий

маневр искусства, настраивающий зрителя на равнение по произвольно выбранному звуку, пока вся остальная музыка по касательной уходит в далекое пространство, где ее не бесчестят наши догадки и озарения, там совсем иная иерархия полутонов и призвуков произносимых слов... Как можно верить этой детской игре с крючками, петельками и проходками? Но в мире, где все построено на гипнозе и внушительной осанке какого-нибудь основоположника, все возможно, мы связаны с этой игрою то ли круговой порукой, то ли кровной мстью, она освещена солнцем и луною, софитами и юпитерами, прожекторами стадионов и зыбким пламенем свечи, в фитиле которой сладко млеет личина вечной ночи...

Эпизод разглядывания лиц все длился, как застольный период читки пьесы. Стояла полная тишина, при которой ангелы слышали скрип наших лицевых мускулов, подправленных его строгим взглядом. Он по-актерски отыгрывал наши лица, как вслух произнесенные фразы, морщась, усмехаясь, поднимая бровь. Я невольно подобралась, когда он стал подходить ко мне, мне стало страшно выдавать тайну своего лица, которая проявится, когда он приблизится вплотную... С полминуты он задумчиво разглядывал меня, а потом бесцветным голосом произнес: «Как же этот молодой человек, покинувший аудиторию, собирается сделаться артистом? Ведь это связано с большой физической нагрузкой...» – «Сара Бернар играла с ампутированной ногой», – отозвалась я. Он озабоченно покачал головой. «Нет, тут что-то другое, какая-то запасная карта в рукаве... Скорее всего, этот юноша что-то сочиняет». – «Откуда вы знаете?» – спросила я. Он улыбнулся, довольный тем, что, кажется, угадал.

«Случай, друзья мои, – вот Бог художника... – величавым жестом руки предлагая нам сесть, начал он свою лекцию. – Давайте поговорим о нем, об этом лучше наших чаяний, развивающем тьму творческих мук художника, озаряющем его ум в predetermined месте и в назначенный час, падающем, как пресловутое яблоко, на его темя, чтобы видение замысла встало перед ним ясно, как восход солнца... К сожалению, художники редко делятся с нами этой тайной. Может, потому, что организовать случай невозможно. Из короткой музыкальной фразы сонаты Вентейля, вымышленного, синтетического композитора, родилась любовь героя Пруста, а может, и весь роман писателя целиком... Следует ли из этого, что, если б в ту минуту была сыграна соната Моцарта или Скарлатти, герой не увидел бы в своей Одетте ничего боттичеллиевского? Ей-богу, хочется верить, что так оно и есть. Случай – вещь обычная и вместе с тем невероятная, его невозможно рассчитать, как падение птичьего пера в момент пролета стаи. Если бы посол революционной Франции генерал Бернадот с сине-красно-белой лентой на мундире не вышел на балкон к негодующим венцам в ту самую минуту, когда под ним проходил Бетховен, звуки Патетической сонаты не собрались бы для него в одну секунду, так что он кинулся записывать ее главную тему на манжете... Если бы скупой князь Эстергази не выпустил свою капеллу, Гайдн не создал бы „Прощальной симфонии“. „Лебедь“ Анны Павловой появился на свет из жеста одной усталой прачки, которую Сергей Лифарь увидел в запотевшее окно прачечной... Чайковский посетил старинную усыпальницу в Римини, и следом за ним увязалась лучшая его увертюра... Наконец, знаменитая лестница из „Броненосца „Потемкин““, а может, и вся картина была увидена Эйзенштейном благодаря фотоснимку одной французской журналистки, ставшей свидетельницей тех событий в Одессе... Честное слово, советуя кому-нибудь из вас заняться изысканиями на тему случая, коллекционированием этих дивных моментов... Забавная, кстати, может произойти история, если все-таки попытаться вычислить некую общую доминанту этих неуловимых звучаний, хотя, конечно, зерна импровизации заносятся выше, и если существует на свете что-то чистое и святое, то это, конечно, случай...

Никому не известный военный инженер, который спустя несколько лет прославится на весь мир снятой им картиной о русской революции, едет и едет через северо-восточный фронт в теплушке... В городе Двинске эшелон задерживается, и инженер проводит ночь на поваленном шкафу в отведенной ему для ночлега комнате. „На зеркальную поверхность его дверцы, отражающей мир, – потом напишет он, – ложится соломенный матрас. Боже, как хочется из

этого сделать метафорическое осмысление или образ...” На это осмысление, друзья мои, он, в сущности, и потратит впоследствии всю свою жизнь – подобный ночлег просто не мог сойти ему с рук!..

Давайте представим себе эту ночь в Двинске, куда Эйзенштейн добирался то на поезде, то на барже, чтобы строить там оборонительные укрепления. Перед сном он читает очерк Мопассана, в котором сказано, что кровать – удел человека, на ней он рождается, любит и умирает. Лишенный в эту ночь настоящей кровати, лежа на зеркале, Эйзенштейн пишет письмо своей возлюбленной – Марии Павловне Пушкиной, бывшей балерине музыкальной драмы... В провинциальном, разоренном войной городке тихо, безлюдно. Дома пусты, мебель частью вывезена, частью пошла на отопление, вещи почти исчезли из города, но зеркальный шкаф, штучное изделие, созданное на заказ неведомым мастером в единственном экземпляре, воспротивился переезду, застрял в дверях, храня верность людям, бросившим его, как старика Фирса в чеховской драме.

Мы с вами без труда можем представить себе этот мхатовский шкаф... Видя повальное бегство вещей из города, этот благородный старикан разбух от негодования, зацепился за углы, не желая покидать своего жилища, схоронив в своих чистых глубинах отражение той жизни, и ее испарения еще просачиваются сквозь соломенный блошиный матрас... Неужели Эйзенштейн не мог постелить его просто на полу? Неужели так сильно дуло из щелей и дыр, проделанных крысами в стенах? Какие сны могла насладиться на него эта озерная гладь?... Он спал на амальгаме, будто на дне озера, не ощущая тяжести утопленного в нем мира, и над ним проплывали, как утопленники, отражения бывших жильцов, большой, должно быть, семьи, разбросанной по городам и весям или полностью погибшей... Зеркало неприметным образом, как скрытая камера, облучало его, опрокинутого сном, уткнувшегося лицом в соломенный тюфяк, невидимыми лучами, а он-то, наивный, полагал, что это всего лишь метафора, образ, литература, кино... Он отработает эту ночь позже в знаменитых кадрах лестницы, которая длится и длится, как дурная зеркальная бесконечность, со смертями на каждой ступеньке... Он долго отработывал ее потом в спектакле „Мексиканец”, в эпизоде под названием „Бой с тенью”, потоками света отделяя сцену от зрительного зала точно зеркальным занавесом. Отработывая эту ночь, он отбивался от псов-рыцарей, которых заманивал на зеркальную гладь Чудского озера, и от опричнины, размноженной больным воображением Грозного, а пленку все не давали, а только на ней он и мог сразиться с ними... Отсутствие пленки для режиссера все равно что сухая чернильница для писателя. Он снял „Генеральную линию”, думая, что теперь-то пленки будет в достатке, полагая, что действует по собственному почину. Его вдохновение было срежиссировано, как он сам срежиссировал, снял, нарезал из кусочков и смонтировал короткую ленту о том, как сытно и радостно живут в нашей стране люди, и показал ее кое-кому из тех, от кого унижительным образом зависел несмотря на свою мировую славу: ему необходимы были деньги на досъемку...

Когда он стал умирать, то написал на полях рукописи, над которой корпел той ночью: „Здесь случилась сердечная спазма. Вот ее след в почерке...” Если бы эти слова были последними! Но нет, вечный режиссер, как кукушка, выскочил из смертного часа его жизни и под последнее дыхание прокуковал нужный для вечности текст: „Мать – Родина”, что наполнило сердце Виктора Шкловского, написавшего об этом, чувством гордости за умершего товарища...

...Уже все студенты Викентия Петровича давно покинули аудиторию и скатились с лестницы, спеша по своим делам, а он все сидел в опустевшей аудитории, словно ожидая, не вернется ли кто-нибудь из них за дополнительными знаниями, не задаст ли какой-нибудь вопрос, который с новой силой позволит ему уйти в прошлое с его чудесными началами и превращениями. У него было наготове столько историй, не укладывающихся в сетку расписания, что

он, наверное, не мог без вожеления думать о слушателе, о коллективном слухе, вычерпывающем из пустоты досужие сплетни, безвестные голоса, тогда как он, держатель универсального знания эпохи, лишен даже пары заурядных ушей, необходимых ему, чтобы не сбиться с пути в лабиринте памяти. Всему этому, и его собственной плоти, угрожали исчезновение, распад, которые пугали его, как вторая смерть. С таким пылом растрачивающий себя на каждой лекции, наверное, он жаждал чистого, преданного ему слуха, единственной целью которого было бы сохранить его слова в благодарной памяти... Так, по крайней мере, представлялось это мне, робеющей до легкого холодка в корнях волос, до критической тесноты в лодочках, ставших вдруг на размер меньше.

Засунув руки в карманы, с папкой под мышкой, Викентий Петрович величаво спускался по лестнице. Завидев меня, он вопросительно поднял бровь.

“Мы с вами беседовали вчера вечером по телефону”, – сказала я.

Он отступил на шаг, возвышаясь надо мною, еще продолжая играть роль лектора, и стал рассматривать меня мужским проникающим взглядом, под которым женщина либо опускает глаза, либо усмехается с вызовом. Теперь в его лице прочитывалось вдохновение. Натура сама шла в его руки. Смотрела на него снизу вверх, как и положено натуре.

“Ну-ну”, – промолвил он покровительственно и вытащил из кармана сухую крепкую руку, в которую я вложила свою.

Взгляд Викентия Петровича был прикован к моему лицу, словно пытался вызвать на нем краску. Скорее всего, это ему удалось, потому что он одобрительно хмыкнул. Пальцы его, как юркое насекомое, пробежали по моему запястью... и вдруг скрылись в рукаве моей блузки. Пальцами он ощупал локтевую косточку, все так же глядя на меня любопытным немигающим взглядом. Я отступила на шаг, пытаюсь высвободить руку, и тогда он, как в танцевальном па, соскочил со ступенек, поддерживая меня под локоть внутри рукава моей блузы. “Так вы были на моей лекции?.. Какая у вас худая рука – экономите на еде?.. Вам никогда не предлагали сниматься в кино? Догадываюсь, что нет, и это понятно, вы слишком похожи на актрису Татьяну Самойлову, тот же тип. Кстати, мы с нею в приятельских отношениях. Если не возражаете, я вас буду называть Татьяной... Вас и в самом деле зовут Татьяна? Ну вот видите, как это прекрасно. У вас что — затекла рука? Пожалуй, вы можете забрать ее у меня, я уже хорошо запомнил вашу руку. Итак, Таня, о чем же мы с вами будем говорить?..”

Я видела в складках его лица лукавство и даже некую наивность человека, обладавшего высоким порогом болевой чувствительности, прошедшего через жизнь, как сквозь павильон съемочной площадки, уверенного в том, что весь мир работает на таких же скоростях, что и он на своих площадках-подмостках в окружении загримированных актеров, художников, операторов и осветителей, а там, внизу, куда не долетает свет прожекторов, плещется море голов невидимого зрителя. Ему не хотелось бы стать этим зрителем, нет, не хотелось! Он должен был уцепиться за деревянную кафедру нашей аудитории, как матрос за мачту идущего ко дну судна. Преподавательская деятельность была последним его рубежом, если не считать книги воспоминаний, которую он переиздавал время от времени, дополняя ее все новыми подробностями, главами и портретами соратников, один за другим уходивших из жизни. Но и к мемуарам он не знал, как сейчас подступиться, время крутилось перед его глазами, словно карусель, и уже дважды проезжали перед ним олени и дважды лошадки, может, они и дальше будут проезжать, если карусель не остановится, но, быть может, со следующим оборотом деревянной платформы вместо оленей выедет носорог?..

Он был красив, а между тем в те времена, на которые пришлась его молодость и зрелые годы, легче было даже сохранить талант, чем лицо. Физиономию поколения, которому он принадлежал, время кроило по особым лекалам, и часто на место рта приходилось ухо, а на место глаз – надбровная дуга, как на одном рисунке Эйзенштейна; ее лепили декреты, постановле-



ния, резолюции, срочные телеграммы, способные вызвать инфаркт, свинцовый шрифт передовиц разьедал кожу, выступления с высоких трибун и судебные процессы сводили судорогой лицевые мускулы... То есть пронести свое лицо сквозь революцию, Гражданскую войну, голод, разруху, Беломорканал и прочее было почти невозможно без ущерба, но Викентий Петрович умудрился каким-то образом сохранить свою внушительную статью и в старости, будто в тяжелые времена он научился снимать свое лицо с костяка, а потом снова натягивать его – широко расставленные серые глаза, орлиный нос, высокий лоб, насмешливый рот. Седой ежик. Высокий рост. Он слегка приволакивал ногу – в детстве перенес полиомиелит.

Он смотрел на меня вопросительно и высокомерно, в любую минуту в складках его лица могло растаять высокомерие и остаться одна мольба и в любую – исчезнуть тоска и застыть высокомерие. Спотыкаясь взглядом о мой любопытный взгляд, он, наверно, спрашивал себя, в чем моя корысть, чего я от него добиваюсь. Известно ли мне, что ему уже неохотно дают путевки в Мисхор, в Дом творчества актеров, после долгих и унижительных звонков и напоминаний о себе, все реже приглашают в различные комиссии, даже по творческому наследию, что тех, кому он пытается оказать протекцию, почти откровенно гонят прочь... Он пристально всматривался в наши лица, рассчитывая прочитать в наших глазах свое собственное будущее, прощупать наши потенциальные возможности и выяснить, какие еще времена выкатятся из-за разлапистой прикарусельной ели: олени или носорожки?..

Он задал мне свой вопрос, а я все мешкала с ответом. О чем мы будем говорить?.. Варианты более или менее подходящих ответов промелькнули в моей голове, как на перекидном табло расписания пригородных электричек, но любой маршрут требовал формального уточнения, и это требование въедливый человек, конечно, не замедлил бы мне предъявить. “О вас”. “О кино”. “О времени”. Действительно, реального ответа пока не существовало. Викентий Петрович столь красноречиво распространялся на лекции о счастливом случае. Наверное, он говорил о нем не просто так. Я могла бы нажать на клавишу из ряда неожиданностей и сказать, что мы будем говорить, например, об Анастасии Георгиевой. Или о его смытом фильме, за которым наверняка таится личная драма. Я боялась спугнуть его своей деловитой осведомленностью.

“Что же вы молчите и загадочно улыбаетесь? Я спрашиваю вас: о чем мы с вами будем беседовать?”

“О вас, о кино, о времени...” – вздохнув, ответила я. Не успела я договорить это, а он уже смотрел сквозь меня. Из глаз его исчезла саркастическая теплота, лицо как будто окаменело.

“Сейчас у меня нет времени. Хотите – приезжайте завтра на киностудию. Я ставлю новый фильм с учениками из моей мастерской, – отрывисто произнес он, – окупетесь, так сказать, в интересующую вас атмосферу. Вот вам телефон моего водителя... С утра за вами заедет студийная машина. И потрудитесь, пожалуйста, определиться в своих вопросах ко мне. Я не люблю терять времени даром”.

## 2

Раннее утро было свежим, звенящим, асфальт поблескивал в свете фонарей, бледнеющих на фоне неба, высланного дождевыми облаками.

Передо мной распахнулась дверца притормозившей студийной машины, и мы помчались по городу, то и дело останавливаясь у домов, где жили другие члены съемочной группы, которые быстро выскакивали на улицу, едва слышав наш короткий сигнал, бодро запрыгивали в салон “рафика”, пожимали друг другу руки, обменивались шутками. По дороге мы прихватили популярную актрису Любу Шубину, большеглазую, миниатюрную исполнительницу роли Риты, которая, отчаянно зевая, поприветствовала всех неожиданно низким голосом и, устроившись рядом с актером Юрой Деминим, прикорнула на его плече, что вызвало со стороны

резвой публики взрыв шуток и иронических предположений... Юра защищал свою партнершу, он, как мне показалось, уже вошел в образ положительного героя, которого ему предстояло сегодня сыграть. Его свежее, чисто выбритое лицо казалось мальчишеским, неустоявшимся, что отличало его от прежних положительных героев, существовавших до него. Из-под распахнутой куртки виднелся новый джемпер и уголки воротника накрахмаленной рубашки. Мы были с ним знакомы. Мало того, мы были земляками. Увидев меня в машине, Юра просиял...

Еще не зашумели троллейбусы. В окнах домов то тут, то там вспыхивал свет. Наш “рафик” с белой полосой на боку и надписью “Киносъемочная” резво катил улицами просыпающейся столицы.

Я смотрела в окно и представляла себе множество студийных машин, шныряющих в волнах предутреннего тумана, к которым, как пчелы к леткам, устремлялись члены других съемочных групп: режиссеры-постановщики, директора картин, их заместители, администраторы, вторые режиссеры, на плечи которых ложилась организация съемочного процесса, с ассистентами (один ведает актерами и всем, что с ними связано, другой готовит съемочные объекты, третий распоряжается материальной частью), помощники режиссера, несущие на себе тяжесть повседневных организационных хлопот – их называют “ногами съемочной группы”, операторы, каждый со своим штабом (ассистентами, механиками съемочной камеры, механиками кранов, тележек и прочих средств передвижения камеры), бригады осветителей, занимающихся установкой света, главные художники и художники по костюмам, художники-декораторы, костюмеры, гримеры со своими ассистентами, звукооператоры, техники записи звука, микрофонщики, монтажеры с ассистентами по монтажу, организующими хранение материала – сотен коробок изображений и сотен коробок фонограмм к ним, следящих вместе с монтажниками за нумерацией материала, “размечающих” фонограмму, то есть ставящих номера и отметки синхронности (совпадения изображения со звуком), работники электроцеха, осветительного цеха, архитектурно-конструкторского бюро, столяры, маляры, мастера бутафории, слесари, токари, художники писаных фонов, фотографы, ювелирные механики, наблюдающие за аппаратурой, инженеры-химики, проявляющие и печатающие в лабораториях пленку, работники цеха комбинированных съемок, мастера пластического грима, изготавливающие для актеров искусственные косы, носы, подбородки, губы и, конечно, – актеры...

ПРИЕХАЛИ.

Я очутилась в призрачном лесу, пропахшем клеевой краской, тускло освещенном висящими на большой высоте пыльными желтыми лампочками. Вокруг тихо; как деревья в безветренную погоду, стояли причудливые тени. Огромный, угрюмый корпус без окон, стены даже не оштукатурены. Под высоким потолком странные, подвешенные на площадках сооружения. Как будто здесь производятся археологические раскопки и пока не ясно, частью чего является та или эта громадина или массивный корпус, стоящий на полу. Пока не войдешь внутрь каждой декорации, не поймешь, что означают эти постройки из тяжелых, обитых фанерой щитов. Кинематографическая декорация не развернута на зрителя, как театральная. Но это тщательно отделанные сооружения – железнодорожный вагон в разрезе, угол старого кладбища, квартира из нескольких комнат, кусочек “природы” – деревца, цветник, угол террасы, часть цирковой арены, кабина автомашины без колес, поставленная на качающуюся платформу... На паркетном полу стоят огромные, как бочки, дуги интенсивного горения (диги), на тросах спускаются с потолка крошечные “беби” – маленькие лампы остронаправленного света; террасу окружают со всех сторон юпитеры, в кабине автомобиля установлена “пятисотка” – лампа в 500 свечей...

Я бродила по пустому павильону. Передо мною стояли в неподвижности какие-то сырые детали туманного целого. Из чего все это было сделано? Из воздуха, целлюлозы, крыльев мотыльков, древесной листвы или впрямь из фанеры, в которую свет вот-вот вдохнет жизнь

и она очнется от летаргии? Что за звуки вытянут из жил пустоты змеящиеся микрофоны? На каком языке залепечет хронически зеленеющая березка?... Летом их просто срубают и целыми партиями подвозят из леса, пока они не завянут под горячим светом юпитеров. Кто поселится в этой пустой квартире, уставленной громоздкой мебелью в каком-то странном, приплясывающем порядке? И неужели весь этот бред с помощью камеры можно превратить в реальность?

Я вспомнила Грету Гарбо, стареющую, одинокую, отдавшуюся в руки искусных косметологов, перед тем как побывать в одном из павильонов Киногородка в Стокгольме, где ее много лет назад снимал режиссер Стиллер, которого она любила... За это время бледное лицо Греты сместилось с тех ангельских черт, которые запечатлела афиша “Саги о Йесте Берлинге”, и слилось с изношенным лицом толпы, ликом мумиеобразной старости. Она носила огромные солнечные очки, из-под которых виднелись трепещущие крылья носа и благородной лепки подбородок. Грета помнила имена костюмеров, техников и электриков, никого из них она не нашла, может, их уже не было в живых, и только один осветитель, выгнанный Стиллером за какую-то провинность, исполнял за пределами павильона обязанности дворника и садовника, и Грета сразу признала его... Он разгребал кучу листьев перед ее лиловым “фордом”. Она сняла очки, протянула ему свою сухую ладошку, и дворник, узнав ее, радостно осклабился, встал навытяжку и взял грабли “на караул”. Грета тихо обошла территорию. Сигнальная система запахов и прикосновений сработала в ней, наслоения декораций, где снялось множество картин за те годы, пока Грета отсутствовала, растаяли под ее взглядом, она увидела кресло, в котором сидел знаменитый Ларс Гансон, шнур электрического звонка, к которому тянулась рука Герды Лундквист... После провала своего последнего фильма под названием “Двуличная” Грета перестала сниматься в кино. Но ее тянуло в старые павильоны, как Ясона к развалинам своего “Арго”...

Вероятно, человек, вкусивший странную прелесть этих временных жилищ, где обитают текущие, переменчивые вещи, то и дело изменяющие форму под прицельным светом юпитеров, куда залетают то январь, то июль, когда на дворе осень, где время существует в огромных провалах под навесными площадками, и артист перелетает через его пролеты, как акробат, где сама смерть заканчивается восклицанием “Снято!”, где в любую минуту могут расцвести незабудки и забить фонтаны, где комбинаторы ставят между аппаратом и камерой аквариум с рыбками, и вы оказываетесь на дне морском, где с помощью рирпроекции и инфразвукана вырастают горы и тянутся на многие мили пустыни, не променяет их на королевский дворец... Над всем этим миром царит свет – мягкий, рассеянный, иступленный, горячий, матовый, невесомый, вовлекая в свою интригу людей и предметы. Как к солнцу, артисты тянутся к нему, они сами становятся светом, освещая наши туманные будни.

В павильоне уже вовсю кипела работа, приобретающая тот вид профессиональной суеты, перед которым мы все снимаем шляпы. Подстанция включила “пятисотку”, направленную на камеру, которую, лавируя между осветительными приборами, тянул на себя механик... Реквизитор принес в корзинке все то, что стояло на столе во вчерашнем кадре: старый чайник, стаканы с подстаканниками, клеенку, пепельницу... Оператор продолжал включать один за другим приборы, проверяя свет... Съёмочная группа занималась организацией первого кадра. Вместо актеров, которых берегут на момент съемки, в кадре находились дублеры – на кровати слева от стола полулежал, облокотясь на подушку, заместитель Славы Карасева, которому сегодня предстояло *встретиться взглядом* с героиней Ритой.

Викентий Петрович, не похожий на самого себя, помолодевший на свету, заливавшем помещение, передвигался по этой миниатюрной сцене легко, энергично, как будто вокруг него имелось большое пространство, достойный его ареал, широкое поле деятельности. Видно было, что здесь он у себя дома, может, павильон и был его настоящим домом, и это придавало ему шарма. Выражение его лица было спокойным и значительным. Вокруг него тесным полукругом стояли его студенты и товарищи, проверенные в работе, которые по мановению его пальца

могли уйти за пределы видимости камеры, за черту горизонта. В любую секунду Викентий Петрович мог совершить это чудо: остаться один на своем островке, вдали от всего мира. В движениях тех, кто ему подчинялся, не было и тени раболепия, что еще больше расширяло пределы его свободы. Никто здесь не покушался на его миражи, и все стихии: звук, свет, пластика – были ему подвластны.

Честное слово, я залюбовалась им! Я уже забыла, с какой целью явилась сюда. Я пряталась за спиной юной монтажницы, возможно, бывшей его студентки, державшей в руках “хлопушку” – черную дощечку с надписью “Слава Карасев”. Мне хотелось одного – смотреть на Викентия Петровича, размышляя о том, сколько звезд блеснуло из-под этих рук фокусника, сколько звезд закатилось и погасло, сколько сменилось политиков, пока он снимал свои фильмы, какие огромные толпы прошли перед его камерой, какие дворцы с фонтанами возникали по первому его требованию... Менялись операторы (он любил работать с разными и подчинять их себе), гримеры, осветители – он один оставался неизменным, спокойно-властным, внимательным, особенно к артистам и их идеям, работоспособным, и сотни новобранцев кино слушали его как Бога.

Глядя в кадр, он вполголоса выговаривал невысокому, хмуро-озабоченному оператору в кожаной кепке козырьком назад (ее не было): “Диагональ не та. Сначала шел кадр соседа Славы – он смотрел на Риту справа налево... Следующий кадр – Рита и Слава – должен быть снят в обратной диагонали, слева направо...” – “Мне придется переставлять свет, – чуть нервничая, доложил оператор, – может, есть еще какие-нибудь кадры в прежней диагонали?” – “Переставьте свет, – распорядился Викентий Петрович. – На лесах пусть перейдут на другие приборы, давайте сюда „семисотку”...”

Пока осветители переставляли приборы, тянули кабель, на площадку явились Юра и Люба в сопровождении пожилой гримерши. Викентий Петрович осмотрел будущих героев, придрался к прическе Любы, приказал вызвать парикмахера, чтобы убрать ненужный локон, и снова заглянул в кадр.

“Я бы взял крупнее и несколько ниже”. – “Стол широкий, – возразил оператор, – невозможно подъехать с камерой”. – “Смените оптику. Что у вас стоит?” – “Двадцать восемь. Если взять пятьдесят, не смонтируется по фону”. – “Тогда замените стол”.

Викентий Петрович принялся репетировать сцену с Любой и Юрой.

Репетиция происходила среди такого шума, что я не слышала их реплик. Что-то отодвигали. Что-то прибавляли. Реквизитор гремел посудой. Осветители перетаскивали приборы. Звукооператор проверял микрофон. Уточняли свет. Поправляли лампы, освещающие фон позади актеров. Подтянули переноску, которая должна была освещать прическу героини, уже без локона.

Наконец прозвучал звонок и на студии установилась тишина для генеральной репетиции.

“Здравствуй, очень приятно, Рита. Извини, что вот так нагрязнула к вам...”

“Нет, что ты...”

“Стоп! – сказал звукооператор. – Звук никуда не годится. Доски резонируют. Микрофон надо поднять на журавль”.

Минут двадцать искали точку для микрофона. Нашли. Викентий Петрович сказал: можно снимать. Снова звонок, тишина, свет. Монтажник хлопнула черной дощечкой перед носом актеров: “374, дубль один”.

“Хотела посмотреть, как ты живешь”.

“И как же я живу, Рита?”

“Ничего, довольно мило...”

Дубль два, дубль три, дубль четыре... С момента появления на съемочной площадке Юра ни разу не посмотрел в мою сторону. Забыл обо мне, наверное. Входил в образ, как в мелкую, по колено, воду, чтобы колотить по ней руками и ногами, изображая пловца, пересекающего

бурную реку. Вообще-то на эту роль и не могло быть адекватного актера, потому что ее сумели бы сыграть тысячи разных артистов. Эти тысячи Карасевых дышали Юре в затылок, в далекую перспективу уходила толпа положительных героев, уменьшаясь в размерах. Но пройдет много лет, и кино, которое снимает Викентий Петрович со своими учениками, очистится от толпы этих слоников, выставленных на комод, и будет смотреться даже с большим интересом, чем “Андрей Рублев”, исполненный высокого художества и построенный на вольной интерпретации событий далекого прошлого... Ибо время, о котором идет речь в фильме Викентия Петровича, стоит почти вровень со временем самой съемки. Это не искусство, это больше искусства, искусный документ, запечатлевший наш лукавый опыт. В нем минимум эстетики, в этом фильме, он аскетичен, как хроника. Пройдут десятилетия, и “Славу Карасева” кусками станут цитировать документалисты, которые захотят рассказать своим современникам об удивительном периоде затишья “как бы на полчаса” семидесятых годов двадцатого века, когда стихии, внутренние и внешние, как будто забыли о себе, заглядевшись на честный труд наших кинофабрик, на кинокадры, сдерживающие, как плотина, натиск действительности, на огромные съемочные павильоны, на коробки с фильмами, доставляемые поездами, самолетами и вертолетами в города и веси, на далекие стойбища и лесоповальные пункты, чтобы ни один сущий в них язык не остался обойденным искусством, когда оно так щедро, как милостыня с Красного крыльца, бросалось в толпу. Незримые знаки времени нанесены на каждый кадр этой картины. Потрепанный школьный задачник по физике, кефирные бутылки за окном, вязанные крючком занавески, портрет Гагарина в гермошлеме с буквами “СССР” над надбровными дугами, старенький транзистор “ВЭФ”, две булавки, воткнутые в вырезанную из “Огонька” репродукцию картины “Купание красного коня”, пружинный эспандер на гвоздике – все это будет прочитано потомками глубже, чем современниками. Это будет великий фильм. Имя Викентия Петровича и его учеников, возможно, забудется, но попавшие в объектив камеры булавки смечут на живую нитку один исторический период с другим...

(Впрочем, есть и другая сторона у современного кинопроцесса. Пленка берет на себя ту ответственность, которая нам уже не под силу. Она сохраняет то, что нам надоело хранить. Природа кусками перетекает в нее, и на месте бывших пейзажей образуется пустота. Ибо то безличное, альтернативное нашему зрению камера на самом деле умеет только тратить. Она слизывает как корова языком лунные моря и лесополосы, выросшие из сталинских желудей, она действует с позиции грубой силы зрелища. Зачем нам самим видеть, если видят за нас?.. Зачем смотреть друг другу в глаза, если мы пытаемся поймать инфернальные взгляды героев кинолент?.. Зачем Бог, когда кино научилось умножать хлебы и разверзать морскую пучину?.. Зачем бессмертие души, если оно так наглядно демонстрирует бессмертие тела?..)

Актриса, которая должна была исполнять роль “любопытной кастелянши” заводского общежития, по какой-то причине на съемку не явилась.

Сцена со Славой и Ритой была снята, и у съемочной группы оставалось время. Викентий Петрович сказал, чтобы развернули камеру, и когда ему возразили, что нет кастелянши, он, вдруг мельком впервые взглянув в мою сторону, произнес: “Ничего, вот вам замена...” Я не успела удивиться, возразить: “Разве так делают?” – как меня повели гримироваться. “Не дрейфь”, – сказал мне вдогонку Юра.

Я уселась перед зеркалом, освещенным с двух сторон лампами, отдав свое лицо, как настоящая актриса, в чужие руки. Пожилая гримерша примостилась рядом со мной на табурете и, приблизившись к моему лицу, некоторое время всматривалась в мое отражение. Она оттягивала кожу на моих щеках, бесцеремонно поворачивала мою голову, держа кончик моего носа, делала какие-то странные пассы, собирая морщины на моем лбу...

Прибежал ассистент режиссера и положил мне на колени сценарий, развернутый на том месте, где была единственная реплика кастелянши: “Мальчики, соберите белье”. Мысленно я повторяла ее с разными интонациями, пока гримерша манипулировала моим лицом, как будто искала на нем отправную точку своего искусства. На столе перед зеркалом расположились раскрытые коробочки с гримом, пудрой, косметикой, стакан с кисточками, пачка лигнина, марля, лейкопластырь, ножницы.

Вошел долговязый парикмахер в белом халате и, согнувшись, приложился к моей щеке с другой стороны. “У нас всего полчаса”, – сказал он гримерше. “Неужели нельзя обойтись париком?” – недовольно поинтересовалась она. “У Орловой не было парика. Парик Викентий Петрович забракует”. – “Ты мне будешь мешать”. Он пожал плечами. “Подожди, дай мне хоть тон наложить”, – сдалась гримерша. Они оба были заняты мною и в то же время меня как будто не замечали. Только я об этом подумала, как гримерша посмотрела мне в глаза. “Носик вам придется изменить – это раз. И прибавить вам годков.”

Гримерша бросилась в наступление на мое лицо. Она месила его, разминала кожу, похлопывала меня по щекам, втирала крем. Из-за ее мелькающих рук я почти ничего не видела. Парикмахер приступил ко мне после ее слов: “Основа есть...” – и в мгновение ока покрыл мою голову разнокалиберными бигуди. Как только последняя прядь моих волос завернулась в узелок надо лбом, гримерша, уже давно стоя наготове с полоской лейкопластыря, прилепнула ее к моему носу, подтянув его так, что он сделался курносим. “Наморщите лобик, – сказала она. – Нет, больше, я должна вас состарить”. Парикмахер закурил за моей спиной и развалился в соседнем кресле перед зеркалом с выключенными лампами. Обмакнув кисточку, гримерша принялась наносить грубые мазки вдоль образовавшихся с помощью моих усилий морщин.

Я начала стареть... За несколько минут я постарела на двадцать лет. Из-под быстрых рук гримерши в зеркале проступало лицо моей матери. С каждым новым мазком я все больше и больше становилась ею. Две продольные морщины между бровей наметились на моем лбу, как у мамы. Две морщинки побежали от крыльев носа к уголкам рта и подбородку. Скулы потемнели, кожа на щеках осела, рот увял. “Задоринки не хватает”, – прокомментировал парикмахер. “Будет вам задоринка”, – задорно отозвалась гримерша, карандашом поднимая уголки моих глаз. Я могла бы и не дожить до таких лет... “Авантюризма подбавь”, – снова посоветовал парикмахер. “Сама знаю”, – весело отозвалась гримерша. Наверно, ей больше нравилось старить людей, чем возвращать им молодость. С каждым новым лучиком у моих глаз она становилась все бодрее. Парикмахер быстро-быстро смахнул с моей головы бигуди и развязал хитрый узелок надо лбом. На моих щеках проступил алкогольный румянец. Рот стал бантиком, ядовито-красным. Я переставала быть похожей на свою мать. Я сделалась легкомысленной дамой зрелых лет, любительницей сплетен и разнообразных дешевых удовольствий...

“Нормально”, – удовлетворенно промолвил Викентий Петрович, оглядев меня, уже переодетую в розовую блузку и синюю юбку. “Ну, Таня, покажите, на что вы способны... Кто-нибудь сядьте на место Риты, чтобы Таня смотрела на нее. Таня, вы крайне любопытны... Вы видите перед собою Риту – девушку из очень интеллигентной семьи, такие нечасто залетают в заводские общежития. Вы глубоко симпатизируете простому рабочему парню Славе... Вы...”

Прохаживаясь со мною взад-вперед по павильону, Викентий Петрович рассказывал мне о моей героине. Добродушная тетка. По-своему она привязана к “мальчикам”. Некоторые из них состоят с нею в любовной связи. Заступается за “мальчиков” перед вахтершами, когда им надо провести к себе девчат. “Мальчики” заглядываются на ее четырнадцатилетнюю дочку с ямочками на щеках, которую она воспитывает одна, без мужа. Быстро хмелеет от водки. Шампанским ее уже, увы, не поят. Имеет приварок с нового белья, которое по дешевке продает соседям. Родилась в начале тридцатых... “Оживайте, оживайте, Таня, размораживайтесь...” Я ухмыльнулась. “Вот-вот, этого мне от вас и надо, небольшого, карманного, уютного лукав-

ства... Ну что, – сказал он мне на ухо, – сосчитал я вас, как козленок, умевший считать до десяти?”

Я вынуждена была подготовить себя ко входу в бессмертие. Жаль, никто не узнает меня под густым гримом. Мое имя не будет значиться в титрах. В каком-то смысле подготовка к съемке окажется много интересней и значительней самой съемки. Я на удивление легко и без зажима сыграю выпавшую мне роль. Я покину образ кастелянши прежде, чем смогу как следует обжить его. И снова войду в свой собственный образ, прежде чем гримерша снимет лигином слой грима. Прежде чем ленту отнесут в монтажную. И снова покину его. Я каждую минуту покидаю свой неуловимый образ, он отслаивается от меня, а время подносит мне новые сюрпризы. Новизна старит. Старость обновляется. Какова только роль небытия в этом передаточном механизме от одного образа к другому, от другого к третьему?..

Вечер я провела в общежитии (уже настоящем, актерском – не павильонном) в гостях у Юры Демина.

Я спрашивала Юру: какого героя ему на этот раз суждено сыграть?.. Злобно ухмыльнувшись, Юра перебросил мне через стол свернутую в трубку верстку сценария. Поля сценария были испещрены его незамысловатыми ругательствами. Это был его посильный протест издательству “Искусство”, которое уже отправило текст сценария, принадлежащего перу известного писателя, в печать.

Съемки начались вчера, объяснил Юра, когда прошло так называемое освоение декорации, изображающей комнату заводского общежития, убого обставленную, со скудной посудой на круглом столе, кефирными бутылками за окном, портретом Гагарина и репродукцией картины “Купание красного коня”. Оператор установил свет, после чего разбил вместе с режиссером-постановщиком сцену на отдельные кадры и отдельные точки съемки. За столом вместо актеров сидели дублеры – на них опробовался свет и микрофон, свисающий с подвесной площадки. Вчера отсняли общие планы с соседом Славы Карасева (так звали Юриного героя) по комнате. Сегодня сняли встречу (уже не первую, первая будет снята позже на натуре) Славы, простого парня с заводской окраины, с влюбившейся в него девушкой Ритой, профессорской дочкой. На эту красотку из другого мира и забежала глянуть под предлогом смены белья “любопытная кастелянша” в моем исполнении... Всего три-четыре кадра – простейших, потому что действующих лиц мало, сцена коротка, камера должна лишь слегка изменить кадр, но не поворотом, а сменой ракурса, чтобы смеющийся взгляд соседа героя, отснятый накануне, и смущенный взгляд Риты, оставленный назавтра, словно разломленный надвое пирожок, как бы встретились, как бы соединились...

С Юрием Деминым мы росли в одном городе. В двадцать четыре года он замечательно сыграл на сцене нашего Приволжского театра роль Гамлета, и я писала о нем... Спустя несколько лет он перешел в один из лучших театров страны по приглашению ведущего режиссера и одновременно начал сниматься во многих картинах в амплуа положительного социального героя. Юра не отказывался от этих предложений, хотя сознавал, что с каждой новой ролью положительность и социальность накапливаются в его психофизике, как лейкоциты в крови, требуя от него все новых и новых нервных и мускульных усилий, что эти опасные качества в нем как в актере достигли своей критической отметки, за которой начинается самоповтор...

Я писала о том, что тип положительного героя уже в начале шестидесятых годов утратил свое величие и достоверность. Новое время ворочалось в устаревших свивальниках идей, герой никак не мог приноровиться к новым параметрам официоза, который то ли сжимался, как шагреновая кожа, то ли расширялся, как разреженный воздух. Поле времени лишилось своих конкретных очертаний и задач, деятели культуры продолжали сидеть за тем же столом под

портретом очередного вождя, но посредники, циркулирующие между культурой и властью, разрабатывающие постановления, резолюции, медлили с переменной блюд...

Десятилетие назад нишу положительного героя занимал артист с грубоватыми, волевыми, привлекательными чертами лица, с буйной шевелюрой, непокорной семи ветрам, с крепким мужицким подбородком, твердым ртом и звероватой пластикой. Он мог найти общий язык и со своим братом неграмотным мужиком, и с ископаемого вида академиком. Но тут повсюду стали сносить памятники человеку, который, собственно, и вывел этого героя в люди, и каждый удар тяжелым молотом по мрамору, каждая ночная вылазка трактора к медному истукану, каждый пуд динамита, заложенного под зернистый гранит, косвенно поражали живую плоть бывшего героя нашего времени, – его мышцы слабели, колени подгибались, как у построенной с ошибкой в расчетах кариатиды, лицевыми мускулами, послушными малейшим изменениям в драматургии времени, овладел паралич, глаза впередсмотрящего утратили зоркость, взгляд, устремленный в обетованное будущее, стал клониться долу... Эти герои больше не могли отправлять свои функции подвигоположников, и их потихоньку отправили в отставку, на возрастные роли.

Но окончательно изъять из обихода искусства этот тип с длинным послужным списком, изрядно всем поднадоевший и уже не вызывавший к себе доверия, как в былые времена, сразу было невозможно, иначе в одночасье рухнуло бы то причудливое равновесие между идеологией и культурой, между официальным искусством и подпольным, равновесие, которое всем так было необходимо.

Удаление этой ключевой фигуры имперской эстетики могло повлечь за собою катастрофический обвал событий, вплоть до отделения Прибалтики от Советского Союза и разрушения Берлинской, а может, и Великой Китайской стены. Советский энтузиаст и идеалист одновременно устраивал и власть, и мастеров культуры, сделавших ставки на разные его ипостаси: тут, как поется в песне Леля, туча со громом сговаривалась, – власть пыталась по-прежнему эксплуатировать энтузиазм героя, а художники все напирали на его идеализм...

Все еще пользовались зрительским спросом благообразный Матвеев и неистовый Урбанский, обаятельный Алейников тож... Но уже давали о себе знать усталость жанра и последствия эпохи малокартинья, и пока важнейшее из искусств озибалось, нащупывая новую тему для явления народу нового положительного героя, акустическое пространство культуры стало стремительно заполняться словом...

На месте снесенных большевиками “Башен” и отстрелянных санитарями Кремля “Бродячих собак” появились, как воронки, луженые глотки стадионов и микрофоны Политехнического музея с привязанным к нему, как тяжелый якорь, памятником Маяковскому, Дваждырожденному. Современные молодые поэты чувствовали себя раскованно – Пастернак только что закрыл глаза, догорала Ахматова в Комарове, о Мандельштаме и Цветаевой еще не было слышно. Новая свободолюбивая лирика смело общалась со зрителем, шла в наступление на слушателя, тоже давно мечтавшего прокричать что-то революционное, духоподъемное, да дышалка была не та. Безудержный поток лирики одухотворил словно вырубленный из цельного куска мрамора тип Коммуниста и Председателя, обкатал его в рифме, смягчил грубоватые черты лица, изменил фигуру...

Если прежде идею жертвенности нес в себе единственный тип положительного героя, то теперь этот крупный капитал режиссеры разбили на более мелкие вклады для сохранения самой идеи – эту меру им продиктовала драматургия нового времени. Матвеев и Урбанский уменьшились в росте, стали уже в плечах, уклончивее в жестах, тише в улыбке, мягче в поведке, моложе и сложнее в психологических движениях. Новый тип занял промежуточное положение между трагическим героем и героем-любовником, его распяли, как подсушенную шкурку на колке, которая еще сохраняла тепло идеи, но уже была не белка.



К чему могло привести подобное смешение амплуа и могло ли оно предотвратить отделение Прибалтики?.. Чем была чревата для всех нас эта неопределенность, зыбкость в окончательном, каноническом выборе положительного героя, которого в целях сохранения Берлинской стены следовало бы отлить как медаль в назидание народам древности?.. Власть нерешительно задавала вопросы, искусство давало уклончивые ответы, лирика дудела в свою отдельную дудку, которой подсвистывали физики-атомщики Михаила Ромма. Процент износа положительного героя в условиях нашего времени был так высок, что это сказывалось буквально на всех сферах жизни, уборке зерна и отливке стали – вплоть до подорожания мяса и событий в Новочеркасске.

Что-то надо было делать, но что?.. Говоря об этом, Юра, прилетевший в Москву, чтобы сниматься в очередной ленте, отчаянно жестикулировал, точно пытался порвать опутавшие его невидимые сети, как он делал это в роли Гамлета на сцене Приволжского театра, когда выскакивал со знаменитым монологом на авансцену, сплешь затянутую рыболовными сетями, – изобретение режиссера Монастырского... У Юры давно пошаливало сердце, но он старался скрывать это от окружающих, в том числе и от меня.

Обсуждая с Юрой эту для нас обоих животрепещущую тему – невыразительность героя нашего времени и шаткость его социальных позиций, – мы припомнили, что прежние наши вожди: Ленин, Троцкий, Сталин, Каганович, Молотов, Маленков и прочие – были все как на подбор низкорослыми или уродливыми... Подобную внешнюю непривлекательность могли позволить себе кукловоды. Зато на сцену они выдвигали красавцев типа Столярова и Черкасова-то ли потому, что эти Аполлоны в народном сознании отождествлялись с властью, то есть с ними самими, то ли из соображений мелочного торжества над Красотою...

Но! предостерегающе подняв палец, продолжал рассуждать Юра, теперешние наши правители не такие уроды, как прежние, зато и артистам далеко до благородных красавцев былых времен. Они похожи на героев агитфильмов двадцатых годов. И не за горами время, когда те, кто сидит в Кремле, сделаются похожими на тех, кто выходит на сцену, как две капли воды, и более того, лицедеи будут управлять государством, а государственные мужи устроят из власти театр. А положительные герои, мрачно заключил Юра, перемрут все до единого, и он, Юра, и Олег Даль, и Леня Харитонов, и многие другие, поскольку отвязка артиста от отчетливого амплуа чревата для него катастрофой. Зато герои-любовники – Янковский, Козаков, Киндинов – будут жить долго.

Понимая все это, Юра тем не менее продолжал сниматься – сниматься, закрывая самым собою на миниатюрной площадке для игры безобразия и разор, царящие на игровом пространстве нашего времени...

Я старалась попасться им на глаза, как коронованным особам, во взгляде которых надеялась прочесть особую монаршую милость, но герои кинолент упорно не смотрели на меня, зрителя... То, что киногерои не смотрят нам в глаза, понять можно. Прямой взгляд риторичен, срезает углы к факту, начисто лишен интриги и вообще губителен для искусства, как замораживающий, устремленный на нас из-под покрытых ржавым черноземом век взгляд Вия. Ведь и жизнь учитывает естественную кривизну пространства, и стрелок посылает стрелу с поправкой на боковой ветер, и засадный полк, обогнув гущу сражения, врывается во вражеское войско с тыла, и стереоскопический горный воздух округляет перспективу, сбрасывая со счетов зрения мелкие подробности пейзажа. Искусство, чтобы быть, должно с толком распорядиться конусом пространства, образуемым между углом падения и углом отражения, между верой и скепсисом, между нашим зрачком и неуловимым взглядом героя (автора), как рачительный хозяин использует всякую пядь земли на своих шести сотках. Оно зависает, как знаменитая итальянская башня, под определенным углом к реальности. Оно сражается с силой ее притяжения.

Но для того, чтобы взгляды актеров *встретились*, оператору требуется определенное усилие. Иногда оно заключено не только в изменении ракурса или повороте камеры, но и в перемене оптики: короткофокусной, при которой глубина декораций возрастает, на длиннофокусную. Чтобы взгляды их *встретились*, бывает необходимо перевесить микрофон, чтобы тень от него не падала на лица героев при смене ракурса. Но как бы ни были сильны изменения в постановке кадра, вызванные монтажными соображениями, основная нота звучания нашей эпохи, увы, ускользает от нашего слуха.

Нет камертона. Нет чистого, отчетливого звука, по которому необходимо настроить множество инструментов, принимающих участие в воссоздании акустического пространства, покрытого гнездованиями разнообразных оркестров. Возмужав, они совершают перелет в неожиданные для нас партитуры, в сценарии, написанные чуть ли не клинописью, как у Параджанова, или затейливой протокириллицей, как у Тарковского. И как ни усердствует оператор, глаза Юры Демина, увы, никогда не встретятся со взглядом Софико Чиаурели или Солоницына.

Время общей игры кончилось, это мы с Юрой понимали. Были гениальные картины, были посредственные, но все они снимались в русле общей игры, гарантом которой выступала общая идея построения ясного будущего. Одна на всех, из-под нее не вывернулся ни Довженко, ни Пудовкин. Зритель привык к эстетике общей игры, к ее имперскому, на парчовой подкладке стилю, к грандиозному ее размаху, к ее тотальным символам – начиная от весеннего ледохода, кончая срубленной под корень молодой березкой, к ее нехитрым монтажным ходам, доступным восприятию первоклассника. В этой игре он видел репетицию будущего. Но лед и в самом деле тронулся, как показал нам Марлен Хуциев, время и в самом деле двинулось вперед, чего от него никто не ожидал, как это изобразил композитор Зив в своей увертюре, ставшей телезаставкой... Разные съемочные группы теперь дрейфовали на разной величины льдинах в сторону миражей Антониони и сказочных бездн Бергмана, – прочь, прочь от плавильных печей, шахт, лесоповалов, нефтеперерабатывающих комбинатов, колхозов имени тех, кого уже с нами нет, прочь от пыльных, списанных временем декораций, из которых мы выросли и которые любили, как мать любит свое увечное дитя. Что кинодеятели могли предложить нового для нашей любви? Чем насытить унывающий дух? Ведь кино сделалось частью нашего зрения, как трубы нефтехимкомбината или пара осинков, видимых из родного окна.

Бедный Юра! Он наткнулся на еще более неразрешимую проблему, чем та, которую пытался решить в костюме датского принца, когда в конце шестидесятых отчаянно рвал на сцене рыболовецкие сети. Легче было смонтировать взгляды героя и героини, чем соединить в одной лирической упряжке заводского парня с профессорской дочкой, современных Ромео и Юлию. Тема социального неравенства, которую общая игра десятилетиями держала в карантине, настигла Юру. Якобы роскошная профессорская квартира не монтировалась с убогой комнатой общаги, хотя обе они были выстроены в одном павильоне. Ритин плащ заграничного покроя не монтировался с робой Славы Карасева. Томик стихов Рильке, возникший из небытия в профессорской библиотеке, плохо вязался со школьным задачником по физике, который штудировал герой, надеясь поступить на заочное отделение политехникума... А в нескольких шагах от павильона, где снимался “Карасев”, находился корпус, в котором Герасимов снимал “Дочки-матери”, и в этой ленте тоже убедительно доказывалось, как это все не монтируется, как трудно усадить за один стол профессорских дочек с детдомовской сиротой. Конечно, правда не ночевала ни в первой, ни во второй пасторали, и каково приходилось актерам, вытолкнутым из уютных стен общей игры, внутри которой социальные механизмы работали так отлажено и в таком тесном сотрудничестве с сердцем артиста, что даже вспомнить было приятно... Теперь Юре приходилось исполнять репертуар тенора колоратурным сопрано,

и голос его срывался, когда он, сидя со мною в общежитии, яростно молотил кулаком по сценарию...

За окном осенний ветер нес желтые опавшие листья, пытаясь разрядить тьму, нависшую над главной киностудией страны, над городом, в котором нас снова свела судьба. Осенняя выюга то приближала свое бледное лицо к стеклу, то ускользала в непроходимые дебри мрака...

### 3

Увидев спустя несколько дней Викентия Петровича во дворе училища, я вдруг ощутила непонятное волнение, словно перед любовным свиданием. Мне пришло в голову, что мое участие в съемках не было случайным. Это была преднамеренная выходка Викентия Петровича, решившего с помощью “счастливого случая” рассмотреть меня повнимательней. Ведь он хорошо знал о той мистической связи, которая возникает между актрисой и режиссером. Я целиком оказалась в его руках, не имея уже возможности внести поправку ни в одну свою реплику, ни в один жест. Он мог теперь пропустить меня всю между пальцев, как прядь волос, вызвать мой образ с помощью волшебного луча таким, каким он хотел его видеть, – это ли не предел мужского торжества?.. Подходя сейчас ко мне, он видел всполошенную робость на моем лице, видел и понимал, чем она вызвана, издали поощрительно улыбаясь мне... Я отвела глаза и попыталась пристать к кучке студентов, куривших у крыльца. Но они расступились, едва Викентий Петрович приблизился к нам.

Заложив руки за спину, он остановился передо мною.

“Поздравляю вас с кинодебютом. – Его улыбка сделалась такой многозначительной, что я покраснела, чувствуя на себе любопытные взгляды студентов. – Как вам понравилось сниматься?..”

“Нормальная работа”, – неопределенно ответила я.

“Ну-ну. Между прочим, – еще больше оживился он, – за исполнение эпизодической роли в кино вам полагаются деньги... Рублей тридцать, думаю, получите. На что вы их потратите? На сладости? Или какую-нибудь подпольную книжку?” – громко спросил он и, не дожидаясь ответа, скрылся за дверью.

“Друзья мои, давайте поговорим немного о словах в кино...”

(Так Викентий Петрович начал свою очередную лекцию, усердным слушателем которых, незаметно втянувшись, я стала.)

“...Вначале слов, как известно, не было. Но слова, потесненные видеорядом, скапливались, как дурная кровь, превращаясь в титры, в слоганы, в лозунги, в список номер пять... Они вдруг как бешеный ветер задули в спину толпы, оторвали ее от мирных ярмарочных зрелищ и направили на штурм Зимнего. После этого часть слов обосновалась во вновь открывшихся общественных комитетах и на митингах, а часть тоненьким ручейком потянулась к новому искусству...”

Кино, как и революция, произошло в отсутствие реального сценария. Существовали лишь наброски, написанные на салфетках или манжетах, которые легко отстегивались, превращаясь в узкие, негнущиеся из-за крахмала полоски. На одной такой полоске Василий Михайлович Гончаров, автор первых „сценариусов”, мог разместить весь будущий фильм, потому что считалось – чем меньше титров, тем крепче лента. Некоторые режиссеры, например Бауэр, пытались обойтись вообще без титров, но сюжет непоправимо запутывался, герои теряли реальную связь между собою, их жесты становились отчаянными, будто они в пустом воздухе пытались поймать ускользающий смысл, черный плащ Мозжухина перелетал на плечи Петра Чардынина, и Вера Коралли, высыпав в рот ядовитый порошок из массивного перстня, никак не могла умереть... Герои бродили по экрану как слепые, лишившиеся поводыря, то и дело

сталкиваясь лбами, спотыкаясь на ровном месте, забывая о том, какая именно вещь украдена из оклеенной речным жемчугом шкатулки... Этой вещью было слово.

Сперва оно крепилось к видеоряду, как полотнище к древку. Немое кино размахивало огромными буквами, как неандерталец берцовой костью. Слова всплывали из волн музыки, добываемой из недр измученного инструмента, и соединялись с безудержной мимикой артистов... Слова разливали по кадрам малыми порциями, режиссеры еще не желали наделять их реальными полномочиями, но зритель требовал определенности: чего именно добивается замечательный герой Владимира Максимова, любит он героиню Веры Холодной или просто зарится на ее богатство?.. Тогда режиссеры со вздохом внутреннего поражения протянули слепцам, топчущимся в лабиринте сюжета, светящуюся нить: явились профессиональные сценаристы, чтобы расчистить экранное поле от загадок и опасных недоумений.

Придя в кино, они тут же рассорились между собой. Одни считали, что сценарии следует писать как стихи, длинной поэтической строкой, пунктиром, призванным дать толчок воображению режиссера. Другие, напротив, полагали, что сценарий – подробнейшая запись фильма короткими фразами, снабженными номерами („Как биркой на ноге покойника”, – иронически заметил Эйзенштейн), тщательно разработанными, с описанием действий, изображающих состояние героя. К каждому из „номеров” режиссер мог безошибочно приписать: „Крупный план”, „Средний план”... Первые сценарии называли „эмоциональными”, вторые – „железными”.

Схватка между „эмоцией” и „железом” оказалась симптоматичной для того времени, и от ее исхода зависела судьба революции в целом. Родоначальником „эмоционального сценария” был Александр Ржешевский, актер, дублер, человек необыкновенной храбрости. Он отважно выпрыгивал из окна горящей избы, входил в клетку с тиграми и клал им в пасть руку, а однажды на съемках фильма Григория Александрова чуть было не прыгнул с плотины в поток Волховской электростанции – Юрий Тынянов едва удержал его от этого губительного шага, и в бурлящую воду бросили сосновое бревно, разлетевшееся в щепки... У истоков „железного” сценария стоял Владимир Маяковский, обожествлявший все железное – порядок, людей, из которых можно делать гвозди. Ленин Маяковского не любил, его слух был воспитан более традиционными рифмами и метафорами, но Сталин, сам сочинитель стихов, понял Владимира как поэт поэта, и мысль, что искусство должно бежать впереди с номером на ноге, ему понравилась, вот почему он дал „железным” сценаристам зеленый свет, а Ржешевскому с его клубящимися туманами и волнующимся морем перекрыл кислород...

Между прочим, с самого начала у „железных” было много общего с „эмоциональными” – былинный зачин, картины природы, участвующей на паях с людьми в строительстве нового общества, особенно ветер, самый активный участник революционных событий со времен Александра Блока. Не отвергались сценаристами и „изумительно красивые сосны, стоящие на обрыве”, и „тяжелые, черные тучи”, символизирующие борьбу с врагом, и „волны, перекачивающиеся как бочки”, неизвестно что означающие. Но постепенно природа стала отступать, как это обнаружила девушка Чижок, уехавшая в Москву посмотреть „Ленина-Ильича”, а вернувшись на свой глухой полустанок в Сибири в тот момент, когда там взрывали гранитные скалы и сносили вековые сосны, чтобы пробить нужной стране туннель.

Отступала природа, переставала существовать окраина с ее медвежьими углами – наступала Москва, централизирующая провинцию. Задавленный нищетой, крестьянин отправляет своих детей в Москву, где они устраиваются на заводе... Униженная зависимостью от кулака-богатея, девушка Катя уезжает в Москву и поступает ученицей в паровозное депо... Деревенская девушка Таня нанимается в прислуги к вздорной обывательнице, но случайно знакомится с секретарем партийной организации текстильной фабрики и становится ткачихой... В Москву идут пешком, едут на дрезине, добираются на телеге, к ней змеятся рельсы, катят колеса. Идет великое переселение, новое завоевание народов. Все что ни есть в стране становится Москвой.

Сорвавшаяся с насиженных мест толпа заполняет заводы и фабрики, трамвайные депо и автомобильные парки...

Сны начинают играть в сценариях роль бывшего ветра. Унтер-офицер Филимонов во время Первой мировой войны из-за ранения впал в мнemosию, глубокую как сон, и пришел в себя лишь в 1926 году. Страна все это время не спала, настали великие перемены. Хозяина, на которого работал Филимонов, давно прогнали, фабрика принадлежит народу. Впрочем, спать нельзя, во время сна утрачивается бдительность, как это следует из сценария „Партийного билета”... Правда, сначала Иван Пырьев задумывал „Мертвые души” по сценарию Булгакова и с музыкой Шостаковича, но тут „Правда” разразилась статьей „Сумбур вместо музыки”, и перепуганный Пырьев снял ленту „Партийный билет” – о том, как сын кулака Павел Курганов, замаскировавшись под простого сибирского парня, охмуряет молодую работницу завода Анку, женится на ней, рассчитывая попасть на секретный военный завод, где директором брат Анки, а потом по поручению иностранной разведки выкрадывает у жены ее партийный билет...”

Рассказывал Викентий Петрович очень ярко, образно и подробно, объяснив нам, что делает это потому, что вряд ли мы, к примеру, увидим этот фильм Пырьева, его не демонстрируют даже в канун праздника Октября, когда показывают всякий партийный лубок... Вот такой сюжет, явно спущенный сверху, хотя под либретто стоит фамилия К. Виноградской. Выходит, что Пырьев, мечтая снять „Мертвые души”, все-таки снял мертвую душу с Елизаветь Воробей в заглавной роли. Где теперь сибирский парень Павел Курганов, неужели его образ смыт водой, а пленка пошла на кадры кинохроники? Где К. Виноградская и была ли она?.. Но все это мои комментарии, что же касается Викентия Петровича, то он, закончив пересказ этого замечательного сюжета, проронил, что фильм начал сниматься после того, как прошел “съезд победителей”, и, сделав паузу, вдруг весело и молодецкато подмигнул нам.

Викентий Петрович пока оставался невидим в своем предмете. Он совсем не придерживался хронологии, любил ударяться в частности, случалось, целую лекцию посвящал истории костюма в кино, например, различным типам кафтана с непомерно длинными рукавами – с “перехватом”, с разрезами по бокам, с пристегивающимися запястьями, украшенными шитьем из разноцветных шелков, камнями и жемчугом... Все это он рассказывал довольно эмоционально, но как бы самому себе, не вступая с нами в живое общение. Викентий Петрович не желал сблизиться с нами. Конечно, он иногда подавал какие-то реплики, интересовался, успевают ли за ним записывать, отсылал к какой-то ценной, с его точки зрения, книге, а что касается позиции, то однажды заявил, что человека делает настоящим художником его гражданская позиция; лицо его при этом выражало строгость.

#### 4

Ночью я выхожу на охоту. Ночью укладываются спать “идолы площадей”, способные навязать позицию большинства, против которой предостерегал пишущих Фрэнсис Бэкон. Я вступаю в теплый круг своей настольной лампы, как мелодия в ритм маленького круглого барабана. Свет и ритм – вот что нужно для моей ночной работы. Свет преобразует крохотную площадку моего павильона, и отдельные разноречивые, лишенные глубины куски декораций, как частички железа к магниту, подтягиваются к моей лампе в 60 свечей, а ритм организует звучание различных голосов в мою личную музыку... Без него авторучка, невесомая вещица, кажется неподъемной. Другого способа заставить разговориться старые книги, журналы и газеты, разложенные на столе, у меня нет...

Мои соседки по комнате тоже аспирантки. Зоя и Ламара спят. Им я обязана тем, что наша общежитская комната выглядит как светелка. Они переклеили обои, вымыли окна, навесили на стены домотканые панно с пасторальными сюжетами. Я стараюсь во всем идти им навстречу.

Зоя и Ламара лучше меня знают, что надо делать и чего от жизни желать, поэтому труды их проходят при свете дня. Они не возражают против моей ночной лампы. Их сны, как домашние звери, доверчиво льнут к светлomu ее кругу. Иногда я встаю, чтобы сделать паузу и посмотреть на спящую Зою, которая покоится в своей уютной женственности, как в раковине. Да, она расположилась в женской природе так основательно и с таким достоинством, что окружающие нас молодые студенты, буйные, самолюбивые, кажутся рядом с нею новобранцами своего пола. Они интуитивно ощущают свою малость перед Зоей, перед равновесием сил осуществившейся в ней женственности, и стараются держаться других девушек, выражающих женскую суть с той долей агрессии, на какую они могут ответить таким же вызовом. В глазах Зои всегда стоит спокойное понимание реальных законов жизни, точно она смотрит сквозь всех нас в свое зеркало, встречая благожелательный взгляд собственного отражения. Зоя уверяет, что у них в Архангельске проживают такие же спокойные, тихие девушки, как и она сама. Зоя спит, улыбаясь во сне, свернувшись в комок.

Ламара, черкешенка из адыгейского аула, напротив, спит беспокойно, ворочаясь с боку на бок, постанывая, иногда раздражаясь длинной фразой на родном языке... Автономии понадобились кадры, и ее направили после местного культпросветучилища в московскую аспирантуру. Степенная, молчаливая, она всегда носит юбки ниже колен и темные блузы. Когда я, немного знакомая с кавказскими обычаями, спросила ее, почему она не покрывает голову платком, Ламара с гордостью ответила, что у адыгов (черкесов) это не принято. И вдруг разразилась горячей речью в защиту своего народа, культурности которого удивлялись путешественники из Европы, и привела слова француза – этнографа, пораженного тем, что жители черкесских аулов каждое утро подметают вениками свои дворы и улицу перед ними. Попав в московскую среду, Ламара находится в постоянной готовности к отпору, не принимает никаких шуток в адрес жителей Кавказа и их обычаев, при ней опасно помянуть генерала Ермолова и говорить о миссии великого северного соседа.

Я от души привязалась к моим соседкам. Меня трогают их слова, поступки и движения души, потому что за ними чувствуется крепкая жизненная основа; для Зои – это ее женственность, для Ламары – ее патриотизм. Когда Зоя захлопывает дверь перед носом наших ухажеров во главе с Куприяновым, напрашивающихся в гости на уютный чай из ее архангельского самовара, мне это нравится и кажется правильным. В эту минуту я охотно предаю своих приятелей ради Зои, убежденной в правильности своего отказа. Когда Ламара клеймит русских, я машинально соглашаюсь с нею, предавая собственный народ, поскольку в эту минуту моя черкешенка светится высоким патриотизмом и благородством исторической правоты свободлюбивых адыгов.

Всего несколько шагов отделяют кровати моих соседок от письменного стола, за которым работаю я, но ночью это расстояние увеличивается, как вечерняя тень.

Девушки крепко спят; а между тем общежитие гудит, хлопают двери, шаркают шлепанцы, звучит музыка, свистит чайник на кухне, слышен говор студентов, обживающих бессонницу с такой же любовью, как и я, но, наверное, с другими целями.

Я сделалась завсегдатаем библиотек и музейных залов. Возможно, это был не самый добросовестный подход к делу. Но иначе мне не удалось бы собрать урожай из этих переснятых фотографий, пожелтевших от времени газет, старых книг, обширных выписок в общие тетради. В библиотеке ВТО на столике стояла точно такая настольная лампа, как и у меня, поэтому библиотекарше едва удавалось спроводить меня в конце рабочего дня – я настолько углублялась в предмет, что утрачивала понятие места. Сотрудники Бахрушинского музея и Музея кинематографии поглядывали на меня с подозрением: я усердно щелкала фотоаппаратом, и они не могли поручиться за то, что мне удавалось унести на частицах серебра меньше, чем можно было бы вывезти в крытом грузовике. В Исторической библиотеке я запрашивала редкие издания и старые журналы. Зато из районных библиотек я носила книги авоськами, но

уже через день-другой возвращала их, вынимая на ходу закладки и стирая ластиком пометки, сделанные на их девственных страницах...

Эти книги зачастую никто, кроме меня, не читал. И, впервые разламывая их хрустящие переплеты, я понимала посетителей библиотек, не желавших брать их в руки. Ибо невеселое это дело – читать книги по искусству и биографии великих, созданные нашими современниками, написанные знакомым, дрессированным слогом, пыль успевает лечь на страницу, прежде чем дочитаешь ее до конца. Кажется, эти произведения написаны каллиграфическим почерком кататоника, у которого нет другого дела, как разматывать ровный клубок собственного почерка, чтобы соткать занавес, отделяющий сцену от зала, где сидит несчастный зритель (читатель), уставившись в пустое полотно... Он видит только тени на просвет. Главная задача авторов этих книг – убедить читателя в революционном энтузиазме своих героев, в крайнем случае, в их лояльности. Слово, будто елочная игрушка, обложено ватой и глухо, как труп, брошенный в воду в ночную пору. Ночью эти авторы и писали свои сочинения при свете копилки, и каждое слово отбрасывало огромную тень несказанного. Только цитаты оставляли дыры в сплошном монотонном полотне. Авторам надо было бы заткнуть рты Эйзену или Мейерхольду для соблюдения стилистического единства, но как обойтись без цитат... Когда они открывают кавычки, открываются гробы, из которых, как при звуке архангельской трубы, выскакивают великие и, пользуясь случаем, орут во весь голос, приставив к ротовому отверстию пятилучие пальцев, орут, пока не закроются кавычки. Их, кстати, авторы умеют вовремя закрывать, чтобы великий не сболтнул чего не следует... Господи, кто только проделает заново эту титаническую работу, кто перелопатит, переписшет эти горы книг, замешанных на халтуре, фарисействе, лжи, умолчании, явной или скрытой (что еще хуже) конъюнктуре...

Мой герой тоже отдал дань мемуарам, статьям и заметкам, принимал участие в дискуссиях, которые когда-то вовлекали в себя такое количество людей, занятых искусством, что в ходе их постепенно терялся предмет спора. Трудно сказать, похож ли Викентий Петрович в этих писаниях на себя самого или он попросту осторожничал, подлаживаясь под стиль и язык своего времени. Из его лекций чувствовалось, как он относится к событиям Октября, но в ранних его статьях этот энтузиазм присутствует, и я не могу решить, на счет чего его отнести: весьма понятного лицемерия или, напротив, искренности, с которой многие деятели искусства отождествляли революцию и кино. Такое смешение было модным, душевспасительным...

В заметке “Устройство сцены” о мейерхольдовском “Кукольном доме” с артистами бывшего нехлюдовского театра, поставленном режиссером с прежними декорациями, только повернутыми к зрителю не лицевой стороной, а ее конструкцией (задником), отвечая одному известному театралу, не понявшему сути новации, Викентий Петрович пишет: “Я бы советовал К. не торопиться с вынесением приговора и вдуматься в тот глубокий смысл, который вложил Мейерхольд в оформление спектакля. Революция произошла не в один октябрьский день, когда народ ворвался в Зимний и арестовал Временное правительство... Ее путь к нам долог, он теряется в глубине истории, и конца ему не будет. Как очистительная стихия, она идет по нашей стране, уничтожая все старое, отжившее свой век, обветшавшее, все декорации, в которых застоялось время, тяжелый бархат занавеса, пропитавшегося пылью, грязный задник, на котором намалевано солнце, кулисы, поддуги, софиты. Мы вывернули наизнанку время, как ямщик во время снежной бури выворачивает тулуп, чтобы не погибнуть от холода. Мы вывернули наизнанку историю, и оттуда как мишура высыпалась коронованная дрянь и чиновничья мразь. Мы вывернули наизнанку вещь, и она больше не болтает красным языком ценника. Мы вывернули наизнанку Россию и вытряхнули из нее попов. Так стоит ли удивляться тому, что режиссер Мейерхольд повернул спиной к зрителю старые декорации? Нет, это мы, зрители, показали спину прежнему искусству...”

Да, читать следует только то, что в кавычках, и тогда вы услышите время, барабанившее в нашу дряблую мембрану.

“...я не люблю так называемое „психологическое искусство“, душевный микрокосм привлекает меня меньше, – признается Эйзенштейн. – Я больше хотел бы исследовать и другие тайны – ведь есть психология масс и народов, стран и государств, морей, пустынь и гор...” Эти слова он написал в 1935 году, когда стало ясно, что смысл больших величин исчерпан ходом истории и только смерть, как всегда, сохранила прежний размах и масштаб. Давно наступило время карликов. В тюрьмах, независимо от эпохи, в которую они существуют, превосходная акустика, единственное утешение заключенных, и не успел Эйзен прокричать свою фразу насчет государств и пустынь, как из Бастилии времен Великой французской революции грянуло эхо: “Я хочу штурмовать солнце!” На слово художника не налезает полосатая роба, которая шьется одинаковой для всех застенков, но кто, кто эти люди, которые шьют ее для всех нас?.. Сами художники и шьют, гении и бунтари, желающие штурмом взять солнце и озвучить глухую пустыню, а власть тут ни при чем, она только смотрит желтым тигриным взглядом на игры вечные детей и делает то, что потребуют дети. Вот как это запутанное явление объясняет Шкловский, излагая мысли Эйзенштейна: “Считалось, что революция – потоп. То, что было „до потопа”, – все ложь. Все надо начать сначала. Это уничтожение в основе и имело радость, но не разум. Считалось, что хорошо было бы заменить слова каким-нибудь знаком, и, во всяком случае, надо снять то, что когда-то называлось образностью, то есть употребление слов не в прямом значении. Это считалось чем-то подозрительным...”

То есть под подозрением оказывалось все то, что составляет тайну мастерства, его эфирное тело, певучую диффузию слов. Поэтому приветствующие первым делом налетели на языковые структуры, в которых еще дышало мироустройство, футуристы вплотную занялись вокабулярием, отливая на века свои слоганы, высказали недовольство отдельными поэтами и объявили реакционным алфавит. Маяковский нашел революционными только буквы Р, Ж, Ш, Щ – посмотрим, какой рожей обернется к нам эта революция в слоге и как выглядит на самом деле прямая речь, пропагандируемая якобы Эйзенштейном... “Правильно ли я показываю этих людей, понял ли глубоко их существо, их человеческое содержание? – спрашивает себя Иван Пырьев. – ...Велика сила единства советского народа. Оно рождалось, развивалось еще в те далекие годы, когда царило неравенство между людьми... если бы не родилась у нас великая Коммунистическая партия... сколь глубоко она выражает самые заветные, самые насущные требования, интересы и чаяния трудового народа... огромную заботу проявляют партия и правительство о том, чтобы советским людям жилось еще лучше...” Слова и в самом деле удалось заменить идиомами, которые следует изучать в материнской утробе, чтобы иметь возможность прочитать все эти книги...

Над моим письменным столом висит приколотая к стене фотография молодого Викентия Петровича, впервые появившаяся в 1926 году в английской газете “Дейли геральд”. Это был год славы кинорежиссера, которую принесла ему первая же картина “Кровавое воскресенье”.

При взгляде на снимок поневоле начинаешь теряться в догадках: кто же поставил эту триумфальную мизансцену – иностранный фоторепортер или сам Викентий Петрович, восходящая звезда молодого, революционного киноискусства, красный режиссер, с вызовом глядящий в глаза читателям реакционной капиталистической “Дейли геральд”... Викентий Петрович сидит в огромном имперском, обитом полосатым шелком кресле с гнутыми ножками и резными подлокотниками, установленном на краю Красной площади в тени раскладного режиссерского зонта. Возможно, выбор натуры осуществлен заезжим иностранцем, может быть, даже тем самым репортером, который снял когда-то Дугласа Фэрбенкса, оседлавшего главную пушку русских (кремлевскую Царь-пушку), а до этого сфотографировавшим в той же позе, верхом на диковинном историческом памятнике, Макса Линдера в шелковом цилиндре и белом сюртуке, с белозубой улыбкой на гуттаперчевом лице мима...



Но Викентий Петрович летом двадцать шестого года сделался слишком знаменит и самоуверен, чтобы западный газетчик мог навязать ему собственное видение. Брусчатка Красной площади напомнит ему площадь перед Зимним, посреди которой он, стоя на вышке с сигнальным платком в руке, словно полководец, руководил массовой (на освоение сигнализации ушло два дня), а операторы, залегшие на крышах дворца с мобилизованной на кинофабрике съемочной аппаратурой, с разных точек следили за его белым платком, чтобы в свою очередь дать сигнал толпе демонстрантов (в ней промелькнет фигура будущего кинорежиссера Александра Зархи с хоругвью), царской пехоте, казачьей коннице, полковой артиллерии, чтобы еще и еще раз привести в движение темную массу истории, само ее тело, тело истории, состоящее из шрапнели, Невы державного течения, пороховой гари, казачьих шашек и нагаек, офицерских шарфов и заломленных фуражек под башлыками, сюртуков, студенческих тужурок, икон в окладах, колокольного звона, галок на крестах, рождественских елок, серебряных сосудов с крещенской водой, снега, горячей человеческой крови... В своем фильме он разыграет как по нотам драматические события недавнего прошлого, запустившие спусковой механизм истории, в результате которых тяжелая громада российской империи затрещит по всем швам, как налетевший на ледяную глыбу океанический лайнер англичан, и начнет, рассыпаясь на ходу, медленно погружаться в пучину вечности...

Викентий Петрович подарил мне этот снимок после моего кинодебюта в фильме «Слава Карасев». На обороте сделал надпись: «Возможно, моя старая фотография наведет Вас на какие-нибудь необычайные мысли. „Дейли геральд“, 1926 год». Пользуясь его напутствием, я отпускаю свою «чрезвычайную мысль» в свободное плавание по фотографическому полю снимка...

Фото сильно увеличено, у него, как говорят, крупный растр, или, как еще говорят, зернистость. Но крупный растр, зернистость – это как раз то, что является сутью бытия, то, что меня больше всего интересует...

Фотография возникла как искусство личности: ее идентичности, гражданского статуса. По своей природе фото основывается на позе, ее краткости и внутренней кратности застигнутого мгновения, устраивающего перед нами демонстрацию в поддержку своей реальности. На этом фотоснимке, кажется, уместилось если не все, то многое – воздух, камень (стена), дерево (кресло), человеческая плоть, вода, если иметь в виду сопутствующий процесс проявки, есть, конечно, поза, редуцирующая вышеупомянутые элементы... небо присутствует в виде голубей, которых кормят за кадром прохожие мусорной крупой или толченым жмыхом, – недостает только перспективы. Вместо нее – матрица, красный кирпич с отпечатавшимися в углу снимка зубцами, который пытается проломить поза молодого, стремительно набирающего силу хозяина наступившей эпохи, покорителя пространства и времени. Эта стена выписана светотенью на редкость подробно, камень дан буквально, осязаемо, хорошо видна воспитанная кладка, которую еще недавно умел детализировать глаз, но не объектив. Кирпичи сгущаются над вольной позой искусства, как тучи, в них уже впаяна овальная спинка кресла, а слева, по диагонали, на подлокотник, с которого свисает молодая, но уже заслуженная длань Викентия Петровича, напирает кривая, юродивая брусчатка...

Но художник не чувствует опасности.

Кто вынес на Красную площадь неподъемное кресло и установил его в раскидистой тени голливудского зонта? И где встали люди, готовые после съемки вернуть кресло обратно в реквизиторскую МХАТа, гастролирующего по миру во главе с самим Станиславским, все оттягивающим свое возвращение на родину?... Может, на этих подсобных рабочих, монтеров сцены, бессловесных реквизиторов и смотрит своими широко расставленными глазами Викентий Петрович, гордясь, что он-то никуда не уехал из Советской России, ибо только здесь, на нашей земле, если верить словам златокудрой Мэри Пикфорд, пораженной лишь обилием бедно одетых людей в картине Пудовкина «Мать», возможно подлинное, некассовое искусство, тогда

как во всей целлулоидно – кадрированной Америке в лохмотья облачена одна она, вечная Золушка, принцесса бедных, обязательно обретающая в конце каждой ленты свое леденцовое счастье...

На этом снимке, бесконечном в своей мгновенности, Викентий Петрович сидит развалившись в кресле в свободной позе художника, закинув ногу на ногу – одну в дряхлеющую Европу, другую – в молодую Америку, уставившись бликующим ботинком “джимми” прямо в объектив, словно хочет носком наподдать всему миру. За его спиной грозная громада Кремля, в таинственных карстовых пустотах *там древней ярости еще кишат микробы, Борисов дикий страх и двух Иванов злобы...* Там вызрел наш ответ Чемберлену. Там чудеса: там леший бродит, неслышно ступая по ковровой дорожке, уходящей на запад солнца, в мягких сапогах из кахетинской кожи, но на его тихое покашливание хронического курильщика откликаются избушки на курьих ножках от Карпат до Курил, поворачиваясь задом к империалистической Японии и монархической Румынии, передом – к Советской России, это отсюда исходят следы невиданных зверей, тянутся через Европу, Ла-Манш, заставляя дергаться стрелки Большого Бена, которому с другой стороны океана в предчувствии страшной бури сигнализирует факелом в руке русалка – Свобода, каменея от страха. Там— чудеса, там – леший бродит, пойдет направо – толстый Уинстон Черчилль рассеянно уронит пепел с гавайской сигары на персидский ковер, налево – тощий Франклин Рузвельт выпустит из полупарализованных рук новый проект закона о налогах; там русским духом, настоявшимся на терпкой азиатчине, насквозь пропахнут Болеслав Берут, Иосип Броз Тито, Чан Кайши, Юхан Нюгорсволла, Махмуд Фахми Эль Нокраш, Маккензи Кинг, Зденек Фирлингер, Миклош Бела...

Объективы всей планеты нацелены на Кремлевскую стену, на фоне которой сидит, покачивая ботинком, Викентий Петрович, – они сточат свои светонесные сверла о кирпич, но не продвинутся вглубь каменной тайны Кремля, так крепка старая русская кладка, так крепка старая русская сказка, за которой ни Джону Риду, ни Ромену Роллану, ни тем более фантазеру Герберту Уэллсу не увидеть были, только Андре Жид, пробежавший по России, как мышка, хвостиком махнул и в ужасе закатился обратно на Елисейские поля.

Вся заграница сидит и разинув рот смотрит сон Марфы Лапиной из “Генеральной линии” Эйзенштейна, в котором десять тощих единоличных коров, поджавши хвосты, прогнув костлявые спины, жалобно просят в колхоз, где жируют государственные бурены, – и все это видит молодой Викентий Петрович с высоты своего кресла, поджавшего ножки, в сознании собственного превосходства человека над вещью. Он смотрится эдаким молодцом, а перед его глазами течет Москва двадцать шестого года с элегантными нэпманами в узких брючках, замшевых гетрах и красных ботинках “джимми”, с девушками в пошитых из косо скроенных шарфов летних платьях – на глухом фоне Кремлевской стены.

Почему советский художник выбрал для себя фоном то, что западный, тот же Ф. Дуглас и М. Линдер, выбирает пьедесталом?.. Ему ли не знать, что фон вечен, а наши фигуры проходящи: скользнут, как тени над пятигорским Провалом, пронесутся, как ветер над храмом Покрова на Нерли, мелькнут, как солнечный луч в предгорьях Эльбруса, – и нет их?.. А фон пробивается сквозь утрамбованный тяжелым катком асфальт времени, как трава, поглощая нашу кровь и плоть, его делоечно, его кладка глуха и темна, как вода в облаках... И скоро, очень скоро нога, закинутая Викентием Петровичем в Европу, обнаружит какую-то сконфуженность в выражении тупого ботинка (на снимке в журнале “ЛЕФ” за 1929 год), пальцы рук попытаются осадить разухабистую ногу, стиснув колено в замок, во всей позе проявится умильная робость единоличных бурен, просящихся в колхоз, позвоночник изогнется, стремясь принять безопасную утробную позу, глаза, высокомерно глядящие в будущее – и ни черта в нем не видящие, конечно! – утратят свой боевой блеск, и от простого вопроса Сталина, заданного в тиши кремлевского просмотрного зала после окончания его новой ленты: “Кто автор этой картины?” – он вдруг неожиданно для всех лишится чувств, сползет с кресла наземь и придет в

себя только после слов, ухваченных сознанием сквозь острый запах нашатыря: “Очень нужная картина”...

...А пока Викентий Петрович, раскинув руки в нарышкинском кресле, обнимая завоеванную им столицу, сидит, как Федор Шаляпин на именинах у Саввы Мамонтова. Он знаменит и даже богат, ему уже не придется потихоньку портить в подъезде своего дома электропроводку и объявлять сбежавшимся жильцам, что за починку проводки с них причитается котелок печеного картофеля и пареной моркови... Он лениво щурится на солнце, обходящее дозором державный Кремль; и в этот момент Судьба, установив нужную выдержку и наладив диафрагму, нажимает пальцем на спусковой механизм, кадрируя вечность... Мой герой застывает в ней, как доисторический муравей в янтаре, цветение времени и искусства приостанавливается: СНЯТО.

## 5

Наши встречи с Викентием Петровичем на первых порах были оговорены расписанием занятий. Обычно мы беседовали после его лекций. Но иногда он появлялся передо мною совершенно неожиданно, как побочная тема сочинений современных композиторов, которую еще не приручил мой слух; например, в репетиционном зале, где я скучала в последнем ряду на прогонах дежурного спектакля, в коридоре училища или в аллеях сквера, – словно фавн, выслеживающий нимфу, он вдруг вырастал из-за куста сирени, крепко брал меня под руку и уносил, как Черномор Людмилу, в другое измерение времени, в компанию давно почивших гениев, среди которых он, по праву долгожителя, был главным мажордомом и комментатором чужих репутаций и поступков...

...По рисованию в гимназии у него была пятерка. Добираясь туда в громыхающем по булыжной мостовой дилижансе, он пробовал заговаривать с другими пассажирами империала, такая в нем жила жажда общения, но отвечали ему жестами, потому что опасность прикусить себе язык при такой тряске была велика. После занятий, оттараторив со всем классом “Отче наш”, он первым бросался на лестницу, на крутом ее марше садился на ранец и съезжал вниз, в шинельную. Зимой он носился на коньках с куском парусины, натянутым на бамбуковую раму, подставляя парус под ветер, отчаянно лавируя в разных направлениях. Летом ходил в сад “Буфф” послушать духовой оркестр гвардейских стрелков в шелковых малиновых рубашках и барашковых, невзирая на жару, шапках. Переводил с латыни, не заглядывая в словарь, отпечатанный на гектографе отрывок из Тита Ливия. Обожал кататься на крыльях ветряной мельницы: на ходу вцепившись в решетку крыла руками и ногами, делал два полных оборота вместе с громоздкой лопастью... На его совести было три десятка пойманных и проданных воробьев, которых он выкрашивал желтой краской, отчего птахи становились похожими на канареек. На морской карусели он на полной скорости вырывал призовое кольцо и получал право прокатиться еще раз, бесплатно. “Если будете писать обо мне, непременно упомяните, что в детстве я был как все, ничто во мне не предвещало будущего художника...” – как-то сказал он мне.

Но я не всегда верила его рассказам. В раннем детстве он переболел полиомиелитом, у него была больная нога, какие там крылья мельницы, с которых он скатывался в объятия рассерженного мельника, какое там призовое кольцо на карусели и ловля птиц, требующие от человека изрядной сноровки. Он говорил о каком-то другом мальчишке, бойком и отважном, которому в детстве смертельно завидовал...

“Я подозреваю, что все это плоды вашего воображения, чистая мистификация, – как-то раз сказала я Викентию Петровичу. – А у воображения совсем иное достоинство, чем у памяти. Людей с хорошей памятью отличает ясная линия поведения. У вас, конечно, отличная память,

но вы живете прежде всего воображением и зачем-то вводите меня в заблуждение, рассказывая об этом ловком и отчаянном мальчике...”

С непонятным удовлетворением на лице он выслушал мою отповедь и, немного подумав, разразился ответным словом:

“Кем мы были бы без мифов? Я не знаю кем. Мог бы творить художник двадцатого столетия, если бы позволил своей памяти обличать собственное воображение?... Художники сегодня ринулись вглубь своей мистической биографии... Возьмите Бергмана. Он, как утопающий, вцепился в гипсовые фигуры своих родителей и ранние чувственные обиды... Многие века эта тема охранялась пятой заповедью от посягательств культуры. Но тут бездна разверзлась под ногами бывших детей, видевших, с каким комфортом их родители расположились в реальном мире, тогда как сами они еле удерживались на грани существования, на краю вещей, до самых седин ожидая, когда же они станут настоящими взрослыми, без всякой подделки, какими они видели их в раннем детстве. Несчастное детство – это плодородная почва, в ней лежат неисчерпаемые ресурсы для сведения счетов. Карманы художников оказались набитыми старыми счетами к родителям – за отнятую книгу, за воскресную обедню, которую их заставляли выслушивать. Они копили свои обиды. Они зарылись в детские сны, как рыба в ил. В конце концов они затащили своих родителей на скамью подсудимых, завалив стол уликами, которые, в сущности, ломаного гроша не стоили, и рассадили на скамьи для зрителей грядущие поколения. Они заставили своих матерей снова и снова терпеть родовые муки. Фигуры несчастных родителей великих художников – возьмите, к примеру, отца Кафки – возвышаются среди культуры нашего столетия, как статуи в древнегреческих портиках, – с отбитыми руками, которыми они пытались прикрыть свои лица, с жестами ужаса и сведенными в крике ртами... Если у художника не было детства, его можно выдумать...”

Вокруг нас, сидящих на парковой скамейке, в густом солнечном воздухе бабьего лета падали листья. Слева нас осыпал закладками из Песни Песней клен, справа опадала яблоня, тоже библейское дерево. Целое поколение листьев на наших глазах уходило в землю, но это зрелище никого ничему научить не могло. Листья падали на крыши невысоких домов, стоящих в сквере веранд и детских грибков, под одним из которых мы пережидали неожиданно хлынувший ливень, стесняясь вынужденной близости; листья обрушивались с деревьев целыми семьями – кленовыми, липовыми, березовыми, одни немного раньше, другие немного позже, одни сносил ливень, другие сдувал ветер, но было бы неверно видеть причину их падения в зюйд-весте или проливном дожде. Воздух уносил целые корзины времени и подносил их пустыми; они снова наполнялись опавшей листвой. Осень стекала с деревьев по произволению природы, находящейся вне магистральной линии цинизма, чем успешно пользовалось звуковое кино. В ней-то была свобода...

Викентий Петрович, словно Шехерезада, чувствовал, что пока разматывается клубок его сказки, он жив для меня, но небытие, подобно Шахрияру, как только он возьмет паузу или наскучит слушателю, начнет дышать ему в затылок, поэтому он выхватывал из воздуха нить повествования, забыв о том месте, где еще вчера поставил точку, воздвигнув надгробие над одними героями, истощив их своей памятью до полной призрачности, так что сквозь них просматривалось само Время, вдруг снова вызывал их призраки к жизни, и они не могли дать ему достойный отпор, как духи в спиритическом сеансе, поскольку он возвышался над ними, как солнце...

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.