

*Артем СОПИН*

## О «ДУЭЛИ» НИКОЛАЯ ШПИКОВСКОГО

Николай Шпиковский, в первую очередь, известен как автор сатирического «Знакомого лица» («Шкурника», 1929), с симпатией встреченного Осипом Мандельштамом, благодаря рецензии которого фильм и обрел вторую жизнь четверть века назад, почти уже утвердившись за это время в ранге классики.

Впрочем, если говорить о степени признания не автора, но фильма, то лидирует, конечно же, короткометражная «Шахматная горячка» (1925), поставленная совместно с Всеволодом Пудовкиным и, в силу прославленности соавтора, не сыгравшая роли в известности Шпиковского.

Чуть реже вспоминают, что Шпиковский написал сценарии комедии Николая Садковича «Шуми, городок» (1939) и—в первые месяцы войны, с только пришедшим в кино Леонидом Леоновым—трагической новеллы Пудовкина «Пир в Жирмунке» (1941), а также работу с Юлием Райзманом над его военно-хроникальными фильмами.

И вовсе выпала из поля зрения долгое время считавшаяся утраченной короткометражная «Дуэль» (1934), хотя даже аннотация в каталоге «Советские художественные фильмы» дает представление о необычности сюжетной коллизии, провоцирующей на юмористическое решение (особенно учитывая комедийный талант Шпиковского) и уж, как минимум, небанальной для своего времени. Прочитав аннотацию, тем более она не совсем верна и есть повод ее уточнить:

«В фильме высмеивались проявления ложной романтики в среде нашей молодежи.

За девушкой ухаживают двое парней—Федя и Валентин. Девушка решает проверить, кто из них ее любит больше. Она дает Феде незаряженный револьвер и предлагает ему застрелиться. Федя отказывается. Валентин же готов пожертвовать собой ради любви. Так девушка узнает, кто ее действительно любит»<sup>1</sup>.

Если все трое всерьез участвовали в такой «проверке» (Федя «отказался», то есть не прошел ее, но участвовал, а мотивы отказа неизвестны), то, конечно, всех троих можно только высмеивать, а в 1930-е—особенно. Правда, финальное «действительно любит» указывает на то, что подобная «проверка», получается, удостоверяет подлинность чувств. Дополнительную интригу создает информация о том, что в роли Феде снимался Петр Савин, игравший обаятельных комсомольцев от «Черного паруса» (1929) до «Гармони» (1934) в ироническом ключе и трудно представимо вписывающийся в подобный сюжет.

Между тем «Дуэль» уже давно хранится в ГФФ (копия открывается титром «Из собрания фильмов Госфильмофонда СССР»), но не привлекала внимания, видимо, по той причине, что в архивной картотеке не было ника-

кой информации о данной единице хранения, кроме названия, количества роликов, указания на черно-белое изображение и неверной даты («1961»), унаследованной от одноименной экранизации чеховской повести),—ни режиссера, ни правильного года, ни актеров (хотя, как ни забавно, в титрах сохранившейся копии, наоборот, нет названия фильма, зато остальные сведения—есть).

В отличие от приведенного в каталожной аннотации сюжета, героиня новеллы разыгрывает «проверку» с револьвером, чтобы узнать, не кто из них ее любит, а кто лишен склонности к «романтическим» эффектам. И Федя, осудивший предложение, оказывается победителем в проверке на здравомыслие, а не на степень влюбленности.

П.А.Багров в статье о советской киноновелле 1930-х годов вспоминает характеристику новеллы, данную Б.В.Томашевским («твердая концовка» за счет «новизны конечных мотивов»), и на примере «Стожаров» (1939) Ивана Кавалеридзе, снятых к моменту формирования канона, убедительно показывает, что советская «новелла» тех лет в действительности таковой не является: все элементы фабулы заранее известны, концовка predetermined<sup>2</sup>. В этом смысле «Дуэль»—своего рода анти-«Стожары», формирование канона ее коснуться не успело. Поначалу зрителю дается обманчивый ход к возможной кульминации в виде стычки Федей и Валентина друг с другом (они оба читают письма от девушки с приглашением на одно и то же свидание). «Дуэль» делится на три короткие главки (не пишу «части», чтоб не было путаницы с коробками киноплёнки), и средняя не вносит новых сюжетно значимых элементов, что усиливает напряжение кульминации и развязки. Неожиданным мотивом оказывается появление в действии револьвера. Наконец, развязкой служит обнаружение розыгрыша и, соответственно, смена условий победы в проверке. Более того, Томашевский пишет, что в случае продолжения повествования, «кроме развязки, мы должны иметь еще какую-нибудь концовку. <...>. Так, в конце новеллы может стоять нравственная или иная сентенция, которая как бы разъясняет смысл произошедшего»<sup>3</sup>. В «Дуэли» после окончательного выбора Дины (так зовут девушку) следует ее объяснение с Федей, сомневающимся относительно риска, которому подвергался Валентин. Она показывает пустой барабан револьвера и со смехом венчает новеллу восклицанием: «Хороший ты мой! Тоже! Подумал, что я могу так глупо подшутить!» (Поступок ее, впрочем, считать неглупым спорно, но соблюдения законов жанра это не касается.)

Раскрытие развязки не должно испортить впечатления от просмотра у тех читателей, что прежде не видели новеллу,—«Дуэль» «анекдотом» не исчерпывается. Как и первая короткометражная лента Шпиковского—«Шахматная горячка»,—она отличается от «Знакомого лица» большей кинематографичностью. При всем трагикомическом своеобразии, картина о «шкурнике» строится на эксцентричности положений, в которые попадает шаржированный персонаж, близкий к эстрадной маске. Несколько фото и описание ситуаций могут создать достаточно точное впечатление о нем (тем более, сюжет основывается на повторении модели вживания героя в разные политические лагеря, что его заметно утяжеляет). Видимо, короткометражная форма вообще была более органична для Шпиковского. Если бы

не сохранились «Шахматная горячка» и «Дуэль», полноценно представить их было бы трудно. Так, своеобразие первой работы создают даже не только гэгги, но ритм, зимние улицы, сама хроникальная связь с реальным шахматным турниром (как и запечатление режиссеров, в том числе будущих, в эпизодических ролях).

«Дуэль» невероятно выразительна визуально. Скажем, в первой главке персонаж, находящийся в соседней комнате, предстает силуэтом-тенью на полупрозрачной стене. Художником фильма был ни много ни мало Владимир Егоров, а кроме того, новелла—последняя операторская работа Бориса Завелева, известного, в частности, своим сотрудничеством с Евгением Бауэром в 1910-е годы. Конечно, в «Дуэли» нет колонн и зимних садов—в 1930-е это смотрелось бы странно. Но, скажем, диагональное раскачивание Феди на турнике на фоне той самой стены с силуэтом-тенью, обыгрывание различных точек съемки на пространстве спортивной вышки во второй главке или заметная роль белого цвета подтверждают высокую изобразительную культуру Завелева, не остановившуюся в развитии, а включившую в себя опыт конструктивизма, эстетики 1920-х и наступающих 1930-х годов.

Что касается звука, с которым Шпиковский в «Дуэли» работал впервые, то стоит отметить ритмическое построение сцены сборов юношей на свидание, основанной на совмещении музыки, проговариваемого (не поющего) стихотворного текста (соавтором Шпиковского по сценарию был поэт Александр Безыменский) и движений героев. Аналогично—без стихов, но с большей точностью совпадения движений и музыки—будет построено начало комедии Садковича «Шуми, городок», и можно предположить некоторое участие автора ее сценария Шпиковского в разработке данной сцены.

Музыку к «Дуэли», как и к фильму «Шуми, городок», писал композитор Климентий Корчмарев, и в новелле она является основным элементом звукового решения. В «Дуэли» два лейтмотива: песня по радио, которой в самом начале подпеваает Федя (та же мелодия звучит в финале, когда выбор сделан в его пользу), и главная тема, связанная с Диной или, вернее, мотивом любви вообще. В первой главке песня с медленным повтором варьируемой фразы—воспоминание о беседе с девушкой, где чувство было важнее слов («И я говорил, и она говорила, и мы говорили—не помню, о чем»),—сопровождается также медленными, в такт музыке, физкультурными упражнениями Феди. Причем песня и зарядка не противопоставляются (как символы мещанства и ГТО, соответственно), а вместе передают состояние ожидания (свидания и далее—развязки). Во второй главке оно строится уже на обратном соотношении бытовых движений без лишнего проявления энергии с то затухающей, то вновь начинающейся музыкой, передающей волнение героев. Если в сюжетном плане ситуация ожидания «работает» на создание напряжения перед кульминацией, то во внесюжетном—через музыку и визуальное решение—передает любовное томление героев. По эротизму атмосферы новеллу можно в некоторой степени сравнить со «Строгим юношей» (1936) (к работе над которым, к слову, Абрам Роом приступает как раз в это время).



Дина не случайно однажды начинает подпевать той мелодии, которая в остальное время задает ритм действия, то есть сопровождает повествование. Именно с героиней связаны все поворотные точки сюжета. Федя и Валентин становятся участниками ее спектакля, не подозревая об этом. Авторское начало Дины по отношению к происходящему подчеркивают и мизансцены, при которых она наблюдает за юношами с верхней площадки, и неакцентированное обнаружение в поведении и отчасти внешнем облике того, что она взрослее их (когда актриса Т.Котельникова играла одну из главных ролей в «Банде батьки Кныша» (1924), исполнителю роли Валентина А.Звенигорскому было только четырнадцать лет).

В свою очередь, авторский слой, безусловно, находящийся над слоем влияния героини, помимо общей сюжетной организации и создания упомянутой атмосферы, акцентирует тему личного счастья как таковую. При этом в другой мосфильмовской молодежной комедии 1934 года с показательным названием — «Частная жизнь Петра Виноградова» Александра Мачерета — существует общественная реальность, которая и примиряет героя с любовным поражением. Мир же «Дуэли» из-за малого метража достаточно герметичен. Только однажды Федя объясняет встретившемуся знакомому доктору расшифровку аббревиатуры на своем значке: «Я там работаю. <...> Только раньше “АМО”, а теперь “ЗИС” — гигант!» — а в ответ опять же слышит, что «апо» по-латыни означает «люблю».

В упомянутой статье Багров рассматривал «Беглеца» (1932) Владимира Петрова как экспериментальную новеллу-монодраму начала десятилетия об одном чувстве—страхе, а «Стожаров» (1939) и близкие к ним короткометражные фильмы следующего периода—как квазиновеллы, отражающие внеиндивидуальный мир коллективного праздника<sup>4</sup>. «Дуэль» (1934) представляет собой экспериментальную новеллу о любви в сугубо индивидуальном аспекте, созданную на переходном этапе—перед началом драматичного поиска контакта с общественной реальностью. То есть является недостающим звеном в истории советской киноновеллы 1930-х годов.

1. Советские художественные фильмы: Аннотированный каталог: В 5-ти тт. М.: Искусство, 1961–1979. Т. 2. С. 64–65. Как и в «Репертуарном указателе» (Кинорепертуар. М.: Кинофотоиздат, 1936. С. 27), в каталоге фильм отнесен к 1935 году, хотя и указано, что он вышел на экран 3 февраля. В титрах же стоит 1934 год.

2. См.: *Багров П.А.* Фильмы «малой формы» и модель тоталитарного кино // Киноискусство и кинозрелище: В 2-х частях. СПб.: РИИИ, 2011. Ч. 2. С. 164–165.

3. *Томашевский Б.В.* Теория литературы: Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 245.

4. См.: *Багров П.А.* Указ. соч. С. 146–148, 164–168.

---