

«ПЕРВОРОССИЙСКА НЕТ— КОММУНА ЗРЕЕТ»

Объединенное заседание Художественного
совета студии и Второго творческого объединения

Просмотр и обсуждение фильма «Первороссияне»

Автор О.Берггольц
Режиссер А.Иванов

от 4-го апреля 1967 года.

Председатель—КИСЕЛЕВ И.Н.¹

КИСЕЛЕВ И.Н.: Начинаем обсуждение новой работы студии—фильм «Первороссияне»—автор сценария О.Ф.Берггольц, режиссер-постановщик А.Г.Иванов. Желающих прошу выступить.

ДОБИН Е.С.²: Должен сказать, что первое и самое сильное чувство после просмотра картины, это чувство глубочайшего уважения к группе Александра Иванова, которая дерзнула пойти по пути наибольшего сопротивления, по пути сложному и нелегкому, по пути поэтическому и трагедийному.

В немом кинематографе поэтическая струна была очень заметной. Все мы помним картины Пудовкина и Эйзенштейна. В звуковом кинематографе очень явственно обнаружилось тяготение к прозе, к повествованию. И мне кажется, что талантливая попытка режиссера-постановщика А.Г.Иванова и режиссера Е.Шифферса опять вернуться к поэтическому строю в кинематографе, заслуживает всяческой поддержки и поощрения. Я испытываю глубокое уважение к группе за то, что она обратилась, ради этого, к замечательному поэтическому произведению Ольги Берггольц.

Для нас имя Ольги Берггольц и то, что она писала, это не одно из поэтических имен. Для нас, ленинградцев, это имя, которое начинает поэтический ряд Ленинграда. Имя Ольги Берггольц и то, что она писала, ее стихи, тесно связаны с героической эпопеей Ленинграда во время войны. Это время, когда стихи Ольги Берггольц раздавались на всем пространстве нашей страны, их читали и любили миллионы.

Стихи Ольги Берггольц запечатлены на мемориальном Пискаревском кладбище, и, мне кажется, что в этом импозантном архитектурном сооружении, самым долговечным, долговечнее мрамора, золота и бронзы будут слова Ольги Берггольц.

В поэме «Первороссияне» Ольга Берггольц обратилась к другому периоду нашей страны. Это 17-й–18-й год. Об этом периоде советская кинематография поставила много блестящих исторических картин, картин другого рода, чем та, которую мы просмотрели сейчас, картин, где историю раскрывают детали в характерах, в ряде обстоятельств, в подробностях быта.

И я думаю, что не будет недооценкой того, что сделано нашей кинематографией в этом повествовательном, историческом, прозаическом жанре, если мы скажем, что наряду с этим имеет право существовать произведение поэтического рода, эпического, трагедийного рода.

Здесь мы наталкиваемся на вопрос очень принципиальный, который на протяжении многих десятков лет вызывает споры—вопрос о месте трагедии в нашем искусстве. Некоторые считают, что огромная мощь революции, ее завоевания, ее достижения, славно пройденный ею путь, несколько оттесняет жанр трагедии из нашего искусства, и если даже трагедия появляется, то ее нужно, если можно так выразиться, детрагедизировать. Мне кажется, что это совершенно не правомерно и что в нашей истории есть такие эпизоды, которые нельзя не поставить в целостном трагедийном ключе.

Гибель двадцати шести бакинских комиссаров нельзя поставить в иное ключе, чем в трагедийном. Когда мы смотрим картину о двадцати шести бакинских комиссарах, мы не обязаны видеть оптимистическую концовку, так как эту оптимистическую концовку дала сама жизнь. 26 комиссаров погибли не зря, они внесли свою долю в победу.

Здесь мы имеем дело не с двадцатью шестью комиссарами, а с питерскими пролетариями, рядовыми коммунистами, которые были полны героического стремления строить царство праведное, царство радости, счастья, справедливости и коммунизма. Они погибли, но дело их живет.

Мне кажется, что эта трагедия безвестных коммунаров, группы питерских пролетариев, которые уехали в далекие сибирские края, чтобы строить коммуны, их подвиг заслуживает того, чтобы поставить о нем картину эпическую, монументальную, в том стиле, в котором сделана эта картина.

Может быть, это надо было доказывать до поэмы О.Берггольц, а сейчас мы видим величие их стремлений, их гибели. Оптимистичность их трагедии, трагедии первороссиян заключается в их вере, в том идеале, который они несли в себе. Об этом в картине рассказано не повествовательно, а плакатно, в стиле монументальной живописи или в стиле фрески. Но эти крупные штрихи до нас доходят, и мы понимаем, что кровь, пролитая теми, кого мы видим метафорически, когда за кадром слышим выстрелы, а на сцене видим мать с ребенком, не зря пролита, в этом ребенке мы видим будущее. И образ той девушки, которая вышла из старого мира в новый, которая спешила предупредить коммунаров, этот образ метафоричен. Метафора красного платка на снегу, как красного знамени, есть символ картины.

Я считаю, что мы должны поддержать группу, которая поставила трудную картину, которая вносит свою ноту окраски, свои стремления в искусство, а мы говорим, что сила искусства заключается в его многообразии.

На этом разрешите закончить.

В.Я.ВЕНГЕРОВ³: Привычка моя собственная и большинства зрителей и режиссеров к игровому кино (смотреть и снимать игровое кино привычно) очень осложняет возможности анализировать картину такого особого порядка. И всегда картины такого порядка вызывают у меня большой интерес и, как сказал Е.С.Добин, уважение, любопытство, желание видеть возможности кинематографа, такого же разнообразного искусства, как и литература.

Это ощущение я испытываю после просмотра этой картины. Анализировать ее довольно трудно, просто непривычно и интересно послушать критиков, которые больше подготовлены к такого рода произведениям.

Здесь нельзя рассуждать, хорошо ли играет Честноков⁴ роль Ленина или хорошо ли играют другие артисты героев фильма, потому что не этим способом, не этими средствами вызывается впечатление.

Когда впечатление вызывается особым видом искусства, особенными средствами, то ставишь вопрос не о форме этого произведения, а о том, какую цель оно преследует, какие оно вызывает эмоции, мысли? Когда понимаешь собственное ощущение, понимаешь, что эта цель благородна, это цель наша, это цель человеческая, то тогда всякая особенность средств становится понятной и объяснимой. Ясно, что здесь мы говорим о поэзии и музыке в кинематографе. Ефим Семенович сказал о монументальной фреске, о сочетании этих рядов искусства, оно и создает впечатление и вызывает симпатии к тому, что в фильме происходит.

Очень дорого для ленфильмовцев, что Александр Гаврилович Иванов пошел на какой-то для себя очень героический, на мой взгляд, подвиг, на поиск новой формы, после тех картин, которые он делал. И вся группа, которая с ним работала, самоотверженно и успешно приходила к увиденному им результату.

Я могу сказать, не пытаясь подробно анализировать картину, что это мне симпатично и приятно, и что мне приятно за студию, что появилась такая картина.

Могу лишь вспомнить высказывание Маяковского о роли поэзии и ее цели. Цель поэзии, роль поэзии—проникнуть в те участки мозга, куда другие средства не проникают. Этим поэзия и ее средства отличаются от иных искусств.

Если эта картина по своей форме такая поэзия, она и проникнет в те участки мозга, которые не затронуты хорошими, но другого жанра, произведениями. В этом ценность формы этой картины.

ОРЛОВ С.С.⁵: Я смотрел картину еще в материале, и тогда, здесь же, в этом зале, состоялось краткое обсуждение. Я позволил себе тогда высказать свое чисто эмоциональное отношение к тому материалу, который я видел. Потом я смотрел картину в целом. Я очень боялся, что то ощущение, которое у меня родилось от материала, может быть чем-то разбито, поколеблено, уничтожено или стерто, потому что иногда незаконченная картина дает возможность поразмыслить и что-то додумать самому, но когда я увидел картину в законченном виде, я окончательно утвердился в том отношении, которое зародилось у меня при просмотре материала.

Во-первых, делали картину два мастера—мастер кинематографа и мастер поэзии, два очень опытных, много поработавших для нашего искусства и литературы человека, и работающие в плане гражданском. Александр Гаврилович представляется мне мастером кинематографа, главным образом, большого гражданского пафоса, а об Ольге, товарище, который ближе мне по цеху, я просто не считаю нужным говорить, все ее знают. Но мне хотелось сказать, что для меня Ольга Берггольц была всегда поэтом высокого трагедийного пафоса, кроме того, что гражданские темы у нее

утверждались через трагедию. Это было в ее блокадных стихах, в стихах о революции, о первой российской коммуне. Все это органично для нее, и мне представляется, что очень органично воплотилось в образах кино. Это Ольга Берггольц в смысле литературном, в смысле изобразительном. Поэтому я позволю себе сказать, что меня картина взволновала. Не везде, конечно, есть места рассудочные, главы, которые сделаны и рассчитаны не на столь большую эмоциональную силу, как этого хотелось бы. Так не бывает, чтобы все было эмоционально впечатляющим.

Для меня самым эмоциональным куском картины является глава пахоты. Здесь не только высокая метафоричность, которая читается в каждом кадре и в том, что мы видим на экране. На экране мы видим то цветистую, полную жизни толпу, то видим камни, видим, как падает женщина на эти камни. На экране эти камни белые, и все это очень читается.

Может быть, кто-нибудь может сказать, что это картина только для подготовленного зрителя, но подготовленность, мне кажется, определена всей нашей жизнью. Мы знаем историю гражданской войны, историю революции. О революции, очевидно, будут созданы еще высокие трагедийные произведения. Это, на мой взгляд, первое кино воплощение, хотя о революции и гражданской войне тот же «Ленфильм» поставил комедию «Свадьба в Малиновке»⁶. Одно без другого быть не может, жизнь многообразна.

Я хотел бы еще отметить, что речь идет не только о стихах, но и о роли большого коллектива, о роли художника. Мне кажется, что большим открытием в этой картине является использование цвета. Мне иногда бывает трудно смотреть некоторые цветные фильмы, цвет иногда мне мешает. Здесь цвет очень определенный и очень резкий, здесь нет полутонов; красное, черное, белое, золотое—все это резкие тона, но они не мешают смотреть картину. Цвет не только раскрывает эмоциональную сторону, но цвет несет смысловую нагрузку. Это большое открытие в области кино. И тут большая заслуга художника.

Мне нравится, что картина решена действительно в эпическом, былинном плане, где мелочи не важны, где важно общее, очень определенное, крупное, где обобщения несут не только главную нагрузку, но и должны быть живой плотью жизни, без которой невозможно поставить картину в символах и аллегориях.

Я хотел бы сказать, что новое, оно не всегда воспринимается сразу, но получилось так, что я принял тот язык, который был предложен двумя большими мастерами сразу, для меня этот язык понятен. Что же касается идейной концепции картины, то она раскрывается очень точно, четко, и я тоже с ней согласен. Я согласен потому, что всегда помню камни Марсова поля, а этот четырехугольник поля идет через всю картину. Это и четырехугольник поля, скованный снегом, это и четырехугольник поля, на котором сеется, растет и затем сжигается хлеб. Этот четырехугольник поля всегда обращал меня к надписям, которые мы видим на его камнях. Я всегда читаю эти надписи на камнях Марсова поля. Они не то что являются эпиграфом картины, но они для меня все время звучали в фильме—«посев ваш жатвой созреет...»

Когда сеют, чтобы вырос хлеб, и потом, когда этот хлеб сжигают, эти вещи меня глубоко волнуют, заставляют задуматься и осмысливать, чем

была для нас революция, чем она была для всех людей, населяющих земной шар.

КОШЕВЕРОВА Н.Н.⁷: Я не видела ни одного кадра картины, сегодня я в первый раз видела ее на экране и считаю, что это очень большое и значительное произведение, и могу я рассуждать лишь эмоционально.

Казалось бы, картина такой сложной и необычной формы могла бы в принципе, если бы она не была сделана так, как сделана эта страстная картина, оставить человека холодным. Думаю, что весь зал, который так внимательно смотрел и слушал картину, был в таком же состоянии, что и я. Это настоящее трагическое, трагедийное произведение в условной форме, оно и не могло быть иным, потому что поэма Ольги Берггольц, произведение стихотворное, не может быть сделано просто натуралистически или реалистично.

Я не буду много говорить, потому что детально разбираться в картине трудно, для этого ее нужно смотреть еще, но должна сказать, что чрезвычайно интересна работа художника и оператора. Весь коллектив идет в едином, слитном и точном направлении. А чем наше искусство будет многообразнее и интереснее и по форме и по содержанию, тем лучше.

С точки зрения идейной, картина, как совершенно ясно сказал С.С.Орлов, картина не вызывает не только никаких сомнений, но вами овладевает гнев и горечь за погибшие жизни, но никаких пессимистических тенденций это не вызывает, потому что с того времени, когда проходили первые трудные революционные дни и делались трудные шаги, прошло 50 лет. Сегодня это история, которую мы должны знать, и эта история вызывает у нас только самые высокие чувства.

МУРАТОВ Л.Г.⁸: Мне кажется, что эту картину нельзя воспринимать вне всего того, что делается вообще в кинематографии и, в частности, в кинематографе, обращенном к революционному прошлому. Дело в том, что у нас в последние годы в фильмах, которые рассказывают о революции, о 17-х–18-х годах, происходит странная вещь. Мы забыли о цветах борьбы. В частности, я хочу вспомнить, что когда в киноведении хвалят картину «Броненосец «Потемкин»», обычно приводят пример с красным флагом, раскрашенным от руки, и что это показывает величие идей, стоящих за этим флагом. В этом кадре с раскрашенным от руки флагом есть и трагическое обобщение истории. Во всяком случае, я воспринимал это так, и Эйзенштейн был велик тем, что показал трагедийность истории. Это было зримым воплощением слов Маркса о том, что история трагична.

К сожалению, кинематограф забыл эти чистые цвета борьбы. Во имя плоско-вульгарного понимания человечности стали превращать Дзержинского в Луначарского, Коллонтай сделали дамой-патронессой.

Эта картина мне нравится тем, что она возвращает чистые тона в виде трагедийного освещения начала нашего времени. Мне это очень близко. Я не видел этого в последние годы в нашем кинематографе, который начал сглаживать нашу историю и делать ее серой.

Второй момент, который хотелось бы отметить. Очень хорошо сказал Е.С.Добин насчет поэтики этого фильма. Это большое достижение. Мы приучили себя к среднему статистическому отображению той эпохи, у нас

много стало стандартов. Здесь поиск идет в жанре легенды, хотя если говорить о лично моем взгляде, я больше люблю, когда историю показывают так, как в «Первом учителе»⁹. Но правомерно показывать и в стиле легенды.

И последнее. Эта картина обладает своей психологией восприятия, которая не будет восприниматься всеми, и это можно заранее предрешить. Это «Тени забытых предков», это поэтический язык. И, мне кажется, единственный просчет этой картины в двух последних главах. Тут не найден финал картины, и мне показалось, что в сцене, когда убивают женщину на снегу, когда идет хороший кадр первых шагов ребенка, встреча с молодым парнем,—все это идет в поэтическом ряду, а потом начинается информационный ряд, когда мы видим, что идет женщина с мальчиком, от которой мы узнаем, что женщина, которую убили, хотела предупредить коммунаров. Тут мне кажется, что картина спускается с поэтического ряда, а в финале хотелось бы иметь те же поэтические высоты, что и в начале и в середине картины. Если финал был бы сделан в более поэтическом ряде, то картина только выиграла бы.

ШНЕЙДЕРМАН И.И.¹⁰: На меня картина произвела очень большое впечатление. Я не могу сказать, что она во всем ровная и цельная, но она производит очень большое впечатление.

На днях я делал доклад об итогах работы студии за 1966 год, но я совершенно не предполагал возможность появления такой картины. Ничего не вытекало из прошлого года, из предыдущего, и я очень рад, что вытекло.

Новое воспринимается с большим трудом. Здесь есть много нового, но основанного на больших художественных традициях. Когда Александр Гаврилович сделал «Солдат», тогда это было очень ново, это шло впереди поисков, во многом опередило свои дни. У картины были трудные дни, и лишь потом она была оценена¹¹. И действительно, «Солдаты» дали почву для целого поколения кинематографистов, говорящих о войне.

Я под очень большим впечатлением того факта, что Александр Гаврилович сумел найти в себе столько энергии, сил, столько художественной смелости, чтобы вместить в себе искания нового этапа нашего кинематографа (а сейчас тенденции метафорического кинематографа возродились очень сильно), что он сумел это очень органически претворить и пойти в этой картине своим путем. Картина многофактурна, в ней парадоксально сочетается художественная фактура, фотография, плоскостное решение, иллюзионистски окрашенные лица, хотя они окрашены одной краской. Меня это бросало из стороны в сторону, прежде чем я привык к этому сочетанию и подчинился их логике. Мне показалось, что здесь много в высшей степени интересного.

В последнем номере «Искусства кино» в разделе «За круглым столом» есть статья под названием «Возвращение». И действительно, сейчас в наше искусство возвращается многое из того, что надолго было забыто.

Мы с восторгом ходили по выставке Петрова-Водкина¹² и смотрели «Купание красного коня», подходили к картине «Смерть комиссара». Вспомните сейчас эту картину с ее световым решением, с героем на первом плане, с видением, которое витает над ним, и очень многое станет понятным в этом сегодняшнем фильме.

Я думал, что это недоступно кинематографу, что на этом нельзя строить целое произведение. Оказывается, этим приемом можно построить очень впечатлительное и сильное произведение.

Я хотел бы так же подчеркнуть единство звукового и изобразительного ряда. Мне кажется, что в высшей степени интересно соединяется изображение с музыкой и вокалом, получается очень большое впечатление. Где-то вы с ним спорите, полемизируете. Правильно заметил Л.Г.Муратов относительно информационного сообщения в последней части картины. Меня это тоже резануло, но, мне кажется, что сделан опыт очень интересный, большой, впечатляющий. Какая будет судьба у этой вещи—трудно сказать, и не надо, может быть, ее предрешать заранее. Художник не должен об этом думать, художник должен идти своим путем и давать людям своим решением как можно больше из того, что он хочет дать, быть искренним. А зритель есть разный. Есть зритель, у которого картина получит отклик, так же как она дала отклик у нас. Я рад, что режиссер Венгеров, художник совершенно другого плана, относится к этой работе А.Г.Иванова с большим и сочувствием и интересом. И я отнесся к этому с большим интересом даже там, где резали глаз или ухо, и это преодолевалось интересом вещи. Косьба, выжженное поле—это образы пластической выразительности. Это имеет свою художническую правду.

О трагической стороне. Здесь о сюжете и главной его стороне хорошо сказано Добиным и Орловым, сказано исчерпывающе. Я думаю, что это вещь, которая обогащает наше киноискусство. Она имеет не общее «выражение лица» и очень хорошо, что на студии могли это сделать, что родился союз молодых художников с более зрелым мастером, что он оказался способным на такое смелое новаторство.

КОЗИНЦЕВ Г.М.¹³. Я, наверно, не скажу ничего особенного: многое из того, что говорили до меня, кажется мне верным. До недавних пор могло сложиться впечатление, что в нашем искусстве есть только одна стилистическая линия, коли-ежели произведение получилось хорошо—оно и принадлежит к этой линии. А в нашем искусстве, в лучшие его периоды, был творческий спор. Люди могли спорить, разными художественными способами выражать общие для всех нас идеи. Например, поэтика Вишневского¹⁴, к которому я относился с большим уважением, мне лично чужда. Но я понимаю, что это большое и сильное искусство. В дневниках Вишневского можно об этом прочесть. В споре образовалась и «Юность Максима».

Успех А.Г.Иванова и коллектива, который с ним работал, заключается в том, что те традиции нашего искусства, которые еще могут жить и развиваться, ожили в этом фильме. Эти традиции в нашем искусстве закономерны. Речь идет об искусстве ранних лет революции. Искусство первых лет революции, политическое направление которого было очевидно для всех, было антипсихологично, оно выражало действительность обобщенными формами. Это плакаты РОСТА, спектакли «Синей блузы», агитпредставления на площадях в дни революционных праздников, самодеятельность времен начала революции. И художники того времени шли по этой линии. Было ощущение, что история изменилась, век начинает новую жизнь, произошел самый решающий в истории поворот, и что дело не в том, какой был

в данное время [так в тексте—Л.Б.]. Это антибытовая, антипсихологическая линия. И на ее основе А.Г.Иванов сделал фильм-реквием тем, кто отдали свои жизни революции. Отсюда и символы, аллегории, и чистый цвет и влияние полотна Петрова-Водкина, которые недавно возвращены нашей культуре. Все связано с традициями революционного искусства.

Мне кажется, что работа коллектива законченная, в своем, очень определенном плане. Мне кажется, что фильм дает ощутить дистанцию времени. Есть возможность задуматься над путем, который мы прошли. Медлительный темп и статичность некоторых кадров дает возможность человеку оживить мир ассоциаций, связанных с героями, которые погибли в начале революции. Если говорить о скорби в этой картине, то эта скорбь трагедийная, скорбь благородная. Правда, я должен сказать, что как зритель я больше благодарен Иванову за фильм «Солдаты», чем за этот фильм.

Мне лично представляется абсолютно правильным и точным для современного искусства то, что написал Хемингуэй: «Самое трудное и самое большое, что ты можешь сделать, это написать простую, честную фразу».

Мне представляется, что в каждом искусстве, будь ли это литература, живопись или кинематограф,—простая, честная фраза, совершенно ясная, понятная каждому человеку—самое сильное. Это мое мнение, но я ни в какой мере не могу с точки зрения своих личных вкусов подходить к этой работе. Я могу лишь сказать, что с уважением отношусь к труду коллектива, считаю, что оживление старых традиций революционного искусства имеет все права на существование.

Я считаю, что работа оператора прекрасна. Картина отлично снята. Мне кажется, что и то, что мы слышим с экрана великолепные стихи Берггольц—является привлекательным.

Есть отдельные сцены в фильме, с которыми мне хочется спорить уже не с точки зрения моих личных вкусов, а с точки зрения тех закономерностей, которые предлагает картина.

Мне не понравилась любовная сцена, она уже не в традиции революционного искусства.

Кадры, где на первом плане какая-то женщина хохочет и кликушествует¹⁵, мне так же не нравятся своим переигрышем.

ГЛИКМАН¹⁶: Мне было приятно, что с первых кадров я сумел настроиться на ту волну, которая исходила из картины. Я не спорил с ней, я подчинялся ей. Это было для меня первым признаком того, что создано произведение очень интересное для меня как для зрителя. Картина необычная до чрезвычайности на фоне тех картин, которые мы имели за последние годы. Мне кажется, что эта необычайность коренится в необычности сценария. То, что написала Ольга Берггольц, решительно не похоже на груды сценариев, которые появляются на экране или остаются в письменных столах.

Этому сценарию свойственны элементы эпоса и поэтическая символика, патетизм и интонация сказа. И эта поэтика была чутко воспринята режиссурой, мы увидели эту поэтику, воссозданную на экране. Я все время вспоминал сценарий, который я читал год тому назад, и видел, что он оживает на экране с большой выразительностью, с большой силой, иногда очень волнующей. Правда, в сценарии Ольги Федоровны были элементы

быта, были жизненные подробности, причем эти подробности были очень яркие и сочные. Режиссура почему-то от этих подробностей отказалась и шла по пути обобщения, и только обобщения. Может быть, это нанесло какой-то ущерб картине, может быть. Мне сегодня трудно анализировать картину, так как я увидел ее в первый раз.

На меня очень сильное впечатление произвела сцена отъезда с менюэтом, пианино и т.д. Когда я читал сценарий, я не мог себе представить, как это будет поставлено. Режиссура нашла невероятно скупую манеру, совершенно статичную, чрезвычайно простую, и в результате возникла необычайная атмосфера отъезда в высшей степени необычайных людей куда-то далеко.

На меня сильное впечатление также произвела сцена, в которой встречается вдова Гремякина с этим святым (пусть так назовем его)¹⁷. Это в высшей степени емкая, глубокая, эмоциональная сцена, которая ничего не комментирует, но она в высшей степени человечна при всей ее скупости. Кто-то говорил, что ей не следовало рассказывать, что женщину убили, потому что она хотела предупредить. Эта фраза действительно странно звучит в совершенно ясной ситуации. Но сама по себе эта встреча мне представляется очень глубокой по своему внутреннему драматизму и по своей огромной емкости.

Г.М.Козинцеву не понравилась любовная сцена, глава, которая называется «Муж и жена». Может быть, там есть какие-то излишества, но меня очень многое тронуло в этой главе.

Кстати, если можно сегодня анализировать и делать какие-то замечания, то я позволю себе высказать мнение вот по какому поводу. Эпос любит повторы, это верно. Но мне кажется, что некоторые повторы в этой картине чрезмерно форсированы, и они наносят ущерб. Например, сцена на Марсовом поле, когда несут гробы. Это очень просто, монументально, красочно. Затем в картину вводятся Ростральные колонны, сфинкс и цари. Они возникали однажды, я понял мысль режиссера. Потом они показаны снова. Мне показалось, что они до бесконечности вводятся на экран. Меня этот повтор огорчил. Здесь явно «пережата педаль». Если бы эти (условно говоря) скульптуры не повторялись, поэтическая сцена на Марсовом поле выиграла бы.

В сцене отъезда коммунаров, которая мне очень понравилась, приезжает настройщик. Он поклонился. Это было очень хорошо, но когда он в качестве концертанта кланяется публике трижды—может быть, я ошибаюсь,—но мне показалось излишним и разрушающим и юмор, и лиризм встречи настройщика с отъезжающими коммунарами.

Я согласен с высказанным мнением по поводу пахоты. В целом это прекрасная сцена и я даже могу понять женщину, которая кликушествует. Это, видимо, какая-то сектантка, но когда Феодосий начинает разговаривать, то мне кажется, что это звучит фальшиво, ибо он говорит с какой-то непонятной для меня интонацией. Это какое-то непонятное представительство, благодаря чему вносится недоверчивость в эту, хотя и условную, но верную сцену. Я очень огорчился тому, что горностаевый старичок уступил место этому Феодосию. Мне кажется, что какие-то его кадры излишни. Ког-

да он возникает на экране так грозно и сурово,—здесь тоже есть пережатость педали.

Я позволяю себе со всей откровенностью [говорить] о своем недовольствии, хотя, очевидно, режиссер много раз просматривал каждый кадр и вряд ли считает возможным теперь делать какие-то купюры. Но все же, мне кажется, что отдельные купюры пошли бы ей на пользу, чтобы не было желания во что бы то ни стало форсировать мысли или образы.

А в целом картина очень сложна, необычна, но, безусловно, интересна.

ВИТОЛЬ А.Я.¹⁸: Когда появляется произведение искусства, выходящее за привычный ряд, конечно, можно подвергнуть это произведение критике, именно за те качества, которые отличают его от других работ. Но, наверное, важнее разобраться и понять, что нового приносит такая работа, обогащает ли она те средства, которыми мы пользуемся, продолжает ли она поиск, который ведется в нашем искусстве. Мне кажется, что работа Александра Гавриловича Иванова и его товарищей заслуживает одобрения с этих позиций потому, что это поиск и эксперимент, и восстановление чего-то незаслуженно забытого, и нахождение чего-то нового.

Скажу откровенно, что когда я читал сценарий О.Ф.Берггольц, он мне не понравился потому, что я не понимал, как можно его поставить. Когда я увидел картину, я понял—оказывается, автор и режиссер видели будущую картину и делали ее, исходя из тех позиций, которые были заложены в сценарии.

Могу сказать, что многое и сейчас кажется не очень удачным, не очень входящим в привычную мне эстетику, но это не означает, что работа не представляет большого интереса и не является серьезной работой.

Если внимательно посмотреть вокруг, мы увидим, что подобные поиски существуют и в театре, где также существует разного рода эстетика и в декоративном оформлении, и в решении театрального действия. И не случайно сейчас так много спектаклей строится на поэзии, на «оживлении» документов. Очевидно, это происходит потому, что есть потребность оживить те формы, которые существуют для выражения мыслей и чувств, которые волнуют сегодня всех нас.

Вероятно, это характерно и для кинематографа, так как в ряде фильмов мы видим поиски молодых и старых мастеров. Самое правильное судить об этой картине с позиций того, что хотели сказать авторы, что они хотели показать зрителю. У меня не вызывают сомнений те добрые чувства, которые владели авторами.

Да, в революции были трагедии, были жертвы, но эти трагедии и жертвы были во имя людей, во имя жизни. Эта главная мысль проходит через эту картину. И это говорит о том, что эта картина работает на нас и рассказывает в волнующих событиях, о которых мы никогда не должны забывать.

Трудно судить, как воспримет картину зритель, будет ли на нее массовое паломничество? Но важно то, что эта картина заставляет думать, она заставляет о чем-то спорить, ибо не со всем можно согласиться, не все для меня здесь приемлемо.

И если говорить о недостатках, то мне кажется, что нужно еще раз посмотреть с позиций того, что хотели создать сами авторы. В картине ме-

стами чувствуется переход поэтической метафоры в рассудочность, в информативность. Иногда есть повторение кадров (похороны, финальный проход, пашня), которое превращается в некоторую монотонность, однообразие, и тогда становится скучно. Тогда спасает эмоциональный интерес к сути вещи. В некоторых сценах должен быть больший накал, большая страстность, и авторы тут, видимо, себя зря сдерживали, не доводя до нужного эмоционального воздействия. И крик в сцене любви, мне кажется, не должен быть таким иллюстративным. Тут должна быть любовь сквозь сжатые губы, что-то должно быть более глубокое, а не просто эффектный крик.

Эмоционально сильно сделано красное и белое, когда поэтически сталкиваются два мира. Но где-то спокойствие поэтическое превращается в однообразие, в формальный прием. Это нужно пересмотреть. От исключения этого фильм только выиграет.

Это относится к целому ряду сцен, когда эмоционально подчиняешься эстетике цвета. Меня не смущают камни, так как я понимаю, что они продиктованы внутренним смыслом эпизода. От поэтической мысли, от смысла образа родились красные планы, черные кадры. Но иногда вдруг рядом с красным кадром появляется белый план, и это непонятно, это превращается во внешний прием. Я принимаю кадр, когда портрет Ленина смыкается со знаменем революции, с коммунарами, стоящими на клятве. Но я не очень понимаю, почему рядом появляется белый портрет. Или когда противники (казаки) были в черном, потом вдруг они врываются белыми, двигались красные гробы и вдруг появились белые. За каждым моментом должен быть ясный ход мысли.

Если говорить о выборе пейзажа, природы, то есть хорошо выбранные пейзажи, а есть просто понравившиеся ради формальности. Тоже относится и к финалу, где цветовой повтор снижает силу финала.

Мне кажется, что в целом это большая и интересная работа, о которой будут спорить и много говорить, уже за это она заслуживает всяческого уважения.

РАХМАНОВ Л.Н.¹⁹: С этой картиной очень легко спорить, очень легко ее критиковать с любой точки зрения, под любым углом зрения, в том числе и эстетическим, но для того, чтобы ее критиковать с этой точки зрения, ее нужно посмотреть не один раз. Да и все выступавшие здесь говорили, что после первого просмотра не могут полностью разобраться в фильме. Но некоторые принципиальные вещи хочется все же сейчас отметить в моем приятии или неприятии того или иного в этой картине.

Очень точно и верно сказано, что это фрески, очень верно назван Петров-Водкин. Я думаю, что от «Красного коня» во многом подходили и уходили от него так же.

Здесь все дело в чем? Эти фрески оживают. А вот как они оживают, как они оживляются, тут и есть самый большой повод для спора. Авторы картины, по-моему, тоже находятся в некотором противоречии и споре с самими собой. Как оживить фреску, которая вся условна, вся на живописной декламации, как сделать так, чтобы она ожила и чтобы это не казалось нам аномальным и [не]естественным. Оживить ли ее в бытовом жесте, бытовых подробностях, или опять-таки в той живописной манере, в которой она

была дана в живописи. Мне кажется, что здесь авторы идут и так и этак, и стараются изо всех сил оживить ее в условном кадре. Люди, прежде чем ожить почти в стоп-кадре, долго смотрят на нас исподлобья, и лишь потом прорываются бытовые жесты и интонации в их голосе и поведении.

Я не могу сказать, что я все это принимал без внутреннего спора. Я вспомнил две строчки, которые здесь, как будто и не к месту:

«Все навыворот,
Все как не надо...»²⁰

Очень хорошие слова. Мы знаем, такие же нелепицы были и у Гейне. И у меня было какое-то время такое ощущение. Потом этот язык начал меня убеждать, я начал в него входить, хотя по-прежнему спорил, потому [что] кое-что внутри произведения разрушало общее ощущение.

Меня не совсем убеждал ритм картины в целом в соединении с музыкой. Мне не понравились такие сцены, как любовная сцена. Здесь я присоединяюсь к Григорию Михайловичу. Я бы назвал ее алебастровой, гипсовой, для нее неудачно выбрана цветовая тональность, она кажется слишком условной, заэстетизированной, так же, как ошибкой у Эйзенштейна в «Октябре» было то, что он многое заэстетизировал. Все эти бесконечные скульптуры. Здесь это повторилось.

Мне не понравился и шутовской поклон настройщика, который может поклониться один раз, но когда он, по русскому обычаю, кланяется на три стороны, это уже игра, и непонятно, зачем она.

Есть еще вещи, которые я пока принять не могу. Может быть, я посмотрю еще и еще, и тогда, может быть, приму. Медленность, заторможенность фресок, то, каким образом они оживают—это первое, что для меня не ясно, так ли точно художники мыслят или они сами колеблются. Условный театральный жест более естественный, чем бытовой, размельченный для трагедии. Мне непонятно вообще, почему перестраховался Вишневский, назвав свою пьесу «Оптимистической трагедией». Ни один человек, насмотревшись греческих трагедий, «Макбета», не собирается пить снотворное или стреляться. Трагедия очень жизнетворна и мне непосредственно внушает, вероятно, по контрасту, желание жить. Я, пожалуй, не буду и не смею анализировать эту картину, так как я смотрел ее один раз. Но разницу с другой вещью Вишневого я хочу подчеркнуть. Вы знаете, у него была более слабая вещь, о которой он думал, что она очень революционная. Это «Последний решающий». Там есть эпизод, когда умирающий, один из тяжело раненых, почти убитый, собирает последние силы и на черной доске пишет «сто сорок миллионов минус восемь или одиннадцать» (я не помню), и в результате получается та же цифра—140 миллионов.

Этот антигуманный, возмущающий меня статистический прием здесь не возникал. Здесь люди погибали, но это было задумано не статистически, это было человечно, так, что не крадывается мысль, что это пессимистично и жертвенно.

Мне кажется, мы не должны оценивать картину о революции слишком ходульно или, может быть, упрощенно, но все-таки должны сказать—за революцию эта картина или против. Для меня это по большому счету картина за революцию. То, что здесь авторы где-то нарушают основной принцип,

например, то, что казаки—не фрески, а люди из плоти и крови, мне не мешает, хотя, может быть, нужно поспорить об этом. Но я думаю, что споры впереди и споры, видимо, будут большие. Пока этот вопрос мы оставим в стороне.

ГУКОВСКИЙ М.А.²¹: Я также, как и Арнольд Янович, был сначала резким противником этого сценария и два раза высказывался против него и не потому, что мне не нравилась поэма Ольги Федоровны Берггольц, и не потому, что мне не нравился сюжет, а потому, что я не мог себе представить, как такую высоко поэтическую тему можно поставить в кинематографе.

Я представлял себе сразу обычные уличные сцены, вначале Обуховский завод, снятый в натуре, затем Московский вокзал, тогда Николаевский вокзал, снятый в натуре, ряд других натуральных съемок, которые мы видим сотни и тысячи раз с экрана, и мне казалось, что все это не говорит тем языком, которым сегодня, к 50-летию Октябрьской революции, можно и нужно говорить о ее первых днях.

Тем паче все это было мне особенно чувствительно, что я здесь, кажется, единственный, кто мог бы быть на месте этого молодого рыжеватого парня, потому что я в те дни жил за Невской заставой и возраст мой был такой же, как у этого парня. И потому, что для всех людей этого поколения, доживших до столь почтенного возраста, то, что происходило тогда, овеяно какой-то необычайно высокой поэзией, которая была бы несовместима с обычным экранизационным подходом. И я боялся, что это будет профанация того высокого, что в действительности имело место.

Должен сказать, что я сейчас полностью признаю свое поражение. Режиссеры и весь творческий коллектив нашли тот путь, который это высоко поэтическое произведение донесло именно как поэтическое произведение.

Если пытаться подыскать жанровую характеристику, я бы сказал, что это реквием по одним из первых погибших в революцию, а писать реквием в бытовой манере нельзя. И он весь написан высоким слогом, который заставляет каждого настраиваться на соответствующий лад.

Здесь многие товарищи применяли такие слова: «я сужу об этой картине», «я расцениваю эту картину».

Мне по законам кинематографическим не хочется ни о ней судить, ни ее расценивать. Мне кажется, что это такое поэтическое произведение, которое можно расценивать и о котором можно судить лишь через 5–6 дней, продумав его. Сделать это сразу после просмотра невозможно. А я должен сказать, что я смотрю картину в четвертый раз и, казалось бы, я мог бы ее оценить. Но мне этого делать не хочется, потому что картина настраивает зрителя, даже смотревшего ее в четвертый раз, на высоко поэтическую и высоко героическую ноту. И, мне кажется, что каковы бы ни были просчеты этой картины, каковы бы ни были ее дефекты, а они, несомненно, присутствуют,—это в ней главное. И я глубоко убежден, что наша молодежь поймет и оценит тот своеобразный, высоко-поэтический язык, которым сделана эта картина. И это в ней главное, потому что большинство наших юбилейных картин построены в такой будничной, бытовой манере, что заразить кого-то они вряд ли смогут. В них придраться не к чему, но выйдешь из кино и пойдешь совершенно спокойно в кафе есть мороженое или пить

водку в соответствующее заведение. После этой картины такой ассоциации не появится.

Эта картина будит, будоражит, вызывает самые высокие эмоции, самые высокие настроения, то есть то, что нужно сегодняшнему зрителю.

Здесь говорили об Иванове, Шифферсе, Щеглове, но не сказали ничего о композиторе²², который сделал замечательную работу, создал особый ритм и темп всей картины. Сочетание современной музыки с несколько старинным менуэтом воспринимается необычайно остро и приятно. Я думаю, что картина так выдержана в едином темпе и ритме, что резать ее вряд ли возможно.

Да, в картине есть к чему придраться и даже, может быть, ко многому. Но я думаю, что дело не в этом. Исправление такой картины, упруго-музыкальной, только послужит худшему, если бы даже сюжетно это и было бы желательно. Я бы буквально ничего не трогал, так как боялся бы нарушить тот твердый ритм, которому подчинено это настоящее художественное произведение. Особенно мне не хотелось бы трогать последнюю сцену. Она, видимо, не дошла до того товарища, который о ней говорил. Ведь эта сцена—итог всей картины, это встреча старого, безнадежно мертвого мира и нового мира. Один идет назад, а другой идет вперед. Причем умирающий мир в своей жестокой звериной трагедии прижимает красный платок к груди. Это великолепно, это недидактично, это необычайно лаконично. То, что найден такой конец фильма, о котором мы все заботились, это тоже большая находка постановщика²³.

Мне кажется, что картина, несомненно, вызовет споры, но это и доказательство того, что это произведение искусства. Если произведение искусства никаких споров не вызывает, значит это рядовое явление, а эта картина не рядовое, а выдающееся художественное явление.

ЛЕБЕДЕВ Н.И.²⁴. Товарищи, после первого просмотра, конечно, очень трудно высказать все мысли и, тем более, точно и правильно. Уж если Матвей Александрович после четвертого просмотра не смог сформулировать свои окончательные соображения, понятно, что после первого просмотра высказаться очень трудно.

Искусство не живет без поиска, всю жизнь искусство совершенствуется благодаря поиску, находкам, открытиям. Мне кажется, что эта картина и принадлежит к разряду тех произведений искусства, которые находятся на пути очень большого, в наше время, поиска.

У меня сложилось такое впечатление. Когда кончился фильм, у меня было ощущение, точно я вышел с выставки. Вот был на выставке, посмотрел выставку тематическую, необычайно интересную, взволновавшую меня, я просмотрел ее с начала до конца, а выставка, видимо, была построена сюжетно, причем выставку я смотрел при необычайном воздействии на меня музыки.

Музыка, по-моему, очень большой компонент фильма. И под влиянием музыки все оживало. Такое впечатление, как будто все статично, в то же время происходит проникновение и в образы героев, и в их поступки и события. Как-то проникаешь через эту статику, и это является чем-то новым. Музыка настолько сильна, что некоторые куски показались мне в му-

зыкальном отношении сильнее изображения. Мне казалось, что изображение дополняет музыку. Там, где музыка идет на чистых пейзажах, там, где даны горы, вода, где не происходит действие—это одно, но в общем, для меня музыка в данном случае была большей доминантой, чем изображение. Музыка и изображение слились воедино, но при превосходстве музыкальных кусков.

Мне кажется, что Александр Гаврилович, которого я знаю очень давно, знаю его манеру работать, знаю его стиль работы, сделал очень крупный шаг вперед. Это очень радостно, радостно, что это происходит на таком участке его жизни, когда очень трудно это делать. Надо сказать, что Александр Гаврилович на наших Художественных советах в разговорах о сценариях и картинах, всегда дает направление к открытию чего-то нового. Он часто говорит: «Нельзя застаиваться, нужно новое». И вот сейчас он показал путь к новому, путь очень мужественный, смелый и путь очень благородный. Трудно сказать, как будет смотреть картину зритель. Может быть, зритель не сразу раскусит эту картину, может быть, она не сразу будет понята, не сразу будет понята поэтика этого фильма.

Не говоря о блестящей работе оператора, художника и всего коллектива, мне захотелось снова вернуться и сразу же посмотреть картину снова. Следовательно, картина такой сложности, которая потребует от зрителя некоторого мужества, чтобы в нее всмотреться и до конца ее понять.

Здесь многие товарищи говорили о просчетах. Если говорить о сцене «Муж и жена» (так она называется, а не любовная сцена), то не вся она неприемлема. Там есть что-то лишнее, она в стиле картины вначале—человек сидит на камне у реки, подходит жена, а когда начались подробности, она утратила свою монументальность.

Я считаю, что коллектив сделал очень большой и мужественный шаг в области, я бы сказал, нового открытия в киноискусстве. Я, может быть, ошибусь, но в тридцатых годах был режиссер Калеринцев²⁵, я видел его первую картину—«Прометей», где пашет крестьянин, все сделано на дереве²⁶. Вот сейчас мне вспомнилась эта картина, хотя я видел ее лет сорок тому назад. Там тоже был поиск, и я вспомнил по ассоциации эту картину тридцатых годов. Кинематограф все время живет в поиске, и это явление очень отрадное.

ДУДИН М.А.²⁷: Когда потух экран, и зажглись лампы в зале, мне не хотелось вставать и хлопать в ладоши от восторга, мне хотелось просто встать по команде «смирно» и надолго задуматься над всем, что было на экране, что было в жизни, провести какие-то аналогии и заглянуть немножко и в себя и через себя в будущее.

Я, может быть, неискушенный зритель, но я впервые видел, как поэзия выходит на экран в эпическом размахе. Может быть, где-то мы немножко разучились понимать символику. Да и в сцене «Муж и жена», когда она купается в этой бурлящей реке времени и выкрикивает всему миру: «Я люблю!»—это тоже можно воспринять как символ и очень широкий. Тут можно спорить, но можно встать и на эту точку зрения.

Да, это плакатно, но плакатно в том хорошем смысле слова, как мы воспринимаем первые плакаты революции, окна РОСТА. И тут выступает на

один из первых планов очень удачная работа оператора. Все снято очень отчетливо, ясно, точно. Это необычная картина и, как многие говорили, и путь-то у нее может быть очень необычный. Но мне кажется, что она не настолько открывает позабытое, сколько открывает дорогу дальнейшему.

До сегодняшнего дня я видел только на три четверти отснятый материал, и мне очень захотелось тогда про себя поверить, что из этой картины может получиться нечто очень заметное на фоне нашего сегодняшнего киноискусства. И когда я сегодня увидел весь логически выстроившийся материал, мне стало хорошо от того, что я не ошибся в своих предположениях.

Можно и нужно, конечно, говорить здесь и о недостатках.

Мне, например, кажется, с первого просмотра, что ритмический ход картины, ритмический и логический ход развертывания действия под конец где-то уж очень убыстрен, и поэтому от высоких трагедийных символов это немножко снижено. Это мне показалось. Для того чтобы разбирать как-то детально, нужно посмотреть эту картину не один раз. Во всяком случае, эта картина не может оставить человека, посмотревшего его [так в тексте—*П.Б.*], равнодушным. В этом очень большая заслуга всего съемочного коллектива.

И.И. ГОМЕЛЛО²⁸: Мне кажется, что эта картина интересна и радостна. Радостна тем, что это поиск, а поиска нам, к сожалению, не хватает. Поэтому картина вызывает огромное уважение к труду, который проделан коллективом, громадный интерес и вместе с тем вызывает целый ряд чрезвычайно интересных мыслей.

Мне кажется, что это очень важно. Причем мыслей не только по данному произведению, но мыслей, которые связаны с путями развития нашего искусства. Мы можем долго спорить о частностях картины, о взаимоотношении поэзии и драматургии в кинематографе, много спорить о возможностях цвета в кинематографии и т.д.

Замечательно, что эта картина послужит, по-видимому, надолго поводом для серьезных и горячих разговоров.

Я, как и Г.М.Козинцев, не могу сказать, что мне эта картина ближе, чем «Солдаты» А.Г.Иванова. Мне та картина ближе. В той картине замечательно то, что Александр Гаврилович, пользуясь терминологией Маркса, шекспиризировал в этой теме, которая была дискредитирована рупорами и внешним величием [так в тексте—*П.Б.*]. Это большое качество недостаточно использовано в этой картине и иногда даже встает в противоречие. Но я повторяю, что это сделано чрезвычайно интересно. Все разговоры, которые были до этого и сводились к боязни формального решения, оказались беспочвенными. Эта картина замечательна тем, что все идет в плане поиска от глубины души художника, от его самых больших художнических глубин.

Это очень важно и заставляет уважать это произведение, хотя в нем есть то, с чем я не согласен. Григорий Михайлович Козинцев уже назвал несколько кусков, которые «выскакивают» из стилистики этой картины. Это верно. Можно, вероятно, найти еще другие мелочи, которые вступают в противоречие с общим стилем картины.

В картине есть сцена, о которой говорилось как о самой интересной,— сцена пахоты. Но мне кажется, что здесь существует какой-то неправиль-

ный взгляд на труд. Труд тяжел не сам по себе, а отношением к труду. Когда труд подневольный, он тяжел, а когда труд свободный, он радостен. Здесь, в этой картине трудность физическая переходит во внутреннее состояние. Тут есть какая-то страшная изможденность трудом.

(О.Ф.БЕРГГОЛЬЦ: Вы хотели бы, чтобы они хохотали.)

Я хотел, чтобы они радовались, несмотря на все трудности, а они страдают.

(О.Ф.БЕРГГОЛЬЦ: Они сопротивляются и даже из-под тягла дают отпор врагу. Вам надо еще посмотреть, и вы поймете.)

Возможно.

У меня это вызывает противоречивое чувство и, тем более, в сопоставлении с именем Ленина, как это сделано в картине. Вся сущность ленинского учения о труде—это радостный труд и радостное отношение к труду. Завоевания революции—это завоевание радостного труда. В этой картине я усмотрел противоречие.

В основном, мне кажется, что картина чрезвычайно интересна, и я совершенно не понимаю, как можно говорить о невозможности трагедии. Мне кажется, что это абсолютно закономерно—и трагический настрой картины, и ее звучание, как реквиема, весьма значительно, и я совершенно согласен с Леонидом Николаевичем Рахмановым, что это может вызывать только самые оптимистические чувства и настроение. Картина в целом эту задачу выполняет, а сцена пахоты вызывает у меня сопротивление, она кажется мне выходящей из общего трагедийного оптимистического строя картины.

ГОЛОВАНЬ И.П.²⁹: Мы обсуждаем сегодня итог работы, которая делалась несколько лет. Сценарий о первороссиянах год за годом значился в тематических планах студии, но дело, однако, долго не двигалось с места. Нужно отдать должное членам второго творческого объединения, И.Н.Тарсановой³⁰, в частности, она сумела убедить Ольгу Федоровну Берггольц в том, что студия действительно горячо заинтересована в этой ее работе, они были терпеливы и настойчивы одновременно, собирали сценарий буквально по страничкам и все же собрали, довели до конца очень серьезный и значительный труд.

Нужно отдать должное А.Г.Иванову: сделав свой выбор, он, взялся за создание фильма, сложного двойной сложностью, потому что если вообще не просто вести сегодня, не повторяясь, рассказ о революции, о ее времени и ее людях, то тем более трудно вести такой рассказ на основе сценария-поэмы.

Естественно, что эта работа потребовала особо настойчивых поисков в области формы. Эксперимент в данном случае не каприз и не прихоть, к нему постановщика обязывали те специфические трудности, которыми изобилует своеобразнейший сценарий Ольги Берггольц, где документальность факта причудливо сочетается с вольной поэтической мыслью, широкой и, подчас, неожиданной поэтической ассоциацией.

Манера, в которой поставлен фильм, для других чужда. Иначе это, вероятно, и быть не может, и все наши суждения в этой области неизбежно отражают, прежде всего, личные наши пристрастия, вкусы, симпатии, быть может, и предубеждения.

Но сделанный в той манере, в которой он сделан,—доносит ли фильм смысл, существо и дух той истории, которая 50 лет назад принадлежала реальной жизни и которая легла в основу и поэмы Ольги Берггольц и ее сценария?

Именно этот вопрос, по-моему, должен нас волновать сегодня прежде всего. И уважение к огромному труду многих людей, вложенному в картину, а также к молодой смелости и готовности идти на риск не очень молодого человека, обязывают отвечать на этот вопрос вполне искренне, хотя, разумеется, и здесь с неизбежной субъективностью восприятия.

Первую коммуну на Алтае пытались построить в семнадцатом году прекрасные люди—очень смелые и чистые душевно, умевшие и мечтать, и работать, и жить ярко, и умереть—когда пришлось—героически. О них написала Берггольц.

Есть ли они в фильме? Есть. Гремякин, Люба, Алеша—люди живые и яркие—при всей условности манеры, в которой они показаны. В их подвиг веришь—и это весьма существенно. Да и другие первороссияне... Вспомните сцену Интернационала, косябу, молчаливое горе на пожарище—это не только запоминается, это волнует.

Нелегкая задача—изобразить на экране гибель подобных людей таким образом, чтобы не вызвать известного протеста в сердцах зрителей, чтобы мы признали горе и трагичность, но все же закономерность этой гибели. И эта задача, на мой взгляд, также далеко не безуспешно решена в фильме. Мы ощущаем нравственную силу, несломленность тех, кто за тысячи километров от родного Питера отдает свои жизни за революцию, за ее идеалы.

Но здесь, однако, уже следует оговориться. Да, гибель коммунаров-первороссиян не назовешь бессмысленной, потому что умирают они с той же чистотой, с тем же внутренним накалом и верой, с которыми существовали. Таких людей не забывают, а память—это бессмертие.

Но подвиг реальных коммунаров, а также тех, что живут в поэме Берггольц, не только в верности идеалам, не только в стойкости перед врагом. Они до конца делали важнейшее дело своей жизни—революцию. Они открыто создавали коммуны, пока было можно, а когда стало нельзя—вновь, как когда-то, создали свое подполье и через него осуществляли все ту же задачу, приобщая к революции окружающих их людей. Именно поэтому писала Берггольц:

«И тихо, грозно ширится подполье...»

А так же:

«Первороссийска нет—коммуна зреет».

И именно потому существуют в поэме такие важные строки:

«Наутро в селах началось восстание

Его возглавил Кеша Боровой...

И встали восемьдесят шесть ячеек

В назначенный погибшим штабом срок».

Причем не вдруг, не внезапно все это произошло. Уже там, в соседстве с враждебной казачьей станицей, делали свое дело коммунары. К ним пришел не только Кеша Боровой, в соху рядом с Гремякиным впрягся мужик (не в фильме, а в поэме), который затем привел им свою лошадь, и еще

пошли, потянулись к ним люди потому, что «Знобящая, пьянящая тревога вонзилась в их дремучие сердца».

Кеша Боровой в фильме существует, но он мало приметен, а должен был бы олицетворять ту грознейшую в глазах кулаков-староверов силу, которую они хотят уничтожить и которой смертельно боятся. Не просто за чуждые им революционные идеалы губят коммунаров казаки—они схватываются насмерть с теми, кто активно и неустанно переделывает вокруг себя жизни. Слова Гремякина о советской власти, которая будет завтра на Алтае, если ее нет еще здесь сегодня, в фильме воспринимаешь главным образом как характеристику образа жизни самих коммунаров: это они будут жить тут по законам советской власти.

На экране пылают подожженные дома первороссиян, но был ведь и другой пожар, грозный уже для врагов революции, хотя и невидимый. Его жар мы должны были бы почувствовать отчетливой.

В фильме после нескольких просмотров и обсуждений материала, предшествовавших этому художественному совету, произошли некоторые небольшие и, однако, существенные перемены. Точнее стали реплики, несколько смягчена жестокость эпизода пахоты, зазвучали новые строчки стихов, они придали большую законченность и определенное настроение сцене отъезда коммунара из Питера.

Но мне вообще кажется, что этот отъезд и все, что ему предшествует, могло быть решено в фильме в иных тонах и красках, я бы сказала—несколько добрее. Да, в фильме есть сильная сцена на Марсовом поле—революция хоронит своих героев, тех «жертв борьбы роковой», о которых и была сложена известная песня. Эта сцена выразительна и взгляд Гремякина, и все его сурово-скорбное лицо трудно забыть. Но фильм естественно лаконичнее, чем жизнь, и даже чем поэма, которая послужила его основой. В нем ведь нет той очень светлой, теплой «домашней» сцены, где сидят над проектами будущей Коммуны первороссияне и где понятнее становится, что—«вот так они мечтали—все чудесней, все пламенней», так что под конец сама собой возникает песня и «рвется из распахнутых сердец».

Эти люди уезжали не просто сеять хлеб для голодного города—для этого не надо было отправляться в такую даль, о чем и говорит им Ленин, они ехали осуществлять свою мечту о счастье, о жизни на новых началах, о красоте. Сейчас скорее прочитывается их самоотверженная готовность исполнить свой долг. Я думаю, что и сильная, истинно трагическая последняя новелла фильма, и вся его идея в целом только выиграли бы, если бы в первой части было больше света, сильнее прозвучало бы утверждающее начало.

Перед нами произведение, сделанное на том уровне поиска, размышления, выдумки и одновременно точного расчета, на каком, к сожалению, делают у нас пока немного картин. Принимая его полностью, или не полностью, к нему все равно необходимо отнестись со всей серьезностью и уважением.

МОЛДАВСКИЙ Д.М.³¹: Товарищи, в отличие от подавляющего большинства здесь присутствующих, я видел фильм очень много раз, от первого до последнего кадра, а поскольку я знаю и поэму О.Берггольц, и сценарий, в общем, прошел все этапы этого нелегкого пути.

Надо сказать, что [фильм] этот экспериментальный. Таким он и был задуман, таким он и осуществлен. Можно говорить лишь о том, в какой степени этот эксперимент удался.

Определяя задачи этой работы, Александр Гаврилович Иванов говорил: «Наша задача—найти средства выражения образного, поэтического слова, которое само по себе перейти в зрительный ряд не может. Мы стремились и стремимся в нашей работе показать достоверные исторические события, но показать их не натуралистически, следуя известным фактам, а найти те морально-этические проблемы, которые были бы общими для героев-первороссиян и для нашего зрителя.

Мы хотели бы видеть свое будущее произведение партийным в самом высоком смысле этого слова. Оно должно быть действенным, гуманистическим и—без этого не стоило бы браться за дело—подлинно новым».

Мне, по понятным причинам, трудно давать оценку этому фильму, но, мне кажется, что именно таким в целом фильм и [далее, вероятно, пропущено—П.Б.]

Меня очень волновали и интересовали выступления товарищей, говорящих здесь о фильме. Мне даже понравились те выступления, которые как-то не приняли эту форму. В конце концов, картина новая и было бы странно, если бы все голосовали сразу «за». Я знаю, что есть люди, которые до сих пор не любят Маяковского. Я отношусь к этим людям подозрительно, но допускаю их существование...

(КИСЕЛЕВ И.П.: Почему вы исключаете возможность свободного высказывания? Невежественно обвинять людей, у которых может быть другая точка зрения...)

Я говорил о Маяковском по аналогии.

Фильм, как мне кажется, идет в русле поэзии социалистического реализма. Он новаторский и партийный в своей основе и интересен для меня еще тем, что он связан с одной очень важной традицией.

Здесь товарищи говорили о том, что этот фильм связан с плакатами РОСТА, с действиями первых послереволюционных лет. Это совершенно верно, но есть еще одна связь—связи с народным творчеством.

Если мы внимательно перечтем Маяковского, мы увидим, как явственно проступает такая, казалось бы, странная, связь его с народной частушкой или народным импровизационным театром.

Авторы кинофильма постарались найти собственный свой путь интересного, режиссерского зрительного решения. От русской иконописи и от лубка не в плане воспроизведения отдельных их деталей—такой путь тоже вполне возможен—в нем одна из причин успеха постановщика кинофильма «Катерина Измайлова»³², от плакатов РОСТА, от живописи самого начала революции шло художественное видение фильма.

Была нарушена заманчивая перспектива этнографической точности—обобщенные образы староверов и обобщенные образы казаков и обобщенные образы коммунаров были вписаны в эстетику философских категорий.

Быт, как таковой, остался за порогом, то есть отдельные его черты иногда оживают на полотне, но только для той необходимой «узнаваемости», без которой восприятие было бы чрезмерно затруднено.

Впрочем, создатели «Первороссиян» и не ставили своей задачей идти на поводу у зрителей. Они хорошо помнили слова В.И.Ленина об одном поэте первых революционных лет: «Грубоват. Идет за читателем, а надо быть немножко впереди»³³.

Они помнили и ленинские слова об искусстве и массах, записанные Кларой Цеткин: «Искусство,—говорил В.И.Ленин,—должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

Поднимать, воспитывать, быть впереди... Это черты передового советского искусства. И не случайны они в работе А.Г.Иванова, который как художник при очень четком и определенно выраженном миропонимании никогда не замыкался в кругу определенных эстетических решений.

Г.М.Козинцев правильно установил традицию фильма, связав его с традицией 20-х годов. Но, думаю, что в вопросе об юродивой он не прав. Она—в этой традиции.

Я напомним тов. Гомелло юношеский детектив «Транспорт огня» и памфлет «Женитьба Яна Кнукке», фантастический и в то же время весьма земной кинофильм «На границе», правдивая и суровая «Звезда», лаконичный, предельно простой по внешнему рисунку, но очень глубокий и психологически углубленный кинофильм «Солдаты»—все это произведения весьма различные³⁴. Впрочем, их объединяет поиск. В «Транспорте огня» мелькают страшные маски, гротесковые формы внедряются в «Женитьбу Яна Кнукке», люди из «Солдат» при всей их реалистической точности и поэтической ясности вырастают до символов отваги, верности долга.

В кинофильме «Первороссияне» многие из этих черт уже в новом качестве проходят перед зрителем. В новой работе А.Г.Иванова оказалось многое—здесь и поворот к той эстетике, которая создавалась на его глазах в годы творческой юности и которая с «Окнами РОСТА», с полемикой вокруг выставок и новых постановок, со спорами о путях кино затрагивала и его; здесь и печальная констатация факта, что старая форма уже не способна вместить в себя подлинно революционную тему, что зритель—речь идет об ищущем, думающем, творчески воспринимающем искусство—уже не верит нам на слово и требует не наименований, а раскрытый тем. Прочтения с некоторыми историко-революционными кинофильмами в нашем же объединении подтвердили эту мысль...³⁵

Все чаще в разговорах на объединении заходил вопрос о поисках в той эстетике, которая связана с именами новаторов двадцатых годов. Когда появился сценарий Берггольц, А.Г.Иванов отмел «путь, что был протоптанней и легче»³⁶—путь «средне-реалистического» показа тех событий, свидетелем которых он был.

Войти в эстетику картины не легко. Но, войдя в нее, зритель увидит, что к бушующим на экране стихиям огня, воды, к просторам неба и высотам гор прибавляется стихия мужества, высота духа, простора революционной воли.

Он поймет, почему красные и черные гробы на похоронах жертв революции напоминают бруски расплавленного металла, и догадается, почему алое пламя первороссиян, которое выносит мальчик, пылает на фоне раскаленного металлического потока к заводскому цеху.

Ему—этому зрителю—станет ясно, что крупные планы не только дают возможность прекрасным актерам дать точнейшую психологическую характеристику героев, но и подразумевают возможность их прямого разговора со зрителем, обращение к нам, людям сегодняшнего дня. Пусть об этом думают зрители. Пусть прислушаются к музыке, пусть услышат в ней мелодии времени уже в нашем сегодняшнем восприятии.

Пусть поймут, почему так врезается в память скрип шагов на снегу и шелест кос, почему вдруг цвет стал полноправным компонентом, формирующим настроение и видение мира.

Буржуазное искусство стремится показать людей разобщенными и неспособными к подвигу. Мы показываем коллектив [и его] подвиг.

В этом кинофильме нет хитросплетений сложного сюжета. В нем нет подчеркнутой точности воспроизведения, нет подделки «так в жизни бывает». А есть в нем вера в то, что зритель, воспитанный на тех же идеалах и тех же поэтических нормах, что и создатели кинофильма, будет сопереживать, сочувствовать, будет озарен сиянием подвига тех давних лет, которые, как сказала Ольга Берггольц, стали «священной историей нашей революции». Мы хотели сделать партийный фильм, надеюсь, он получился именно таким.

БЕРГГОЛЬЦ О.Ф.: Во-первых, я выражаю глубочайшую, низжайшую благодарность коллективу во главе с Александром Гавриловичем, который поднял эту тему и вынес ее на экран. Мне самой уже стало казаться, что эта тема не фотогенична, хотя, прочитав мою поэму в 1956 году в Переделкино, именно Александр Довженко—большой мой друг—сказал: «Да ведь это же готовый сценарий!» Я отлично понимаю, какой это был тяжелый труд, поднять эту вещь, к тому же отношения со вторым объединением у меня были неровные, нам не раз приходилось ссориться и резко выступать друг против друга и очень тяжело разговаривать и, тем более я рада сказать, что труд увенчался настоящей картиной.

Тут все время употреблялось слово «поиск». Надо сказать, что я не люблю это слово. Писатель, скажем, написал роман в 40 печатных листов, а потом говорят: писатель «пытался» что-то написать. Но он все же что-то написал. Был поиск, был эксперимент, а в результате что же, он состоялся?! У меня от «поиска» и «эксперимента», от «писатель пытался» ощущение, как от чего-то пустопорожнего. А здесь это не кончилось какой-то идеологической икоткой, а большим полновесным фильмом.

Слово «поиск» нравится перестраховщикам. Лучше сказать, что писатель пытался, чем сказать «писатель преуспел». Это более ответственно. Мы не «пытались», а что-то сделали и, главным образом, сделала группа под руководством Александра Гавриловича Иванова и его помощника Евгения Шиффера. Они, повторяю, не только пытались, но они сделали.

И еще по поводу терминологии. Тут, хотя и глухо, а я это слышала в гораздо более открытой форме, звучали два обвинения. Я беру эти слова в кавычки. Обвинение в трагедийности и жертвенности.

Я никак не могу понять, с каких пор слово «трагедия» стало ругательством. Оно стало ругательством во времена сталинщины. Скажем, трагедия Севастополя в стихах «Верность» обсуждалась на Комитете искусств и

в заключении была сделана такая резолюция: «очень хорошо, просим сделать трагедию повеселее и нельзя ли, чтобы в третьем акте были танцы». Я сказала, что сделать трагедию повеселее невозможно, а, тем более, с танцами, эта задача не под силу даже Шекспиру. Эту боязнь слова «трагедия» считаю просто пережитком. Еще Горький говорил: «Наша трагедийная прекрасная эпоха». Ленин этого слова не стеснялся. Он говорил: «Не в отчаянии мы несем неслыханные жертвы, но в борьбе». Ни слова «жертва», ни слова «трагедия» никто никогда не боялся. Словами «Мы жертвою пали» начинается одна из лучших песен Революции. «Поле жертв революции» — так называлось поле, которое сейчас почему-то перекрестили в Марсово поле. И опять-таки, совершенно не стыдно жертвовать во имя революции. Человек ведь не совершает этим решительно ничего дурного. Поэтому я лично отвергаю все эти странные обвинения (мягко выражаясь) в трагедийности и жертвенности и воспринимаю это как похвалу.

Да, люди знали, на что они шли. Они не очень хорошо себе представляли, как все будет, задумав строить почти утопическую коммуны в годы лихолетья. Они пали жертвами гражданской войны. Ну и что тут соромного? Почему же надо начинать с чечетки? И кстати, насчет гробов. Мне очень понравилось это начало фильма, режиссеры дали это в великолепной манере. Это действительно реквием.

Пусть молодежь знает, что революция начиналась с жертв и что завоевания революций даны ценой жертв, а не ценой чечетки. Как же иначе мы будем воспитывать молодежь? Что же мы будем ей говорить, что все это вытанцовывалось каблучками?!

О трагедии я уже говорила. Трагедия, как считал Пушкин, это наивысшая форма поэзии.

Сказать, что я не имела претензий к картине, я не могу, но, во всяком случае, в целом она получилась настолько цельной, компактной и революционной, что у меня не поворачивается язык придирается к мелочам. Один этот ребенок, который идет по снегу, над которым гремят пули,—это же бесстрашный, прелестный ребенок.

Много здесь было заумных разговоров насчет символики в современном искусстве и, в частности, в кино. Мне кажется, что символ и правда, в основном, всегда совпадают, потому что те 125 блокадных грамм хлеба, которые мы получали,—это скорее не еда, а символ. И здесь это легендарное, священное писание нашего народа, в любом его жесте и повороте—это и символ, и знамя, и быт и бытие, а тогда сливались быт и бытие. Мне кажется, что в картине достигнуто слияние быта и бытия.

Говорили о фресках. Говорили правильно. Могут ли фрески ожить и заговорить? А почему нет? Мне кажется, могут. Это доказала картина. Эти прекрасные лица и, я бы сказала, лики первых энтузиастов, коммунаров! Пусть они глянут своими глазами в зрительный зал, пусть взглянут на них зрители, достаточно развращенные серыми картинами облегченного типа, пусть они поглядят друг другу в глаза, а потом можно еще раз поговорить.

ИВАНОВ А.Г.: Начиная работу над картиной, мы знали, что наше решение будет иметь защитников, будет иметь и противников. И это естественно, так как предложенное нами решение является результатом экспе-

римента, а всякий эксперимент чреват неожиданностями и навряд ли всеми без исключения может быть в результате принят безоговорочно.

Во имя чего вздумали мы экспериментировать?

Попытаюсь объяснить.

Литературный сценарий О.Ф.Берггольц знаком многим. Он был опубликован в печати.

Надо сказать, что это произведение было в меньшей степени сценарием для кино, а в большей являлось хорошим литературным произведением для чтения.

Чем больше мы с редактором сценария И.Н.Тарсановой вчитывались в написанное Ольгой Федоровной, тем больше начинали понимать, что поставить картину по нему дело совсем не простое.

А с другой стороны, оно было вроде и не таким уж сложным.

Надо было, согласовав с автором значительные купюры (сценарий был огромен, но в то же время по существу заложенных в нем главных драматургических узлов на серийность не тянул), а затем, проделав эту довольно знакомую работу, перенести остальной материал в обычную форму рабочего сценария, наполнить его обычным грузом исторических, бытовых деталей, оставить обычное многословие, которым в достаточной мере грешат многие наши картины, взять обычного художника, который построил бы нам обычные стандартные декорации, взять оператора, умеющего обычно снимать на цветную пленку, пригласить, наконец, обычного мелодийного композитора и, оснастившись таким образом, сделать картину по всем законам выработавшегося у нас стандарта.

Вы знаете: так нам не захотелось пойти по этому проторенному пути и поставить еще одну картину из тех, о которых нам в прошлом году рассказывал на партийном собрании т. Чекин³⁷.

Он говорил, что в Москве в прошлом году было совещание представителей закупочных комиссий разных стран. Показали им, уж точно не помню, не то 30, не то 25 картин. Купили они только 7.

А остальные?

Они, видите ли, им не подходят. Они, де, смотреться у них не будут, они мало интересны. Материал их вторичен, они перепевают события давно известные, словом зритель на них не пойдет!

Ну что же... им, может быть, и действительно неинтересны эти картины, у них другие вкусы, иной подход к зрителю. А для нашего зрителя? Оказывается, они не приняты и нашим зрителем.

Нет надобности перечислять названия этих картин. Они хорошо всем известны по большому количеству критических откликов в печати, по воплям Главкинопроката, который на них недобирает многие миллионы. Некоторые картины, а есть и такие, не окупают даже стоимость своего производства.

Это бедственное положение уж в достаточно жестоком свете было нам понятно и год назад, когда мы начинали работу. Мы пришли к пониманию, что не имеем права повторять ошибки, допущенные очень опытными и по своему талантливыми мастерами, потому что эти ошибки кроме финансового ущерба государству, приносят еще и политический, идейный ущерб.

Ведь большинство забаллотированных зрителем «боевиков»—это картины на историко-революционные темы, на темы политические, многие с участием Ленина.

И эта важнейшая для каждого советского художника тематика проваливается, дискредитируется в самой своей основе.

Зритель отказывает этим важнейшим в наших планах картинам в доверии. Он просто их не смотрит.

Таким образом дискредитируется самое, я бы сказал, святое. Был момент, когда мы растерялись. Стандарта делать не хотим, а как по-другому? У многих мы искали, просили совета. Но и ряд наших режиссеров, к которым я обращался, два заседания секции драматургов в Союзе результата в смысле совета не дали.

Были разговоры, были рассуждения—из них было понятно—фактографичность неприемлема, что она загубит картину. Говорили, что вообще-то по этому сценарию картину сделать нельзя, что ее и не следует делать, жалели меня за то, что я с ней связался. И что если и будет картина—то будет, де, скука зеленая.

И тогда мозговой центр картины: оператор Евгений Шапиро, режиссер Евгений Шифферс, художник Михаил Щеглов и редактор Ирина Тарсанова после длительных споров и глубоких раздумий пришли к убеждению, что картину эту сделать можно, сделать нужно.

Решать ее надо не в плане создания традиционной бытовой драмы, а проделать трудный, может быть, спорный экспериментальный ход.

Сценарий следует избавить от всей уже известной, вторичной, а следовательно, необязательной для зрителя информации, исключить многословие, попытки все объяснить от А до Я, отбросить фактографическую приземленность, очистить сюжет от всего скрупулезно бытового, словом, сделать не прозаическую драму, а поэтическое, в достаточной мере условное, с большой дозой обобщения произведение, если можно сказать, картину исследования человеческих душ с введением эстетического элемента.

Вы видели картину. Она построена не по законам драмы, а по законам поэмы. Отсюда ее немногословность, длительность отдельных кусков, деление на главы, позволившее нам избавиться от дотошной и прямолинейной сюжетности. Отсюда обращение к зрителю так, как говорит в своем стихе Берггольц «От сердца к сердцу...»—глаза в глаза.

Поэтому мы не боимся показать артистов, смотрящих прямо на зрителя, делая этим приемом зрителя не только свидетелем происходящего, но и соучастником переживаемых событий, этим приемом мы оголяем события, устраняем все второстепенное.

Это и в смысле разговорного материала, в смысле второго плана, это мы делаем и в смысле декоративного оформления и, тем более, в деле использования света и цвета.

Картина строится на абсолютном доверии к зрителю—с верой в то, что он «возьмет» обобщенный поэтический образ, не убоится непрямолинейности ассоциативных ходов, не будет настаивать на соблюдении правил бытового кинематографа.

Обобщенная простота, высокая поэтическая условность—все то, что по самой сути противоположно фактографическому натурализму—определяют собой поэтику фильма.

К такой поэтике нас располагала высота избранной темы.

К этому же располагало и имя автора сценария Ольги Берггольц, таланту которой такая поэтика, как нам кажется, наиболее близка.

Это картина о Революции, об одном из подвигов, ею вдохновенных. И образ Революции предстает здесь как всепроникающее, окрылившее человеческую душу сознание новизны жизни, жизни «как в первый день творчества», ее полной несовместимости со всем, что было еще вчера, освобожденности от груза вчерашнего дня, как ощущение себя хозяином этой простой и мудрой жизни, которая начинается здесь, с этого вот дня, на этом месте.

Так входит в картину подлинно эпическое начало. Так подсказывает оно нам своеобразие необычной стилистики, в основе которой лежит стремление к углубленному и насыщенному спокойствию: статику, классические композиции, локальность в цвете.

Жизнь, возникающая на экране,—это жизнь, упрощенная до великой простоты, ограничившая себя кругом непреложных вещей и ценностей. Поэзия и эпичность в картине у нас резко сближены.

Отталкиваясь от сценария, художественные образы нашей картины прямо восходят к поэме Ольги Берггольц. Они выстроены у нас в простую и емкую систему, складывающуюся из таких понятий, как хлеб, земля, огонь костра, ребенок—из понятий опять-таки предельно простых, близких к вечным первоосновам жизни.

Еще раз: о бессмертном подвиге коммунаров-первороссиян нам хотелось бы рассказать языком не прозаическим, не разговорно-бытовым, но слогом, близким к слогу Маяковского, Петрова-Водкина, слогу Шостаковича.

Товарищи, я прошу у вас разрешения подумать съёмочному коллективу над тем, что мы сегодня слышали, еще раз посоветоваться, а не бежать сейчас в монтажную и резать картину ножницами.

И в заключение, по традиции, несколько слов о постановочном коллективе. Группа работала отлично.

В первую очередь это относится к режиссеру Шифферсу. Он был не только в полной мере творческим работником—он был и требовательным организатором производственного процесса, в чем ему оперативно содействовала административная группа во главе с директором Семеном Рабиновым³⁸, с его помощниками Плавником³⁹ и Мазиним.

Все они вместе решали, в довольно сложных условиях, вопросы бесперебойного производства картины. Работа Шифферса с актерским коллективом—он отдавал ему много времени на репетициях и на площадке, его дисциплинированность, его требовательность ко всем работникам группы - во время работы все время ощущалась. Потому работа шла на редкость слаженно, почти без потерь времени. В этом ему помогал весь административный аппарат, во главе которого стоял опытный, очень оперативный директор С.Я.Рабинов.

Художник Щеглов. За 40 лет работы у меня были разные художники. И все хорошие, интересные. Но этот молодой человек меня покорила своей влю-

бленностью в материал картины, глубиной проникновения в него, желанием не просто выполнить свою профессиональную функцию, а страстным желанием помочь режиссуре во всех, даже мельчайших вопросах, которые во множестве перед нами вставали. Он с редким терпением и пониманием поставленных задач делал очень кропотливую, занимающую много времени работу—раскадровку, набрасывал эскизы каждой сцены. Он был неутомим в своих поисках и предложениях. Он был неутомим просто физически.

Ежедневно его можно было видеть на постройках, на натуре, в павильоне. Всюду и везде мы видели Мишу Щеглова. Его умение работать с людьми дало прекрасные результаты при возведении декораций, по окраске почти каждого кадра. Нет почти ни одного кадра, за исключением панорамных планов, которые бы не подверглись обработке Щеглова и его неутомимых, самоотверженных помощниц—маляров Нади и Кати.

Отлично, организованно и дисциплинированно, безотказно и с огоньком под руководством опытного бригадира Зарха⁴⁰—работала группа светотехников выполняя быстро и четко задания оператора.

Евгений Вениаминович Шапиро один из старейших мастеров операторского искусства на нашей студии.

Он быстро вошел в наш мозговой центр, понял тот единственный ключ, при помощи которого мы задумали решать нашу трагедию—быль по определению Е.С.Добина, мистерию, как ее назвала Ольга Федоровна, легенду о днях нашей молодости, трагедийный сказ о первых героях и жертвах великой Октябрьской Революции, об их величии, об их устремленности к прекрасному, об их борьбе и гибели. Так мы назвали нашу работу сами.

Надо ли говорить, что оператор Шапиро снял картину любовно, с полным пониманием режиссерского замысла, снял картину смело, по-новому, с огромной выдумкой—это все и является доказательством таланта оператора Шапиро.

Еще один преданный картине человек—композитор Н.Н.Каретников. Способности его удивительны. Нашлись товарищи, высоко оценившие его вклад в картину. По-моему, он написал отличную, современную, нужную именно для этой картины музыку.

Он был предельно оперативен, не сорвал ни одного срока, был творчески взыскателен к себе и к нам. Провел с нами всю перезапись, боролся с нами за каждый такт с позиций художника, но не оскорблялся, если видел, что при нужном сокращении материала кое-что из музыки уходит.

Отлично работала бригада звуковиков под руководством Силаева⁴¹. Вы слышали, как записана картина. Очень хорошо. Так же отлично вела работу группа гримеров под руководством Елены Борейко⁴². И весь съёмочный коллектив во главе с начальником штаба Сергеевым⁴³ работал хорошо. Спасибо им.

Спасибо вам за то, что вы так внимательно разобрали наш труд.

КИСЕЛЕВ И.Н.: На этом разрешите считать заседание Художественного совета закрытым.

ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Ед. хр. 17–19. Л. 161–224.

Машинопись

1. См. комм. 39 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
2. *Добин Ефим Семенович* (1901–1977)—критик, литературовед, киновед.
3. *Венгеров Владимир Яковлевич* (1920–1997)—кинорежиссер, бессменный руководитель 3-го творческого объединения (до 1967—совм. с Ф.Эрмлером). Поставил фильмы: «Два капитана» (1955), «Балтийское небо» (1961), «Рабочий поселок» (1965), «Живой труп» (1968), «Обрыв» (1983) и др.
4. *Честников Владимир Иванович* (1904–1968)—актер театра. Снимался в фильмах: «Профессор Мамлок» (1938), «Пирогов» (1947), «Овод» (1955), «713-й просит посадку» (1962), «Зеленая карета» (1968) и др.
5. *Орлов Сергей Сергеевич* (1921–1977)—поэт. Автор сценария фильма «Жаворонок» (1964, совм. с М.Дудиным).
6. «Свадьба в Малиновке» (1967), реж. А.Тутышкин, композ. Б.Александров.
7. *Кошеверова Надежда Николаевна* (1902–1990)—кинорежиссер. Поставила фильмы: «Золушка» (1947, совм. с М.Шапиро), «Укротительница тигров» (1954, совм. с А.Ивановским), «Канн XVIII» (1963, совм. с М.Шапиро), «Старая, старая сказка» (1967), «Ослиная шкура» (1982) и др.
8. *Муратов Леонид Григорьевич* (1932–1994)—киновед, сотрудник сектора кино ЛГИТ-Мик.
9. «Первый учитель» (1965), реж. А.Кончаловский.
10. *Шнейдерман Исаак Израилевич* (1910–1991)—театровед, киновед, критик.
11. Фильм А.Иванова «Солдаты» (авторское название—«В окопах Сталинграда») был закончен в 1955 году, но вышел на экран лишь в 1956-м ограниченным тиражом.
12. В 1966 году в Государственном Русском музее состоялась первая посмертная выставка К.Петрова-Водкина. Это было одно из крупнейших явлений художественной жизни Ленинграда.
13. *Козинцев Григорий Михайлович* (1905–1973)—кинорежиссер, художественный руководитель 1-го творческого объединения «Ленфильма» (совм. с И.Хейфицем).
14. *Вишневский Всеволод Витальевич* (1900–1951)—писатель, драматург. Автор сценариев фильмов: «Мы из Кронштадта» (1936), «Первая Конная» (1941), «Незабываемый 1919-й» (1950, совм. с А.Филлимоновым и М.Чиатурели).
15. Речь идет о сцене пахоты, в которой О.Волкова играет юроривую.
16. *Гликман Исаак Давыдович* (1911–2003)—музыковед, искусствовед, критик, редактор «Ленфильма». Автор сценариев фильмов: «Черемушки» (1962, совм. с В.Массом и М.Червинским), «Лебединое озеро» (1968, совм. с А.Дудко и К.Сергеевым) и «Князь Игорь» (1969, совм. с Р.Тихомировым).
17. Речь идет об отце Феодосии, священнике-старообрядце в исполнении И.Краско.
18. *Витоль Арнольд Янович* (1922–2000)—журналист, редактор. С 1945 работал на «Ленфильме» как редактор газеты «Кадр», старший редактор сценарного отдела, главный редактор объединения. С 1962 работал в «Ленинградской правде», затем был зав. отделом культуры Ленгорисполкома. Автор сценариев фильмов: «Донская повесть» (1964), «Тени исчезают в полдень» (1971–1974, совм. с А.Ивановым), «Блокада» (1974–1977, совм. с А.Чаковским), «Веселое сновидение, Или смех и слезы» (1976) и др.
19. *Рахманов Леонид Николаевич* (1908–1988)—писатель, драматург, киносценарист. Автор сценария фильмов: «Депутат Балтики» (1936, совм. с А.Зархи, И.Хейфицем, Д.Дэлем), «Михайло Ломоносов» (1955) и «Явление Венеры» (1961).
20. Из стихотворения Э.Багрицкого «Происхождение»:

<...> И все навыворот.
 Все как не надо.
 Стучал сазан в оконное стекло;
 Конь щebetал; в ладони ястреб падал;
 Плясало дерево.
 И детства шло. <...>

21. См. комм. 55 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
22. *Каретников Николай Николаевич* (1930–1994)—композитор. Автор музыки к фильмам: «Ветер» (1958), «Мир входящему» (1961), «Скверный анекдот» (1966), «Бег» (1970), «Мелкий бес» (1995) и др.
23. Конечно, речь идет о первом авторском варианте финала, а не о доснятых позже и «приклеенных» из цензурных соображений кадров с памятником Ленину (подробнее—см. статью Л.Лонгиной).
24. См. комм. 50 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
25. Ошибка стенографистки. Безусловно, имеется в виду *Кавалеридзе Иван Николаевич* (1887–1978)—режиссер театра и кино, скульптор. Поставил фильмы: «Ливень» (1929), «Коли-ивщина» (1933), «Прометей» (1935), «Запорожец за Дунаем» (1937), «Гулящая» (1961) и др.
26. Вероятно, абберрация памяти. Лебедев, несомненно, описывает фильм «Ливень» (1929).
27. *Дудин Михаил Александрович* (1916–1993)—поэт. Автор сценария фильма «Жаворонок» (1964, совм. с С.Орловым).
28. См. комм. 64 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
29. См. комм. 40 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
30. См. комм. 19 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
31. См. комм. 18 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
32. Фильм-оперу «Катерина Измайлова» (1966) поставил *Шapiro Михаил Григорьевич* (1908–1971).
33. Эти слова В.И.Ленина относятся к поэту *Демьяну Бедному* (наст. имя—*Ефим Алексеевич Придворов*) (1883–1945).
34. Молдавский перечисляет основные работы А.Г.Иванова: «Транспорт огня» (1930), «Женитьба Яна Кнукке» (1934), «На границе» (1938), «Звезда» (1949), «Солдаты» (1955).
35. Речь идет, по всей видимости, о фильме Ю.Вышинского «Залп “Авроры”» (1965).
36. Вероятно, стенографистка неверно записала цитату из стихотворения В.Маяковского «Сергею Есенину» (1926). Правильно: «путь, чтобы протоптанней и легче».
37. *Чекин Игорь Вячеславович* (1908–1970)—писатель, общественный деятель. Главный редактор, затем—начальник сценарного отдела Главного управления по производству фильмов Министерства культуры СССР. Автор сценария фильма «Ночь в сентябре».
38. См. комм. 6 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
39. См. комм. 4 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
40. *Зарх Ефим Григорьевич* (р. 1927)—бригадир осветителей. Работать в кино начал в годы войны. Эмигрировал в США.
41. См. комм. 32 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
42. См. комм. 48 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.
43. См. комм. 42 к дневнику и переписке А.Г.Иванова.

Публикации и комментарии **Петра Багрова**
