

Юлиан ПАНИЧ

ГОРЕСТНОЕ ПОСЛЕСЛОВИЕ

К осени 1966-го тридцатидвухлетний выпускник режиссерского факультета ленинградского театрального института, а ныне безработный Евгений Шифферс имел за плечами шесть спектаклей, из которых на сцене оставались жить два. Первый, поставленный им три года назад еще студентом в ленинградском ТЮЗе по пьесе «Сотворившая чудо» Гибсона с Ольгой Волковой и Антониной Шурановой и брехтовский «Что тот солдат, что этот», поставленный в ленинградском Малом драматическом театре. У четырех остальных была так называемая «трудная судьба». Их просто уже не было.

На папке личного дела Евгения Шифферса (читай: «и на его судьбе») заведующий отделом культуры ленинградского обкома партии товарищ Александров поставил крест. Случилось это осенью 1964-го после премьеры «Кандидата партии»—правоверной пьесы Александра Крона, которую поставил Евгений Шифферс в Театре драмы и комедии на Литейном. Этот вполне «проходимый» спектакль, выверенный и ладно сработанный, пришелся ко двору. Товарищ Александров после «отсмотра» остался доволен и прошел за кулисы—лично поздравить создателей. «Ну, Шифферс, поздравляю,—сказал, дружески улыбаясь, товарищ Александров и протянул режиссеру руку,—теперь будем сотрудничать?»—«В чем?» Шифферс побелел: «В чем мы с вами можем сотрудничать, товарищ Александров?!» Он закинул голову, выставил вперед свой мощный подбородок и заложил за спину обе руки: «В че-ем?!»

Меня вызвали в Смольный к инструктору отдела культуры Елене Алексеевой. Алексеева была мила, предложила чай. И еще предложила ознакомиться с этой самой александровской папкой. Я читал то, что писали о Шифферсе руководители ленинградского Театра имени Ленинского комсомола и Театра драмы и комедии на Литейном. В Театре имени Ленинского комсомола спектакль «Ромео и Джульетта» был снят с репертуара после двух разгромных рецензий в центральной прессе и последовавшего за этим конфликта руководства с режиссером и с актерами—участниками спектакля. Конфликт закончился уходом из театра вслед за Шифферсом целой группы актеров, сыгравших в его опальной постановке. В папку были подшиты те самые, опубликованные в один день в «Комсомольской правде» и в «Советской культуре» рецензии на «Ромео и Джульетту», где режиссера Шифферса обвиняли во всех смертных грехах, вплоть до *«проповеди идей немецкого мистика и реакционера Гартмана, которого В.И. Ленин назвал истинным немецким черносотенцем»*.

А руководители театра на Литейном жаловались на режиссера Шифферса, пришедшего в театр с группой актеров и поставившего там спектакли «Маклена Грасса» и «Кандидат партии», имевшие успех, но снятые с репертуара после демонстративного ухода из театра все того же Шифферса и все той же группы актеров. Были и «внутренние рецензии», напи-

санные в одном экземпляре для отдела культуры обкома партии, как тогда говорили—«рецензии типа доноса». Среди них—характеристика на Евгения Шифферса, подписанная профессором ленинградского театрального института Георгием Александровичем Товстоноговым, любимым педагогом Шифферса. Товстоногов писал, что Шифферс высоко одарен и глубоко образован, что он способен воплотить на сцене любую идею, правда, вскользь замечал Товстоногов, *он не ручается* за те идеи, которые захочет исповедовать его ученик...

Елена Алексеева, показав мне это досье, сказала, что люди—всего лишь люди, не более того, но дыма без огня не бывает, из чего я должен был понять, что стукачей и доносчиков она не приветствует, но и объект жалоб—Шифферс—«не сахар». После чего Алексеева доверительным тоном попросила меня, как друга режиссера и его ассистента почти во всех вышеозначенных спектаклях, помочь обкому и повлиять на «такого талантливого и такого несчастного Женю». «Шифферс очень болен, мы знаем, что это последствия ранения в голову, полученного им в Венгрии в 1956 году. Поскольку Женя был офицером и выполнял там свой воинский долг, мы в обкоме подняли на ноги всю городскую военную медицину и договорились, чтобы Шифферс попал в руки самых опытных специалистов—психиатров и хирургов Военно-медицинской академии. Вы должны уговорить его пройти курс лечения у специалистов».

И, понизив голос: «Мы с вами должны спасти Женю, ему уже раньше был поставлен диагноз: “арахноидит”, его мозг может быть в любую минуту подвержен необратимым процессам... возможно, потребуется хирургическое вмешательство».

Я не знал, что такое «арахноидит». Но мне стало страшно.

—Да я уже десять лет как инвалид, а вот живу же,—сказал Шифферс, когда я рассказал ему о встрече в обкоме.

—Я понял, что они от тебя не отстанут,—сказал я.

—Надо лечь на дно,—решил Шифферс.

«Лечь на дно»—исчезнуть из города. И надолго. Правда, мы и так исчезали в последние годы, пробавляясь гастрольями по Псковской, Новгородской, Великолукской областям. Мы с моей женой Людмилой, входившей постоянно в нашу группу «бунтарей», зарабатывали тем, что ездили по провинции с так называемыми «встречами киноартиста со зрителями». Играли сценки-скетчи, я читал стихи, в паузах между номерами крутили отрывки из фильмов, в которых я когда-то играл. В последнее время немудрое действо «встреч» конферировал невысокого роста крепыш с огромным лбом и жгучими глазами—Евгений Шифферс. Никаких планов на будущее у нас не было. Ни нам, ни Шифферсу в Ленинграде ничего не светило, а тут еще этот вызов меня в обком партии, но вдруг...

«Вдруг» всегда случается в нужное время и в нужном месте, и хорошо, если это «вдруг» влечет за собой удачу. Это был как раз «тот самый случай».

Как-то я забрел на «Ленфильм» в надежде получить шанс—попробоваться в какую-нибудь запускающуюся картину. В моем багаже было к тому времени больше двух десятков лент. А вдруг?... И буквально у входа в актерский отдел встретил старинного приятеля Марка Рысса, некогда адми-

нистратора в группе фильма «Овод», а ныне руководителя Второго творческого объединения «Ленфильма».

—Слушай, ты мне вовремя попался. Ты же знаешь в городе многих... Мне нужен умный и тактичный режиссер—«серый кардинал» к Гаврилычу.

В переводе на понятный язык: «Гаврилыч»—кинорежиссер Александр Гаврилович Иванов, народный артист СССР, лауреат и прочее, и прочее, нуждался в режиссере, который в ранге «ассистента» или «второго режиссера» «пахал» бы на его фильме, сам при этом оставаясь в тени. Такая практика в кино известна.

—Если сработается твой кандидат с Ивановым, то есть, если Иванов не выгонит его раньше срока (ты же знаешь, каков он, наш «Гаврила»),—пусть этот парень просит у нас что хочет, хоть собственную постановку. Мы не обманем. Я слово держать умею. Так что ты поищи, поспрошай вокруг и через недельку...

Я без паузы:

—Недели не нужно. Есть такой!

—А кто?

—Шифферс.

—Опять евреи...

Марк искренне опечален.

—У нас директор объединения—Рысс, директор картины—Рабинов, оператор—Шапиро, а теперь еще и второй режиссер Шифер...

—Шифферс. Немец. Петербургский немец. Два «эф» и «эс» на конце.

—Ну что ж... веди ко мне твоего Шифера... Поговорим...

Шифферс поговорил с Рыссом, Рысс—с Ивановым. Иванов—с Шифферсом. Потом была встреча втроем—с автором сценария будущего фильма Ольгой Берггольц. Потом к разговорам подключился Евгений Шапиро—кинооператор, а вскоре Евгений Шифферс привел в группу замечательного художника Михаила Щеглова, нашего общего друга, и московского композитора Николая Каретникова. Шифферс быстро наметил состав актеров, провел пробы. Иванов пробы утвердил.

Забегая вперед, скажу, что Александр Гаврилович Иванов проявил необычайное мужество, стоял как скала, отстаивая в процессе создания фильма от всех и всяческих нападков своего «второго»—Шифферса, ставшего фактически полноправным сопостановщиком ленты.

Зато уже после всех проработок и разгрома, после изнурительных собеседований в Москве и в ленинградском обкоме партии, наконец, после защиты фильма к показу, на излете жизни, Александр Гаврилович выпустил мемуары и даже не упомянул Евгения Шифферса. Допускаю, что редакторы его мемуаров именно так отредактировали рукопись старого мастера. Он сам в выпуске книги уже не участвовал. Вскоре его не стало.

Иванов, хотя и держался несколько в стороне от реальной и суетной киножизни, но все же не был «генералом на свадьбе» на своем фильме «Первороссияне». Я видел его, неизменно сидящим в своем режиссерском кресле у штатива кинокамеры. Всегда учтивый в отношении Иванова Шифферс, который сам по своему усмотрению проводил все репетиции с каме-

рой и с актерами, обычно спрашивал: «Снимаем, Гаврилыч?» Александр Гаврилович Иванов кивал, Евгений Шифферс командовал: «Мотор!»

Доверие к таланту партнера—неотъемлемая часть собственного дара. Мне кажется, что Иванов в душе был, как и многие, заморожен своим вторым режиссером и его командой.

Марк Рысс в благодарность за мое «сватовство» выдал и мне «бонус»:

—У тебя роль в фильме разбросана по разным объектам и эпизодам. Вези тебя туда-сюда, из Питера в Теберду, а потом снова в Питер—нерентабельно. Я договорюсь с Борисом Марковым (директором ленинградского телевидения), чтобы ты для них снял фильм. Придумай—что и как, набери группу, найди оператора на телевидении. Они там нищие, но я дам пленку и какие-то деньги. Снимай. Нам реклама, тебе—удовольствие.

Удовольствие стало судьбой, мы с моей Людмилой ежедневно стояли за кинокамерой. И почти все съемочные дни в Теберде, если не были сами задействованы в кадре как актеры, с оператором Максимовичем и ассистентом Снежкиной снимали фильм о том, как снимались «Первороссияне». И учились у Шифферса ремеслу, которое он постигал в это время сам. И радостно делился своими знаниями.

Названный по строчке той же Ольги Берггольц—«Ты видишь, я не забываю...»—наш с Людмилой первый документальный фильм имел два слоя: история реальных «первороссиян», небольшой группы питерских рабочих, бежавших в 1918-м от голода и холода из Питера на Алтай, и история съемок фильма «Первороссияне». Мы записывали разговоры с Ольгой Берггольц, брали интервью у создателей фильма, ушли с головой в архивы и семейные альбомы.

Но еще до завершения нашей картины разразился скандал вокруг «Первороссиян», и на Ленинградской студии телевидения нас принудили отказаться от идеи «фильма о фильме», предложив делать очередной пропагандистский фильм к наступающей дате пятидесятилетия Октября. Было жаль потраченных месяцев работы, жаль каких-то задумок, каких-то сцен, но к тому времени главного участника скандальной эпопеи с «Первороссиянами»—Евгения Шифферса—в эфир уже давать было нельзя, а делать вид, что его вообще на фильме не было, мы не могли. К тому же мы были на Ленинградском телевидении еще никто—приглашенные свободные сотрудники (да даже и будь мы «кто», то есть со стажем на ТВ, то все равно—кто тогда, в 1967-м, мог вообще спорить с партийным руководством!?). Фильм «Ты видишь, я не забываю...» прошел, тем не менее, с успехом, но где он теперь, я не знаю, концы его найти невозможно.

Так наш «младший брат», как называл нас Шифферс, разделил судьбу «брата старшего».

А пока 1966 год. Все впереди—и радость творчества, и горечь обид. Подготовительный период. На правах старого друга и актера, уже утвержденного на одну из главных ролей, я захожу иногда в кабинеты съемочной группы «Первороссиян». Евгений Шифферс и Михаил Щеглов, сидя на

полу, «конструируют» режиссерский сценарий будущей ленты. Это не разбивка текста литературного манускрипта на отдельные кадры, когда главными инструментами служат клей и ножницы, это не только технические заметки, как снимать тот или иной план. Здесь в работу шли фломастеры, гуашь, мел... Каждая строчка текста неотрывно была связана с щегловскими эскизами, черновыми набросками, пачка которых росла с каждым днем. Эскизы превращались в картины-кадры. Потом картины «оживут» на экране: один к одному.

Подстать тандему Шифферс-Щеглов оказался и приглашенный на картину композитор Николай Каретников. Каретников написал впоследствии в книге «Готовность к Бытию»: «...я встретился с режиссером Евгением Шифферсом, который мне предложил выполнить совершенно оригинальные задачи, некую особую игру. Ради нее убирались реплики, убирались шумы. Каждому звуковому компоненту уделялось особое внимание. Если это, к примеру, шум, то самый характерный, имеющий драматургическое значение и как будто бы ранее нами не слышанный. Такой шум невероятно усиливался. И скрип двери, к примеру, звучал так, будто бы открывались огромные крепостные ворота*. В такой звуковой системе музыка должна взять на себя совершенно иные функции. К примеру: едет всадник, нужно передать настороженность, напряжение, его готовность к действию, но еще и отобразить скок лошади, так как стук копыт сознательно не подкладывался. <...>

Вместе с работой художника, оператора и актеров музыка составляла условную стилистику, обозначенную в знаковых системах»¹.

Конечно, даже сегодня трудно все понять в описании Николая Каретникова, но ясно одно—непродуманно, случайно ничего не делалось. И на пустом месте—тоже.

Шифферс настаивал, чтобы рутинный просмотр рабочего материала был на самом большом экране киностудии:

—Мы снимем на 70-ти миллиметрах, а не на 35-ти. Зрители будут смотреть фильм на гигантских экранах в кинотеатрах, где будет стоять 70-ти миллиметровая аппаратура. При таком увеличении все становится мону-ментальным. Нельзя фиксировать как бы реальную жизнь—ее надо конструировать «под кадр». Надо приспособливать игру актеров, наш монтаж и движение камеры к параметрам будущего широкого экрана.

Не потому ли просмотренные на мониторе или на экране компьютера «Первороссияне» блекнут, и только на большом экране они как бы набирают свет и цвет?

Помню, как однажды я встретил Шифферса и Щеглова, идущих в просмотрный зал на «Ленфильме». Они несли с собой какие-то коробки с пленкой.

—Хочешь посмотреть?

—Что?—спросил я.

* Следует отметить, что этот фильм создавался за пятнадцать лет до картины «Мой друг Иван Лапшин» А.Германа.

—Довженко, Эйзенштейна, Барнета и... раннего Александра Иванова.
Вот тебе и наш «Гаврила»!

Иванов верил Шифферсу, и Шифферс постепенно становился все более значимой фигурой в производстве «Первороссиян» и на киностудии. Кто-то был безоговорочно предан ему, а кто-то бегал к Александру Гавриловичу с жалобами—ведь в России всегда при возникновении проблем их не решают, но ищут тех, на кого и кому можно было бы пожаловаться. Но к Иванову жалобщикам вскоре стало бегать неудобно—тот во всем стоял на стороне своего молодого второго режиссера. Да и требования «Львовича» (так его стали называть, а было ему тридцать три года), как правило, были логичны.

Устраивались худсоветы студии «Ленфильм»—мастера и высшие чиновники смотрели сырой материал. Не забудем, что это же был особый фильм, приуроченный к полувековому юбилею Октября. Критиковали, возмущались: «Красить костюмы и лица одним цветом? Красить вокзалы, поля, горы, людей и лошадей?» «Это не кинематографично. Это же операвампука!»—говорили другие. Но Козинцев, Кошеверова, Дудко, Шнейдерман, мастера старой школы, которые не понаслышке знали время великого советского авангарда, да и молодые—Савва Кулиш, Элем Климов, Глеб Панфилов, Геннадий Полока—видели в новой картине возрождение эпоса и трагедии.

У меня остались некоторые записи, сделанные во время работы над фильмом «Ты видишь, я не забываю...»

Вот Евгений Шифферс говорит о поисках новых форм, об «опасном очаровании широкого экрана» и игре актеров в условиях колоссального увеличения... А вот посвящает свой спич Александру Гавриловичу: «Вы посмотрите, Александр Гаврилович Иванов. Пулеметчик первой мировой. Красный командир. Первый орден—орден Боевого Красного Знамени—вручен в 1919-м. Но вот мне этот красный пулеметчик недавно читал стихи Николая Гумилева*. <...> Своим примером этот человек доказывает, что Личность самоценна. Личность—вне ситуации, ее не смутишь условиями и условностями...»

И далее: «Гений Иисуса Христа в том, что он провозгласил: “Царство Мое не от мира сего”. А “мир сей”—сиюминутная ситуация. Посредственность, серость, арифметическая единица—число в толпе, раб ситуации и враг Личности. Посредственность может стать героем ситуации, ее жертвой, но не может сломить ее. Ленин и Наполеон были гениями ситуации и, приспособившись к ней, из гениальных заговорщиков и полемистов выродились в функционеров».

Евгений Шифферс говорил: «Снимая фильм о революции, прочувствованной и осознанной большим Поэтом—Ольгой Берггольц—мы должны снимать не драму, но трагедию, <...> никого не копируя, не становясь эпи-

* В то время еще не реабилитированного. (Прим. Ю.П.)

гонами, мы должны влезть в шкуру создателей “Октября”, “Земли”, “Броненосца «Потемкин»” или художников “Окон РОСТА”. Нам нельзя шепотом рассказывать о революции».

Я—актер. Я играю главного врага коммунаров, их убийцу. Я загримирован и одет в костюм белогвардейского есаула Шуракова и сейчас стою посреди громаднейшего павильона, абсолютно белого, без линий пола и стен... Дым выбеливает пространство вокруг меня, и конца пространству нет. Я как бы плыву во взвеси белого цвета. ... Передо мной на расстоянии двух-трех десятков метров стоит стол, за которым как на иконе и под стилизованными иконами, восседают в белых одеждах с выбеленными белилами лицами старцы-староверы. Мой текст: «У них Бога нет. И царя убили. Всех их под корень рубить надо...»

Шифферс недоволен моей игрой. Дубль, второй, третий... Съемка останавливается.

Следует шифферсовский монолог, который звучит примерно так:

—Это не конфликт характеров, личностей. Это конфликт религиозных идей—староверов и коммунистов. Да, столкновение двух религий. А это—повод для трагедии.

Трагедия и комедия—полюса драматического искусства. В чем разница этих жанров? В скорости проживания. В комедии все ускорено—в течение минуты-двух Хлестаков успевает и поклониться денежку, и поест курицу, и пожаловаться на хозяина гостиницы, и соврать о своей жизни в столице и пострадать провинциалов... Хлестаков торопится, он постоянно заливается своей буйной фантазией, его время сжато: «Курьеры, курьеры, тридцать тысяч одних курьеров!», «...с Пушкиным на дружеской ноге... что, брат Пушкин?» Смешно? Да, смешно. А Гамлет? Четыре акта принц рассуждает: «быть или не быть» или: «убить или не убить», но он заставляет нас жить в своем ритме и скорости, «пожевывая» ситуацию со всех сторон, время в трагедии как бы под лупой, оно растянуто вглубь. Если мы снимаем трагедию, а мы снимаем трагедию, а не драму, то в ключевых моментах мы должны дать почувствовать время, растянуть его и... заполнить.

И еще:

—Действуя в кадре по принципу не «потому, что...», а «для того, чтобы...» ты должен знать, как будет это выглядеть на экране... тебя увеличит экран в тысячу раз. <...> Слово в минуту, но паузы—напряженность, а не отдых между словами. Без отдыха в паузах... Знай, что на тебя будет смотреть не стеклышко объектива киноаппарата и не толпа зевак—киногруппа вместе с режиссером—а тысяча глаз, аудитория гигантского кинотеатра, и ты на экране, в тысячу раз больший, чем в жизни, говоришь самое главное в сюжете фильма. <...> Так что не копайся в своей памяти и не тужься, вымучивая в себе картинку—как бы на самом деле ты—белый офицер и говоришь ты с кулаками-староверами. Все это будет вымучено, неискренне и не нужно. Ты закрой круг общения на самом себе. Приготовились. Мотор! Начали!

Так со мной еще никто на киносъемках не говорил. Так с актерами никто на моей памяти не работал.

Иванов говорил: «Пусть ребята [Шифферс и Щеглов—Ю.П.] пробуют, концепцию их я одобряю, с их мыслями я в принципе согласен».

Шифферс: «Мы должны впитать в себя дух революционного времени, его эстетику, его ритмы, мы должны попытаться уловить пульс художников того времени и отгадать секрет взлета искусства в те годы».

Иванов: «Я был командиром пулеметного взвода большевиков и в ночь на 25-е октября я был как раз в Петрограде. Ничего подобного тому, что изобразил Сергей Эйзенштейн, не было. Не было атаки на Зимний со взбиранием матросов на решетчатые ворота под аркой Генерального штаба, не было тысячной толпы солдат и рабочих. Матросов было вообще сотни три, многие были пьяны. Постреляли, покричали. Да, бежали через площадь к дворцу, защитники-юнкера разбежались кто куда, женский батальон еще сопротивлялся, но его смяли... наступавшие бежали во Дворец—грабить, вскрывать винные погреба, насиловать, бить... Но весь мир навсегда будет знать, что был в России Октябрь с большой буквы, и все было так, как изобразил Сергей Эйзенштейн. Он спас лицо Октябрю перед Историей».

Шифферс: «Мы рассказываем не притчу—мы пишем Евангелие».

Щеглов: «Пишем чистыми красками, это все не фотография, а икона, как у Андрея Рублева—золотые горы и черные леса, золотая рожь, обратная перспектива... Черные кони убийц и черная земля могил... Черные обугленные дома и черные кони и костюмы поджигателей. Цветные главы—это работа со зрительским подсознанием... Не лица—лики. Как на иконах».

Шифферс: «В фильме Ленин не цитирует сам свои же, реально написанные в тишине кабинета строчки, которыми нынче “для проходимости” прикрываются драматурги, создающие поделки на темы революции... а это случается у нас сплошь и рядом. Ленин молча смотрит на наших героев. И на нас. И герои картины—первороссияне—смотрят на нас. Вот почему направление всех крупных планов—в зал, именно в зрительный зал, а не куда-то мимо объектива... Заманский и Нилов, Смирнов и Данилина, Крымова и Маслов смотрят на нас, сидящих в зале, их глаза вопрошают: “Так ли вы живете в жизни, за которую мы полвека назад отдали свои жизни, товарищи?”»

«Так ли вы живете?»

Именно в этом был крюк, которым «Первороссияне» зацепили советскую власть. Критики, которых потом призвали громить ленту, искали ошибки фильма в стилистике и в монтаже, в музыке и в игре актеров, но секретарь Ленинградского обкома КПСС, в недавнем прошлом прорабводопроводчик Василий Толстикова на просмотре кричал: «Вы вашим фильмом упрекаете нас, сегодняшних коммунистов, что мы не такие идеалисты, как коммунары 1918-го!»

Этот упрек заложен в фильме-трагедии «Первороссияне» самой Историей...

Максимализм «Первороссиян»—причина неприятия этой картины властями, а не «художественные ухищрения» или «формализм» ленты. Мы тогда еще искренне пытались спасти то, что безвозвратно шло ко дну...

1. Каретников Н. Готовность к битью // М.: Издательское объединение «Композитор», 1994.