

Лариса ЛОНГИНА-СОКОЛОВА

РАСПЯТЫЙ ШУТ

Глава из книги

На титуле книги «Художники сцены. Наследие Санкт-Петербургского государственного академического театра оперы и балета им. М.П.Мусоргского»—имена художников, чьи работы навсегда вошли в историю русского театра: Александра Головина, Константина Коровина, Татьяны Глебовой, Николая Акимова, Симона Вирсаладзе, Александра Тышлера, Валентина Доррера, Михаила Щеглова.

2004 год. Юбилейное издание театра. Санкт-Петербург. Жизнь иногда наперекор ее внешним абсурдистским проявлениям делает неожиданные подарки, и тогда испытываешь острое чувство вины даже за временное недоверие к ней, а нужно, наверное, лишь благодарить ее. Абсолютным даром видится выход не только этого издания, но теперь уже и вся история киноленты «Первороссияне», художником-постановщиком которой был Михаил Щеглов. И, конечно же, новое рождение фильма и показ его 20 июня 2009 года на Московском международном кинофестивале. Чудо уже в первом рождении, когда в конце 1965 года ленинградский театральный режиссер Евгений Шифферс (личность харизматическая) и его друг Михаил Щеглов (в то время уже известный театральный художник) появились на «Ленфильме» и, как шутливо рассказывает кинорежиссер Виктор Соколов, «окружили правоверного режиссера Александра Гавриловича Иванова и с присущим им озорством и весельем потянули его в болото формализма». Шутки шутками, однако, для всех его творцов этот фильм стал поворотным, судьбоносным, повлиявшим в дальнейшем на их жизнь и творчество. До 1990-х годов за именем Михаила Щеглова тянулся шлейф крамольного художника, и течение жизни все время относило его. Но он был сильным пловцом и продолжал движение. Позже оказывалось, что плыл и плывет вверх по течению. Нарочитости при этом никогда не было. Просто плыл и вслушивался. А призвание держало его в этом фарватере. Многие фильмы, в которых он принимал участие как художник-постановщик, позже стали классикой («Интервенция», «Один из нас», «Наше призвание», «Возвращение Броненосца», реж. Г.Полока; «Фуэте», реж. В.Васильев и Б.Ермолаев; «Я—актриса», реж. В.Соколов; «Последняя дорога»—совместно с М.Гаухманом-Свердловым,—реж. Л.Менакер).

Театр—стихия Щеглова, его образ мыслей, его способ видения, кислород, которым он дышал (более 100 постановок). Известны его балеты: «Одиннадцатая симфония» Д.Шостаковича, «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина, «Ромео и Джульетта» П.Чайковского; оперы: «Умница» К.Орфа, «Не только любовь» Р.Щедрина. Эскизы к его спектаклям хранятся в крупнейших театральных музеях страны, живописные произведения—важнейшая часть творчества—представляют совершенно самостоятельную художественную ценность. Художники

Распятый шут. Книга о художнике Михаиле Щеглове / Автор-составитель Л.Лонгина. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 2003.

Эта книга, несомненно, представляющая интерес для всех, кто интересуется историей отечественного кино, вышла небольшим тиражом, и потому редакция «КЗ» сочла возможным опубликовать главу, посвященную М.Щеглову с написанным для этой публикации предисловием.

кино и живописцы высоко оценивали работы Щеглова, но считали его мастером театральной декорации. Сценографы видели в нем яркого живописца, каждый из этих творческих «цехов» признавал талантливую соседку. Действительно, его сценография, при ее безусловной конструктивности, в первую очередь, живописна. Картины кажутся продолжением театра, киноработы обнажают театральные и изобразительные истоки... везде единое начало художественной сути мастера, говорящего языком цвета, линий, театра.

Признанный в творческих кругах «по гамбургскому счету», он, однако, не был отмечен званиями и чинами. Сам он, при этом, имел все основания считать официальное непризнание своих работ в те, всем нам памятные времена, истинной наградой. Имя его до 2004 года не было занесено в анналы. Да что там, до 1995 года (при девятнадцати художественных фильмах) ему отказывали в членстве Союза кинематографистов. После ухода его из жизни (29.11.1997) вакуум вокруг его имени уплотнился. Я просмотрела всю периодику с 1987-го (с момента реанимации «Интервенции») до начала 2000-х. Жизнь театральных спектаклей, как известно, коротка. А вот статей о фильмах, в которых Щеглов был художником-постановщиком, и интервью нашлось немало, но имя Михаила Щеглова в них лишь вскользь упоминалось и то, не всегда. Конечно, обычно так и бывает, если речь идет о традиционной роли художника-постановщика в кино, где определяющая изобразительная функция принадлежит оператору. Но в том-то и дело, что случай с Михаилом Щегловым выпадает из правил. Вот что рассказывает в своих воспоминаниях о нем Юлиан Панич (актер; режиссер и редактор радиостанции «Свобода»): «Сам, быть может, того не осознавая, он выполнял не только работу художника, он создал в кино модернистскую эстетику, влияя на режиссуру, на операторскую работу, на монтаж и даже на игру, манеру поведения актеров». И Евгений Мезенцев, оператор картины «Интервенция», пишет: «Пусть меня простят все, но это Миша придумал “Интервенцию”. Этот круг, эту арену, этот цирк. Без него не могло быть такой “Интервенции”. Другая—да, такая—никогда. Это он виноват, что она 20 лет пролежала в Белых Столбах, потому что он опередил время, а сам был вне времени и пространства, он был самим собой».

Книга воспоминаний о художнике Михаиле Щеглове «Распятый шут» задумывалась нами (мною, его женой, и нашим сыном Евгением Щегловым) как единственная возможность защитить имя и творчество того, кто сам, увы, уже этого не сделает. «Его нужно вернуть людям с помощью тех, кто это может сделать»,—говорил мне с волнением Савва Кулиш. Друзья и многие коллеги поддержали эту идею. Я не была уверена, что справлюсь с такой задачей. Хотя мы прожили вместе тридцать пять лет и я—живой свидетель всей творческой деятельности мужа и искусствовед по профессии, его личность во многом и для меня оставалась тайной, многое осталось недосказанным. Теперь я благодарна обстоятельствам, которые заставили меня решиться на эту работу. Как только я начала собирать материал, сразу окунулась в потоки чистых и ясных отношений первоначального периода нашей жизни. Выпустить книгу мы с сыном (художником-живописцем) считали насущной задачей, и вклад его значителен. Но поскольку денег на издание не было, мы вынуждены были обменять нашу большую квартиру на меньшую. Позже и спонсор появился, и работы сына стали продаваться, но тогда надежды не было. Еще раз хочу выразить благодарность тем, кто откликнулся на призыв участвовать в нашем, как нынче принято говорить, проекте: режиссе-

рам Л.Менакеру, В.Соколову, С.Кулишу, Е.Гинзбургу, В.Васильеву, балетмейстеру Н.Боярчикову, актеру Ю.Паничу, писателю М.Кураеву... Во многом благодаря их участию книга состоялась. Однако откликнулись не все. Новая эпоха перекроила, перенастроила души большинства наших соотечественников. Еще в начале 1990-х крайне болезненно переживал эти изменения в дорогих ему людях Михаил Савельевич Щеглов. Удары от близких друзей-коллег, их отступничество, порою предательство стоили ему жизни. При всей своей мягкости он был тверд и принципиален в своем искусстве, убеждениях, в отношениях с людьми. Его редкую способность оставаться самим собой смолоду до последних дней отмечают в своих воспоминаниях многие. «Я завидовал ему доброй завистью, завидовал его таланту так мыслить, делать, что хочет, завидовал его внутренней свободе...» — пишет оператор Евгений Мезенцев. Влияние его личности, образа мыслей, его творчества на людей было большим, о чем говорит почти каждый участник книги.

А теперь нужно остановиться. Соблазн цитировать авторов воспоминаний велик, но книга «Распятый шут» — не панегирик. В период работы над материалом необходимость защитить ценности, которые, казалось, никому не нужны, гнала меня не только к свидетелям, но и в архивы, которые могли документально подтвердить живую память. В главе «По следу авангардного фильма “Первороссияне”» сделана попытка проследить историю рождения этого феномена. На свой страх и риск, вопреки убеждениям Щеглова, что «быть, авангардным неловко», потому что «в искусстве нет прогресса» я назвала так эту главу, потому что само слово «авангард» (ругательное в искусстве советского периода) сейчас позволяет отмежевать картину от потока официального искусства того времени. Уникальное чувство творческого согласия, единения режиссера, художника и композитора исходит от каждого кадра. И если бы фильм, действительно, сгинул, поверить в полноту такого соавторства, думаю, было бы невозможно. Но в истинном чуде все элементы несут его заряд. Исполнительница главной роли актриса Л.Данилина (жена режиссера Е.Шифферса) и первый заместитель генерального директора киноархива в Белых Столбах В.Дмитриев добились невероятного: фильм возвращен из небытия. Конечно, в дисковом варианте без потерь не обошлось... Я помню, как задумывался и рисовался, затем снимался и как выглядел потом каждый кадр. Символический трехцветный колорит: красное, черное, золотое — частично утратил свою интенсивность. Где-то погас красный, померк золотой, выветрился белый, и это грустно... Ведь тогда, в 1960-е, впервые на новом витке цвет в кино нес смысловую, эмоциональную, эстетическую нагрузку, а не обозначал цвет реальных предметов. Есть надежда на восстановление киноварианта, а с ним и утрат. Дай-то Бог! В связи с этими событиями книга «Распятый шут» оказалась к месту. Но в 2003-м, когда книга увидела свет, она была обращена в никуда. Как говорил мудрец: «Учитесь держаться за воздух», — вот я и старалась удержать равновесие. И в душе брезжила надежда: быть может, придут люди нового поколения и распутают клубок Ариадны, который проведет их по лабиринту 1960-х. Кажется, это произошло именно сейчас. В названии «Распятый шут», связанном с одноименной живописной работой М.Щеглова, — не только откровение о его конкретной судьбе, но метафора-раздумье о судьбе художника в широком смысле этого слова. Было совсем не безмятежное, но плодотворное и поэтому счастливое время. В натурах свободолюбивых, творческих зрело противостояние системе. Но только оголтелые романтики, не ждавшие ласки от хо-

заяв, решались хулиганить, создавая заведомо неудобоваримое для советской власти искусство. И, возможно, поэтому две самые крупные работы Щеглова в кино («Первороссияне» и «Интервенция») постигла судьба «закрытых лент».

Уникальность союза Шифферса и Щеглова—в полноте взаимного понимания двух художников, в чистом, почти детском доверии их друг другу и, конечно, талантливости исполнения каждым своей роли. Это единство первой скрипки и дирижера, но метафора не буквальна, потому что оба они при этом сочинители, соавторы. Попробуйте разделить—музыка исчезнет.

Август 2009, Германия

ПО СЛЕДУ АВАНГАРДНОГО ФИЛЬМА «ПЕРВОРОССИЯНЕ»

Просмотр картины «Первороссияне» (по сценарию О.Ф.Берггольц) и ее обсуждение художественным советом студии «Ленфильм» проходили ранней весной 4 апреля 1967 года. Вся творческая группа под руководством главного режиссера Александра Гавриловича Иванова ждала с тревогой этого «судного дня»¹. Она нарушила все общепринятые каноны советского кинематографа. Сегодня архаикой веет от подобных слов. Но судьба «закрытой» киноленты драматична, парадоксальна, как сама жизнь. И мы продолжим в надежде избежать окаменелости, рассказывая живую и почти неизвестную историю.

Итак, фильм снимали к 50-летию Октябрьской революции. К этому времени историко-революционная тематика уже была мало интересна зрителю. А в основе сценария лежала подлинная история коммунаров Обуховского завода Петрограда. Сразу после событий 1917 года, похоронив своих товарищей, они дали клятву у их могил на Марсовом поле продолжать начатое ими дело и построить первую коммуну на еще необжитых землях Алтая. Они с семьями отправились осуществлять свою мечту, но там натолкнулись на жесткое сопротивление местных старообрядцев и белоказаков. Коммуна была разгромлена, многие погибли. В фильме эта тема обрела звучание реквиема по всем погибшим в Гражданской войне.

Авторы были напряжены. С конца съемок, проходивших еще зимой, за период монтажа и озвучания материал пересмотрело множество народу. По студии и далеко за ее пределами о фильме ползли разноречивые слухи. И сторонников, и противников не оставляла равнодушными новая эстетика, предложенная в фильме. Она игнорировала принципы соцреализма, обращаясь к истокам кинематографа: театру, живописи, фотографии и к немому кино. При этом впервые использовалось последнее техническое достижение тех лет— широкий формат экрана и стереозвук. Одним все это казалось эпатажем, другие приветствовали смелое новаторство. Известно, что звуковому кино, в отличие от него, стало свойственно тяготение к прозе, к списыванию с жизни. Обычно в картинах история раскрывалась деталями обстоятельств, характеров, подробностями быта. Именно от данного пути полностью отказались создатели «Первороссиян», так как стремились найти не литературные, не иллюстративные, а кинематографические способы, адекват-

ные языку поэзии. Был избран лаконичный язык, а он потребовал от режиссера, художника и оператора жесткого отбора, внутреннего самоотречения и строгой художественной последовательности. Текст почти отсутствовал.

Картина была выстроена по принципу поэтическому: она состоит из Пролога и нескольких глав. Названия их просты: «Клятва», «Пианино», «Земля обетованная», «Муж и жена», «Устав коммуны», «Воскресенье», «Костры», «Красное и белое», и они точно отражают главные события. Каждая глава решена Михаилом Щегловым в своем доминирующем цвете, в определенной цветовой тональности, организованной ритмически, музыкально, пластически, что позволило наполнить фильм предельной концентрацией чувств, чистотой их выражения. Композиции кадров, их мизансцены построены чеканно и подобны строкам и рифмам поэмы.

Еще в период съемок, когда печальная судьба фильма не предвиделась, «Советская культура» писала: «Здесь прежде всего следует, наверное, говорить о колористическом строе фильма, потому что именно в изобразительности его резкая новизна <...>. Цвет используется на экране не как предметный цвет неба или земли, камня <...>, но как очень действенный фактор эмоционального воздействия, как организующее начало, как равноправный, а то и ведущий элемент драматургии фильма»². Художник в этом фильме возвращает цвету его древнее, изначально знаковое понимание.

Для авторов ориентиром был символический кинематограф А. Довженко, С.Эйзенштейна. «Обобщенная простота, высокая поэтическая условность—все то, что по самой сути противоположно фактографическому натурализму—определяло собой поэтику фильма»³.

Партийное же руководство было напугано трагическим красно-черно-белым трехцветьем, господствовавшим в фильме о революции. Творческая группа замахнулась на «святая святых», и трагедийный путь, по которому она пошла, в корне противоречил методологическим принципам, разработанным главными идеологами режима, охранявшими установленный канон.

Тучи сгущались. По этому поводу художественный совет студии собрал, наверное, всех его членов, что случалось далеко не всегда. Читая стенограммы, обнаруживаешь, что живые впечатления от увиденного все же перекрыли предубеждения, и сложилась, как отмечали сами участники, совершенно не характерная для ленфильмовских заседаний атмосфера некой победы. Жизнь, возникшая на экране, была неожиданна—«это жизнь, упрощенная до великой простоты, ограничившая себя кругом непреложных ценностей, складывающихся из таких понятий, как хлеб, земля, огонь костра, ребенок,—из понятий... предельно простых, близких вечным первоосновам жизни»⁴.

Образы всех героев, отлитые в молчаливые, строгие фигуры и лица, открыто глядящие в глаза зрителю, покоряли отсутствием суетности, привычных подробностей и обращенностью к глубине. Режиссер, оператор, художник совершенно по-новому организовали огромное пространство экрана. Нет ни одного кадра, забитого толпой: важно было передать не только коллективное сознание, но и каждую индивидуальность. В результате во многих кадрах лица, данные крупным планом, по одному или по двое, окруженные свободной белой бездной на широкоформатной плоскости, обретали значение ликов, обращенных к зрителю всей своей жертвенной глуби-

ной. Каждый—личность. При этом важнейшим было философское цветовое решение, и оно оказалось в высшей степени свойственно и художнику, и режиссеру—они были единомышленниками, продолжая традицию, складывавшуюся еще в искусстве революционного авангарда. Огромные плоскости локального цвета, его контрасты определяли монументальный характер видения происходящего. Модернизм для авторов был лишь сжатым следствием классики и средством эстетической независимости.

Фильм, видимо, приобщал присутствующих к чему-то важному для всех, о чем думали, но не решались сказать, а тут прорвало.

<...>

Во многих высказываниях звучала пробудившаяся после просмотра ностальгия по тем возможностям, которые открылись в изобразительном искусстве, в кинематографе еще в 10–20-е годы XX века и были, казалось, безвозвратно утрачены, а здесь возрождены. Люди ликовали.

<...>

Многие члены худсовета сами были свидетелями этих исторических событий, и их признание в том, что фильм своей правдивостью и подлинностью чувств возродил в их душах сложные переживания тех лет, особенно ценно. И это при абсолютной его условности! В основе всего фильма и каждого его кадра лежал знаковый принцип изобразительности, но сердца отзывались и трепетали!

Сквозь взволнованные, искренние выступления большинства, однако, просвечивает «табу» на проблемы, которые в «Первороссиянах» очевидны. Их обходят, стараясь «спасти» положение. Такова была наша жизнь. Уязвимой была не столько тема трагической гибели коммунаров и их мечты (она-то обсуждалась), сколько тема гибели и красных, и белых. Некоторые считали, что мощь революции и ее завоевания вытеснили жанр трагедии из нашего искусства и, если даже она появляется, ее нужно «детрагедизировать», по мнению других, это было совершенно неправомерно.

<...>

Сергей Орлов назвал фильм «первым высокотрагедийным киновоплощением»⁵, но судьба фильма была на волоске. В нем человеческая индивидуальность показывалась как часть коллективного не только через группу коммунаров, но и через староверов. Заседание старцев, произносивших клятву мщения, композиционно напоминало Тайную вечерю: человек подменяет собой Истину, считая себя самой Истиной, и совершает злодеяние. Эта притча рассказывалась параллельно с клятвенным пением коммунарами «Интернационала». «Весь мир насилья мы разрушим до основанья...»—звучали голоса на фоне пылающего огня и наковальни с молотом. <...>

Мировоззрение авторов удивляет зрелостью. В нем нет нигилизма 90-х годов, но есть позиция человеческая, философская, художественная. Многие недоумевали: почему белые или черные фигуры вдруг становятся красными, а красные—белыми или черными? Наше сознание тогда привыкло к ходульным образам. Искали знакомой плакатной трактовки, а художник языком живописи проводил все ту же мысль: в Гражданской войне нет победителей (ведь словесно это не выражается: текста в «Первороссиянах» крайне мало).

Конечно же, на подобных заседаниях, тем более на обсуждении работы, посвященной юбилею революции, обязательно присутствовали «искусствоведы в штатском», от чьих наблюдений и выводов зависела судьба произведения и его авторов. Ведь совсем недавно (в 1964 году) расправились с поэтом Иосифом Бродским, только-только (в 1966 году) оттремел показательный процесс над Синявским и Даниэлем. Идеологи лишь тем и занимались, что высказывали крамолу среди интеллигенции. Поэтому до конца никто и не высказывался: нужно было не дать «убить» талантливое, новое явление в искусстве. Защитники фильма пытались лавировать, и в какой-то мере это получилось.

«Оценка была высокой, работа признана новаторской»⁶, — пишет в своих воспоминаниях тогдашний главный редактор Второго творческого объединения Дмитрий Молдавский, имея в виду худсовет студии, решением которого дело не ограничивалось. Далее мы читаем: «Трагизм в наше время, да еще все это как-то сложно, малопонятно <...>. На просмотре был этакий начальственный тов. А., помятый вьюнош средних лет <...>. Выступить он не выступил, но сбегать к начальству успел...

И пошло! И пошло! Ежедневные обсуждения в “узком кругу” и в “очень узком кругу”. И вертлявая болтовня людей, напуганных страшным примером бескорыстия и честности, и просто трусов, и неумение признаться в самом простом: “я этого не понял!” — все здесь было... Потом мы повезли фильм в обком <...>. Было решено — факт <...> беспрецедентный — вынести обсуждение фильма на партактив города! <...>

Товарищ, подводящий итоги, сказал, что <...> важно только, чтобы людям не пришла мысль о том, что уж слишком были велики потери — больше, чем победы и радости <...>⁷.

Вообще, человек без собственных мыслей тогда особо ценился, и не дай Бог было разбудить мысль. Поэтому создателей подозревали в антиреволюционности. Секретарь Ленинградского обкома партии Толстиков хотел запретить фильм, но после обсуждения в Госкино его все-таки решили выпустить, правда, лишь в количестве четырех или шести копий на всю страну. Новизна и сложность формы все же отвлекли блюстителей нравов, несколько запутали их, и скрытый смысл картины до конца не был расшифрован. В июле 1967 года сценарно-редакторская коллегия Главного управления художественной кинематографии заключила: «В своем поиске режиссер-постановщик А.Иванов отталкивался от народных зрелищ первых послереволюционных лет, от сценических и кинорешений того времени, от агитплакатов. Талантливая работа художника и оператора помогла найти стилистику <...>, вместе с тем избранная авторами стилистика затрудняет восприятие <...> идеи и в ряде мест делает фильм нарочито усложненным <...>, а также может вызвать неточное эмоциональное впечатление от безысходной жертвенности первых строителей коммуны <...>⁸. Были предложены поправки, и А.Г.Иванов внес изменения. Решение о 4–6 копиях, конечно же, было ханжеским, рассчитанным на то, что до широкого зрителя фильм не дойдет вообще (четыре из шести копий отправлялись по инстанциям).

Премьера все же состоялась в Ленинграде, в кинотеатре «Коллизей», но вскоре «Первороссияне» были сняты с экрана, хотя кое-кто успел их посмотреть в других городах, и даже вышло несколько рецензий. Газета «Горьков-

ский рабочий» писала: «“Первороссияне”—необычный фильм. И необычность эта прежде всего в его жанровом характере. Это трагедия <...>, реке-вием павшим. Это произведение из того же ряда символических воплощений облика революции, что и “Двенадцать” Блока, “Большевик” Кустодиева <...>. “Первороссияне” в нашем искусстве займут свое достойное место»⁹.

Ленинградский обком партии дал указание прессе о картине не писать. Поскольку фильм был посвящен революции, его на всякий случай выпустили и на всякий случай закрыли. Вскоре осталась только одна копия, остальные были смыты, и картина действительно заняла «достойное место» на «кладбище фильмов» в Белых Столбах. Формально фильм власти как бы приняли, но, по существу, он был уничтожен. Способы расправы с неугодными произведениями искусства были разными.

После всего случившегося один из самых стойких поклонников картины академик Дмитрий Сергеевич Лихачев в знак протеста вышел из состава художественного совета студии.

Оператору Эдуарду Розовскому чудом удалось спасти одну часть фильма, когда он случайно обнаружил в затопленном водой подвале «Ленфильма» коробки с пленкой «Первороссиян».

Судьба «Первороссиян» и по сей день остается неизвестной и запутанной. Фильм так и не получил права на полноценную жизнь. Хотя в 1987 году он был показан в Ленинградском Доме кино (в присутствии 10 человек), а в 1993 году даже на I Международном кинофестивале в Санкт-Петербурге под рубрикой «Неизвестный “Ленфильм”». Фильм представляли как «интересный прежде всего экспериментами в области киноязыка, той изощренностью, которая характеризует противоречия формы и содержания в несвободном от цензуры искусстве»¹⁰. Характеристика, как нам кажется, верна лишь отчасти. Феномен ситуации в 60-е годы был пусть в относительном, но прорыве фильма сквозь цензуру при его новой форме и новом содержании. Именно эти качества отмечались многими на памятном худсовете 4 апреля 1967 года, в том числе и старейшим режиссером «Ленфильма» Надеждой Николаевной Кошеровой: «Это настоящее трагическое, трагедийное произведение в условной форме. <...> С точки зрения идейной, картина не вызывает <...> никаких сомнений. Сегодня это история, которую мы должны знать»¹¹.

В какой-то момент это действительно была общая победа. Фильм не только возвращал нам нашу историю после стольких лет ее официально-го искажения, но и утверждал право художника на субъективное ее понимание. К сожалению, в 1993 году, когда состоялся кинофестиваль, после-перестроечный нигилизм, видимо, несколько исказил сознание кинокри-тиков перекосом уже в противоположную сторону. Ведь еще в 1967 году по настоянию Госкино А.Г.Ивановым были внесены изменения, которые, конечно, нарушили художественную целостность картины, что позже дезориентировало критиков. Отделить же зерно от плевел оказалось невозможным: предыстория мало кому была известна. А жаль! В совершенно новой художественно-образной форме, взрывавшей общепринятые традиции кинематографа, фильм впервые громко озвучил пугавшую коммуни-стов мысль о революции как общенациональной трагедии. Ведь «размини-рована» эта тема была лишь в перестроечное время.

Так еще один «выход в свет» «Первороссиян» снова завершился возвращением их единственной копии в Белые Столбы. И после фестиваля никто не поинтересовался: что же случилось тогда, в 1967 году, почему фильм, хотя и условно, но все-таки был принят, а зритель его практически не увидел.

Да простит мне читатель столь долгий рассказ, но описываемые обстоятельства, связанные с «Первороссиянами», имеют прямое отношение к творческой судьбе художника Михаила Щеглова, занимают в ней важное место и далеко не заканчиваются официальной версией появления этого произведения.

Александр Гаврилович Иванов в своей книге «Полвека в кино» (1973 г.) в перечне творческой группы «Первороссиян» вообще не упоминает имени основного постановщика фильма Евгения Шифферса, хотя, характеризуя работу группы при сдаче фильма на художественном совете в апреле 1967 года, он отмечал отличную работу в первую очередь режиссера Шифферса.

Дмитрий Молдавский в своих воспоминаниях (1989 г.) пишет о нем тоже лишь следующее, возможно, избегая громоздких объяснений или сохраняя «производственную тайну»: «Ставил фильм он [А.Г.Иванов¹²] вместе с театральным режиссером Евгением Шифферсом, человеком ярким, с острым ощущением трагедии как жанра»¹³, и это все, а ведь Д.М.Молдавский был в курсе всех подробностей создания фильма на всех этапах.

Давно уже нет А.Иванова, ушли из жизни Е.Шифферс, М.Щеглов и Д.Молдавский—все меньше остается живых свидетелей. Наверное, пришло время рассказать о том, о чем невольные «виновники» рассказать не успели, а те, кто знали эту историю лишь по официальной версии, должны узнать, как все происходило на самом деле.

Картина оказалась принята Госкино при условии, что конец ее будет изменен, но Шифферс отказался менять что-либо, а в ином случае настаивал на снятии в титрах своего имени¹⁴. О концовке спорили еще на худсовете, и спор был принципиально важным. Предпоследний кадр представлял немую сцену: в бескрайнем снежном поле после разгрома коммуны шли на встречу и замирали в столбняке друг перед другом глава староверов Феодосий, сокрушенный смертью своей дочери, и чудом уцелевшая коммунарка Люба Гремякина (Лариса Данилина) с сыном. Феодосий (Иван Краско) стоял по колени в снегу, без шапки, судорожно прижимая к груди красный платок дочери. Она была только что убита его же казаками за то, что предупредила коммунаров о готовящемся погроме. А Люба, прижав к себе сына, глядела на старика с ужасом и состраданием. Стоп-кадр длился и длился, и вдруг взрывался: по белой снежной пустыне под колокольный звон в бешеном галопе неся красный дикий конь и «исчезал в брызгах снега, оставив нам белое пятно. Звук обрывался»¹⁵. И из той точки, куда исчез конь, выплывали, как из белой бездны, строгие буквы, красные буквы: «Конец».

А.Иванов, спасая, как он искренне считал, работу, удовлетворил требование властей и ввел свою концовку—памятник Ленину. Абсолютный диссонанс. Но по логике, а не по художественным принципам, памятник почти вписался и как бы замкнул цепь «бронзовых истуканов», которые нависали

грозно над происходящим с первых кадров пролога в виде монументов царей. Ленин в исполнении артиста Честнокова появлялся в фильме дважды и каждый раз вызывал странное чувство: грим его казался плохим, вождь явно выглядел крашеным. От моих вопросов по этому поводу М.Щеглов отмахивался и говорил: «Ты не понимаешь, так надо». Е.Шифферс тоже не отвечал. Только спустя несколько лет, когда удалось посмотреть «Первороссиян», выписав их по случаю очередной работы М.Щеглова на «Ленфильме» (иначе их нельзя было увидеть), я поняла, что он вкладывал в свое «так надо». Все лица героев менялись в цвете по ходу фильма в соответствии с эмоциональным состоянием, что воспринималось органично в стилистике фильма. А вождь выглядел гипсовым, с накладной бородой, и это не было небрежностью гримера. Не случайно начальство требовало сокращения количества этих «неудачных кадров».

Е.Шифферс был человеком твердым, принципиальным, и он упорно отказывался от внесения любых изменений—честолюбие и желание угодить чиновникам не мучили его. Он блестяще выполнил всю работу постановщика, спокойно приняв роль второго режиссера, и чужеродные вторжения отвергал. Официально же прав у него на это не было. Как сложилась эта двусмысленная ситуация, с чего все началось?

В конце 1965 года А.Г.Иванов, известный кинорежиссер, художественный руководитель Второго творческого объединения «Ленфильма», народный артист СССР, по рекомендации директора объединения М.Рысса, пригласил Е.Шифферса на совместную работу. Шифферс согласился, но сказал, что будет работать только с художником М.Щегловым и только при условии свободы действий. Надо сказать, что оба они были людьми сугубо театральными: небольшой опыт работы в кино был лишь у М.Щеглова¹⁶. Невероятно, но они получили заказ и свободу действий. Условия были заманчивыми, тем более что Шифферс и Щеглов давно были дружны и увлечены творчеством друг друга. У них были общие планы, их очень привлекала возможность совместной деятельности. Как раз в этот момент они завершали свою работу в Ленинградском Малом драматическом театре над пьесой Брехта «Что тот солдат, что этот». Получился интересный спектакль: философский, острый.

Евгений Шифферс в первой половине 60-х годов закончил режиссерское отделение Ленинградского театрального института: на его счету уже в студенческие годы был ряд новаторских спектаклей¹⁷. «На него ходили», в него верили. Им восхищались коллеги, публика, и его не любили власти. Чтобы работать с ним, актеры оставляли свои благополучные театры. Начальникам от культуры это казалось подозрительным.

Работать, общаться с Шифферсом было в высшей степени интересно. «Я менял алфавит—набор театральных приемов... именно алфавит,—говорил он позже.—Ведь в то время все только начиналось». Мечтали о своем театре, который вполне мог родиться в те годы в Ленинграде, как, например, театр Любимова в Москве, что всех и вдохновляло. Но наш город—«колыбель революции»—всегда жил в ином режиме, нежели столица.

Личность Е.Шифферса, ученика Георгия Александровича Товстоногова, конфликтовавшего со своим учителем, признанным мэтром советской режиссуры, одних завораживала и восхищала, других возмущала: уж слиш-

ком уверен в себе, дерзок и не сдержан на язык был недавний ученик. А он действительно был личностью необыкновенной: одаренный режиссер, остро чувствующий форму, умный, образованный человек с необычной судьбой и взрывным темпераментом. Е.Шифферс обладал незаурядным философским даром, немецкой пунктуальностью и уникальной работоспособностью. В 1956 году после военного училища он неожиданно попал с нашими войсками в Венгрию, был ранен, после чего демобилизован. Вынужденное участие в венгерских событиях, видимо, укрепило в нем оппозиционные настроения. В театральном институте его бунтарства побаивались. Мыслил он свободно, ясно, образно. О политике высказывался безоглядно и громко: «Сталин—воинствующий мещанин, а Ленин—стратег и тактик. Помните его лозунг сначала: “Вся власть Учредительному собранию!”, а потом: “Никакой поддержки Учредительному собранию!”? Это великий режиссер революции»¹⁸,—запальчиво говорил он, выступая в 1965 году в кафе «Ровесник», где собиралась творческая молодежь. Ему выкрикивал с места гражданин «стукачевского вида»: «Нам стыдно вас слушать!» <...> Шифферс парировал мгновенно: «Это очень хорошо, что именно вам стыдно меня слушать»¹⁹.

Личность Евгения Шифферса не умещалась ни в какие рамки, которые определяли тогда всю нашу жизнь. Это и послужило поводом для начавшейся травли: театры закрыли перед ним свои двери. В первом номере журнала «Театр» в 1966 году была напечатана явно заказная статья Е.Алексеевой «Без скидки на возраст»: «Группа Шифферса ниспровергает все—от работников управления культуры до большинства советских драматургов, режиссеров <...>. Некоторая часть творческой молодежи поддерживает Шифферса за его “смелость”, проявляющуюся, как правило, в неуважительных, а порою и просто грубых оценках различных явлений современного искусства» и т.д. и т.п.

Своей жене Шифферс велел держать для него наготове котомку с парой белья и теплыми носками. Но наша действительность замечательна своими неожиданностями. Как раз в это время Александр Гаврилович Иванов пригласил именно Шифферса—человека с опасной, скандальной репутацией—на работу в кино.

Щеглова и Шифферса еще больше сблизил открывшиеся творческие возможности. Их взаимную сердечность питал и схожий жизненный опыт, и близкие интересы, и взгляды, и вера друг в друга, и широко распахнутые на мир глаза, с юмором, иронией воспринимавшие нашу абсурдистскую действительность. И того и другого отличали огромное жизнелюбие и творческая жажда. Предложение снимать кино о революции было странным для обоих, но они получили возможность работать в кино, высказаться, а остаться собой можно, работая с любым материалом, в этом у них сомнений не было.

Сценарий Ольги Берггольц, готовившийся к постановке, к тому времени прошел долгий путь обсуждения во всех инстанциях и на «Ленфильме», но он был громоздким, и никто из тех режиссеров, которым он предлагался, не знал, как привести его к кинематографическому знаменателю. И вот, наконец, по «Ленфильму» был издан приказ: «Приступить к разработке режиссерского сценария <...> режиссеру-постановщику Иванову А.Г., опера-

тору Назарову А.М., художнику-постановщику Щеглову М.С., 2-му режиссеру Шифферсу Е.Л., редактору Тарсановой И.Н.»²⁰.

Вот что пишет о режиссере-постановщике А.Г.Иванове Д.Молдавский: «Александр Иванов, <...> благороднейший человек <...>».

Бескорыстие и убежденность первых коммунаров в том, что будущее достижимо немедленно, сейчас же, было понятно ему как никому»²¹. Он пришел в кинематограф в конце 20-х годов. За плечами его была Первая мировая война, фронты Гражданской войны—путь от рядового до красного комиссара. Его фильмы «Звезда» (1949 г.), «Солдаты» (1956 г.), «Поднятая целина» (1961 г.) стали советской классикой. «Для режиссера А.Иванова фильм “Первороссияне”— взлет в область неведомого»²²,—справедливо отмечала газета «Горьковский рабочий». «В предыдущих своих картинах он показывал войну, намеренно подчеркивая будничность подвига <...>. В “Первороссиянах” режиссер обратился к жанру, в котором больших успехов добился разве что А.Довженко,—к жанру поэтического и символического кинематографа»²³. То, что «Первороссияне» выпадают из обоймы работ Александра Гавриловича, было очевидно. Сам же он ни разу не обмолвился в своих воспоминаниях об истинной истории рождения фильма. Щеглов и Шифферс тоже молчали. Оставаясь верными изначальному договору, вопрос авторства они никогда не поднимали.

О времени, когда готовился фильм, выразительно (правда, уже в 90-е годы) пишет В.Фомин, но, к сожалению, он не упоминает «Первороссиян», хотя его характеристика эпохи именно к этому фильму имеет прямое отношение: «В 1967 году предстояло пышно отпраздновать юбилей большевистской революции. К всенародному празднику начали готовиться заранее <...>. Приступы юбилейной горячки колотили комитетских столоначальников. Они прямо-таки из кожи лезли, чтобы украсить планы новыми названиями кинотворений»²⁴. Всем известно, что революционная тема в эти годы была обязательна для всех театров и киностудий, хотя к тому времени она уже дискредитировала себя многими спектаклями и кинолентами. А.Иванов неоднократно высказывался, что не хочет продолжать эту дурную бесконечность: требовался свежий, современный взгляд на нашу историю. Ему самому, видимо, уже трудно было что-либо изменить, но изменений требовала жизнь, и он рискнул: так на «Ленфильме» появились молодые Шифферс и Щеглов. В те годы для официального лица это был поступок, если вдобавок вспомнить, как стойко художественный руководитель Второго творческого объединения вел себя на протяжении всей их совместной работы.

Написание режиссерского сценария он отдал на откуп молодым, которые с энтузиазмом принялись за дело. Они работали быстро, вместе фантазируя и помогая друг другу выразить задуманное. Художник мыслил цветом и тут же набрасывал эскизы. Уж в сценарии определялись все принципиально новые способы изобразительности. Щеглов убежденно высказывал свое отношение к кинематографу как к явлению изначально визуальному, изобразительному и театральному. Это совершенно совпадало с пониманием, целью и желанием Шифферса делать не психологический, не игровой, а условный (без бытовых подробностей) поэтический фильм с ограничением динамики, с фронтальными мизансценами. И все это уже было

в сценарии, на обложке которого имя Шифферса не значится. Ориентиром для режиссера в большой степени стали традиции театра Мейерхольтца, хотя тогда представления о нем были частично легендарными.

Шифферс и Щеглов понимали друг друга с полуслова: они как будто превратились в единый творческий организм. Это походило на чудо. Сквозь дурашливое ерничанье и подтрунивание друг над другом просвечивали совершенное доверие и нежность. Не припомню споров, противоречий—уникальная ситуация. Почти весь период совместного творчества оказался для многих участников счастливым, и автору этих строк довелось быть свидетелем тому. Только из подобного союза и может родиться нечто стоящее. Читаю сценарий, и всплывают отодвинутые временем картины: «Ровное поле, и посередине этого ровного и спокойного поля—четкий квадрат <...>. Темные фигуры людей несут черные гробы на фоне красного неба; черные фигуры несут красные гробы на фоне белого неба <...>. Квадрат красного неба <...>. Успокоились все. Белое поле, черный квадрат засыпанной могилы, черные силуэты часовых у красных костров»²⁵. Щеглов делал эскизы-образы, образы-изображения. В их ритмах звучал реквием. Реквием продолжался и в кадрах фильма. Они строились на едином дыхании, на медленном, тягучем темпе, на ритмических повторах. В сценарии запечатлены режиссерская ясность, объемность образов и их цветовое видение художником. В главе «Пианино»: «Голубой влажный бульжник, темно-синие группы по несколько человек—это отъезжающие. Белая с синим гамма»²⁶. И в самом начале сценария—заявка: «Нам необходимо будет подкрашивать натуру, иметь несколько цветовых вариантов костюмов одного и того же покроя»²⁷. Цельность замысла очевидна. Задачи режиссера и художника неразделимы.

14 апреля 1966 года состоялся художественный совет по обсуждению режиссерского сценария. Многие отмечали, что в зале сразу сложилась какая-то выпадающая из общих правил манера обсуждения—соучастие и сочувствие. Целостность, ясность образов, четко сформулированные задачи и способы их достижения, немногословие давали возможность изначально почувствовать монолитность замысла и необычность принципов. Представляя сценарий, Александр Гаврилович Иванов старался убедить Ольгу Берггольц в том, что предлагаемая запись сценария не есть отрицание созданного литератором, а лишь попытка серьезного перевода материала автора на иной язык. Она не соглашалась. Шла битва. Иванов упрямо продолжал: «Мы решили остановиться на форме фильма-исследования, исследования нравственных, этических сторон революции и борьбы <...>. Мы искали и некую легендарную основу, что будет проводиться широким форматом, спокойными кадрами, малой динамичностью, и, скорее, изобразительностью, близкой немому кино <...>»²⁸. Александр Гаврилович оказался уверенным и надежным защитником всего, что задумывалось Е.Шифферсом и М.Щегловым. Ни на данном этапе их совместного пути, ни на всех последующих он ни разу не предал того, что делалось: он был искренне увлечен. Ему, бывшему красному командиру, реальному участнику революции, видимо, претитела всеобщая ложь в жизни, в искусстве и импонировали необузданная творческая смелость, свобода мысли и бескомпромиссность второго режиссера и художника (позже, при сдаче фильма

он дал высочайшую оценку работе того и другого). Он рыцарски прикрывал их на каждом этапе своим именем, положением, званием. У многих тогда это новаторство вызывало большие опасения, в том числе сочетание монументальности, патетики и иконописности форм. «Появление на студии Шифферса и Щеглова перевернуло весь “Ленфильм”»,—говорил Юрий Медведев, бывший редактор Второго творческого объединения, на вечере памяти М.Щеглова в 1998 году в Доме кино.

20 июня 1966 года уже состоялись просмотр, обсуждение эскизов и актерских проб. Настроение сопричастности, радости от встречи с чем-то значительным ощущалось в каждом выступлении. Ефим Добин признавался: «Должен сказать <...>, я испытал волнение с начала просмотра проб, когда я увидел исключительно талантливое произведение <...>, прекрасное цветовое решение бескомпромиссного пути <...>. Художник избрал здесь путь <...> романтический. Эта художественная эстетическая последовательность радует меня <...> радует предвкушение замечательного художественного произведения»²⁹.

Дмитрий Молдавский сумел в еще не сложившемся до конца материале увидеть определенную новую эстетику. Он особо отметил в эскизах Щеглова «...введение в кино компонента цвета. Цвет здесь играет роль открытия <...>. Это поэтика кино так же, как в живописи; от литературного кинематограф шагнул в кинематограф живописный <...>. Я верю, что этот эксперимент будет этапом в истории большого цветного кино»³⁰,—говорил он. Эскизы к фильму вызвали настоящий фурор, вся студия сбежалась их смотреть.

Оператор Евгений Шапиро, опытный, знающий кинематографист, рассматривая их, радовался, что «кинематограф получил цвет на вооружение. Это грандиозный компонент <...>. Это не фазовая работа, это точка зрения, мысль, идея, решение»³¹. Его выступление было подхвачено художником Енеем: «Мне нравится общее решение. Все это жестко, совершенно четко»³². И вместе с тем привычка к натурному кинематографу у многих рождала опасения: «Как же все это будет выглядеть, когда встанет вопрос о натуре? <...>. Эскизы прекрасны, не вижу, как они будут осуществлены <...>, если фильм не будет сниматься в павильонах?»³³—волновался заместитель главного редактора студии Иннокентий Иннокентьевич Гомелло. Оператор Аполлинарий Дудко опасался, что «чередование цветного, яркого, символического с реальной прозой может вызвать неожиданные столкновения»³⁴.

Волнения окружающих были оправданными: действительно, приближался выезд киноэкспедиции в Теберду, и никому в голову тогда не приходило, что этот небольшого роста, немногословный молодой человек—главный художник фильма—задумал подчинить эстетическому замыслу картины кавказскую природу, что он из брандспойта сам будет красить горы, землю и коней, превращая этот привычный глазу мир в сложный поток человеческих переживаний, связей и ассоциаций. Он сумеет великолепно и неожиданно сочетать несочетаемое. Его дар театрального живописца, умение отстраниться от обыденного, смело приложенные к кинематографу, как скажут потом кинематографисты, открывают новую страницу в истории нашего кино.

На худсовете же говорили много, страстно, произносили слова, эпитеты, которыми обычно пользуются крайне редко, и за ними, как правило,

стояло желание помочь авторам этого непростого замысла. Геннадий Полока считал, что группа поставила «грандиозные задачи», говорил, что он «преклоняется перед людьми, которые взяли за эту картину»³⁵. «Обобщение, укрупненное решение фильма <...>—такой поиск важен как критерий неабстрактного новаторства. Это важное обстоятельство в работе <...> всей студии»³⁶,—поддерживал поиски группы и редактор «Ленфильма» Михаил Кураев. Худсовет шел три часа!

В июле начались съемки в Теберде. Шифферс собрал молодых, талантливых актеров. Приехали Влад Заманский, Юлиан Панич, Иван Краско, Ольга Волкова, Лариса Данилина, Володя Маслов, Наталья Климова, Геннадий Нилов, Инна Кондратьева. С удовольствием общались, с удовольствием жили в туристских домиках на берегу бурной речки Теберды. Днем шла работа на съемочной площадке. На глазах менялся привычный кавказский пейзаж. Художник то золотил, то покрывал красным скалы, то менял масти коней; дома каждый раз тоже обретали новый цвет, становясь то красными, то серебристыми, то черными; то же происходило с лицами и костюмами героев, в зависимости от задачи. Такого еще никто не видывал. Было не только чрезвычайно интересно: все чувствовали себя соучастниками этой талантливой дерзости.

Сегодня компьютер открыл огромные возможности перед художниками: достаточно нажать кнопку. Но вдохновение, которое осталось в этой работе Михаила Щеглова, компьютеру недоступно. «И вот, заполнив кадры, переливаются, кажется, через их края золотые, янтарно-медовые тона, их движущиеся вариации в главе “Воскресенье” лепят крупным планом человеческое лицо, закаменевшее в последнем и почти нечеловеческом напряжении... и трагедийное цветное трезвучие черного, красного и белого живет в “Кострах” в драматическом борении своих цветowych тем, оно развернуто в сложно построенную симфонию цвета. Здесь красные дома выстроились в ряд по красной горе, здесь кроваво рдеет красный валун <...>, здесь красные женщины вяжут красно-золотые снопы <...>»³⁷.

М.Щеглов умел работать, о чем воодушевленно-восторженно говорил и А.Иванов: «За сорок лет работы у меня были разные художники. И все хорошие, интересные. Но этот молодой человек покорила меня своей влюбленностью в материал картины, глубиной проникновения в него, желанием не просто выполнить свою профессиональную функцию, а страстным желанием помочь режиссеру во всех, даже мельчайших, вопросах <...>. Он был неутомим в своих поисках и предложениях <...>. Всюду и везде мы видели Мишу Щеглова. Его умение работать с людьми дало прекрасные результаты <...>. Нет ни одного кадра, за исключением панорамных, которые бы не подвергались обработке Щеглова»³⁸.

А в Теберде на веранде туристского домика Шифферс и Щеглов каждый вечер готовились к очередному съемочному броску: выработывался детальный план. Они тщательно обсуждали, что нужно делать, и художник тут же на листах рабочего сценария выполнял подробную раскадровку. Шифферс внимательно всматривался, наклонив немного набок свою большую голову, следил за каждым движением карандаша, потом, всплеснув руками, вскакивал: «Мишуня, потрясающе, именно это и нужно!»—и заключал в объятия

счастливого Щеглова. Так был нарисован весь фильм целиком. Было сделано 602 рисунка. Ровно столько же кадров было отснято³⁹. На съемочной площадке царил абсолютный порядок. Съемки проходили невероятно организовано и быстро, что отмечали все опытные знатоки кинематографической кухни. Звучал только голос второго режиссера Шифферса. Он стоял на деревянном помосте и через мегафон подавал команды, требуя от участников четкого выполнения задуманного. Коренастый, небольшого роста, собранный как пружина, он напоминал Бонапарта, окруженного верными ему войсками. Его мощная энергетика действовала гипнотически (мне не очень нравится такое словосочетание, но оно соответствует этой личности).

Щеглов помогал настроить камеру оператору Шапиро, чтобы сцена, нарисованная им накануне, была снята максимально точно. Он не отходил от камеры: весь фильм так и снимался в полном соответствии с его эскизами, и все получилось, несмотря на опасения, предостережения и возражения окружающих.

Актеры играли с наслаждением, хотя приемы, связанные с традициями Мейерхольда, к которым обращен был Шифферс, не позволяли им показать свои возможности: они подчинялись целому—им было интересно.

А.Г.Иванов был надежным покровителем всего происходящего. Он не вмешивался в процесс. Это был деликатный, мужественный, по-настоящему благородный человек, который взял дерзких выдумщиков под свое крыло.

Стояло жаркое южное лето. Он сидел под огромным холщовым зонтом, наблюдая за всем происходящим с воодушевлением и вниманием. Было очевидно, что ему нравятся эти «сумасшедшие» молодые люди, которые совсем по-новому видят, мыслят и строят всю систему образов. Видимо, они пробуждали в нем сильные, искренние чувства, пережитые в молодости. Он не мешал их поискам.

Итак, фильм был снят и принят только благодаря Александру Гавриловичу Иванову, но задумывал и снимал его Евгений Шифферс.

Неожиданным получился этот союз столь разных по духу личностей и художников. Именно по этой причине критики и не узнавали почерка А.Иванова. Видимо, не легко было ему, режиссеру с именем, пойти на такой компромисс. Трудно сказать, понимал ли он до конца, что Шифферс и Щеглов заложили в фильм. Возможно, понимал, а может быть, и не совсем, но тем ценнее его позиция: принять непонятное такому человеку еще труднее. А он принял и дал прорасти живому росту: не допустил, чтобы его затоптали. Память о бескорыстных борцах тех лет стойко жила в нем, и ему, видимо, было интересно, что нынешние думают об этом.

И вот крупным планом, подобно фрескам, на широком экране застывают подобные иконописным лики коммунаров, дающих клятву на могилах Марсова поля: лицо Любы Гремякиной на багровом фоне, белое лицо Василия Гремякина на белом фоне, красно-золотое лицо Алеши на красном фоне неба... Цветовой ритм лиц героев, сменяющих друг друга, ритм грозно нависающих над землей скульптур монархов российских, музыкальный ритм чередуются с торжественным ритмом похоронных колонн.

Немыслимо по тем временам, но именно похоронами начинался фильм о революции. «Черный открытый рот могилы <...>. Мы смотрим на этот квадрат; в кадр входят с четырех сторон, к четырем углам черного квадрата, как продолжение его диагоналей черные точки людей с красными высоко поднятыми гробами. Люди несут красные гробы по четыре в ряд на фоне темного неба. Они идут прямо на нас <...>. Мы видим их в рост, потом по мере приближения к нам лица перекрывают камеру»⁴⁰. «Освещенные красным люди несут черные гробы на фоне белого неба. Круговая панорама, со все убыстряющимся темпом, которая видит все стороны красно-белого движения ритуала похорон. Быстрый темп превращает кадр в черно-красную полосу— смазку»⁴¹. Кадры меняются. Долгая неподвижность, и снова усиливается темпо-ритм движения. Напряженно-торжественно звучит хорал *a' capella*. Ритм лиц, крупным планом меняющихся в цвете, предельно медленно идущих фигур, ритм музыки и цвета. Их повторы долги, кажется, слишком долги. Но нет! Так же медленно, постепенно душа зрителя приоткрывается и впускает в себя все горе, пронзительную боль, о которых подчеркнуто настойчиво рассказывают создатели фильма. Они взывают к каждому, дают сердцу раскрыться, и сердце замирает: что же это? Трагедия!

В конце 60-х мы довольно ясно представляли, что тогда, в 17-м, да и в 20-е годы, было только началом—трагедию переживали наши деды, затем отцы, и, наконец, наше поколение испытало ее на себе. Все уже читали Солженицына, по рукам ходил Гроссман, письма Сахарова... Гробы, гробы, нескончаемые похороны, бесконечный рекем по погибшим—это итог, обобщение. И отсюда «...квадрат красного неба, который закрывается черным дном гроба. Черный экран. И разрывая его, протестуя»⁴², поют женские голоса. «Потом тишина...»⁴³

«Красные и черные гробы напоминали бруски расплавленного металла, <...> алое знамя первороссиян <...> пылало на фоне раскаленного металлического потока»⁴⁴. Шла мистерия, эмоциональный накал которой был почти невыносим. Подобного решения этой темы зритель в то время не ждал.

На экране литературная поэма обрела киноязык. Он оказался нов и неожидан. Не стоит забывать, что русский авангард времен революции был тогда запрещен, а авангард второй волны только зарождался, и зритель не был подготовлен к восприятию новой эстетики фильма. Сейчас это, наверное, назвали бы концептуальным искусством. Кинематограф, минуя внешне узнаваемые формы, смело вступил в диалог с глубинной древнегреческой, древнерусской традицией и с искусством предреволюционной и революционной России, не только наполненным предчувствиями, но и отражавшим духовный опыт, предвещавший приближение гибельных сил.

Тогда в нашем искусстве еще не осмеливались на переключку с «Черным квадратом»⁴⁵, отражавшим опыт смерти, через которую неминуемо проходит каждый в познании истины. Черный квадрат, плавающий в белом световом пространстве,—образ смерти, погруженной в недра жизни,—был страшным рассказом о несказанном, о том, что лежит в основе любого религиозного сознания, в основе борьбы материального и духовного. Возможно, поэтому работу Малевича называют современной иконой. Русский символизм, перелившийся к 10-м годам XX века в беспредметность изобразитель-

ности, просвечивает все же сквозь ее безусловную знаковость. И это оказалось—осознанно или неосознанно—близко создателям «Первороссиян». Тема смерти, возможная в советском искусстве лишь в ура-патриотическом плане, здесь обрела образ жертвенной ритуальности как неотъемлемой части новой, «коммунистической религии». Хочу заметить, что Малевича в годы советской действительности знали немногие: формотворчество пресекалось. Поэтому и удивлял откуда-то взявшийся геометризм в «Первороссиянах». Чиновники суетились, не понимая до конца, что их раздражает, посвященные молчали, а авторы фильма, наверное, на это и рассчитывали.

В 60-е годы тема смерти в нашем сознании приобрела уже конкретный и острый смысл. Стало известно, хотя и приблизительно, о многомиллионных жертвах в период революции и в сталинское время, что постепенно отрезвляло общество. Тем не менее, мысль о том, что революцию задумывали поэты, совершали герои, а пользовались ею подлецы, тогда еще была искренней. Через весь фильм проходит тема героев-романтиков, способных положить свою жизнь за новую веру. Конечно, во всем этом присутствует противоречивость, и полностью уйти от нее тогда не удалось, да и канва поэмы держала.

Неожиданная и покоряющая синевой вторая глава («Пианино») своим символизмом передает настроение наивной веры в сказку и щемящей тоски по ней человека, не ведающего страшного конца ее.

«Издалека цокает к нам лошадка, черно-синяя, стройная... В кадре в ослепительно-голубом свете—сказочное пианино...»⁴⁶ Его привез старый еврей-настройщик в подарок отъезжающим. Зачем? Непонятно: ведь они едут неведомо куда. Никаких принятых в таких фильмах гармошек, никакого залихватского пения, ритуальных танцев впрямьку среди провожающих, никакой суеты. Шифферс последовательно держался этого принципа. Внешне спокойное ожидание. И звучит наивно, немного театрально мелодия менуэта, под который синий поезд увозит коммунаров со знаменем раскаленного цвета. И будет стоять пианино в открытом поле на Алтае, пока строится поселок, и будет отзываться всеми струнами на происходящее, пока не разрушат коммуны. А когда рухнет жизнь ее, подойдет к пианино тетя Катя (И.Кондратьева), замахнется на него огромным камнем... и стон разорванных струн взорвет напряженную тишину.

Если поэты-герои и были повинны в случившемся, то они заплатили за свои заблуждения своими же жизнями. Уверенность в том, что это была искупительная неизбежная жертва, заставила авторов искать поэтический язык, символические образы и идти именно по пути трагедийному.

Черный квадрат могилы, черный квадрат неба, черный квадрат, в который превращается сожженное золотое хлебное поле: разве могли быть случайны эта перекличка и подобные повторы?!

А рядом с темой гибели через весь фильм проходит и тема надежды. Она начинается с заснеженной белизны Марсова поля, с голубого поезда, продолжается в золотом квадрате созревшего хлеба и завершается снежным пространством, по которому несется огненного цвета норовистый конь. Ни «красных», ни «белых»—лишь белый снег, белый свет... надежда не умирает никогда, но... красный конь и красным написанное слово «Конец»...

Свет впервые присутствует на экране в самой структуре кадров, в цветовом решении их художником. Во многих случаях это достигалось Щегловым за счет отказа от линии горизонта; в интерьере—отсутствием стыка стены и пола. Таким образом, создавалось ощущение, что действие разворачивается как будто в ином измерении. Добиться такой выразительности даже технически было тогда очень трудно. Режиссер, художник, оператор, все члены группы работали на одном дыхании, чтобы не нарушить целостности образа. На этом фоне лица, фигуры, предметы приобретали весомую значимость, монументальность.

Сейчас этот прием (как эстетический) нередко используется даже телевидением, и он срabатывает. Но метафора, которой тогда добились Щеглов и Шифферс, захватывала не просто зрительным эффектом: она обладала философской глубиной, являясь важнейшим пластическим компонентом решения всего фильма. Главным оставался передний крупный план, а за ним—световое пространство без границ, которое стирало чувство времени, давая всему происходящему на экране силу обобщения, а зрителю— дистанцию. Одновременно при определенных мизансценах и цветовых соотношениях оно оказывалось плоскостью, на которой изображение превращалось во фресковую живопись. Через стоп-кадр «фреска» оживала. Движения героев или их статика, фронтальное расположение лиц и фигур естественно вливались в это условное пространство. Создавался эффект обратной перспективы.

Законы плоскостного изображения, свойственные монументальной живописи, составляли основу изобразительного принципа. Художник добился невозможного: плоскость экрана дышала, светилась. Иконописные золотые горы, локальные по цвету фигуры и предметы усиливали ее образную значимость.

Фильм снимали на натуре, но она была полностью преобразована рукой художника. Оператор Шапиро своим мастерством и чуткостью помог ему решить сложнейшие задачи. Историческая отстраненность, показ событий из своего времени, а не из прошлого, изобразительная, театральная условность, внедренная в кинематографическую систему, ориентированную обычно на реалистическую «правду жизни», делали картину сложной для восприятия даже искушенного зрителя. Она заставляла мыслить, требовала сотворчества.

Мы уже стали забывать, что в 60-е годы культура «отпускала» нам лишь избирательно и крошечными дозами. Даже на искусствоведческом факультете древнерусское искусство преподавали в совершенно изуродованном варианте, не говоря уже о живописи Малевича. Сегодня это кажется невероятным, но ведь и христианство было отсечено от нашей жизни.

Фильм обнажал спор двух вер. Это отметил еще при сдаче его эскизов редактор Юрий Медведев: «Здесь идет вера на веру»⁴⁷. И решался спор не в пользу коммунаров, к которым создатели относились с симпатией и сочувствием, но и не в пользу староверов. Те и другие *одержимы* идеей победы друг над другом. «Земля обетованная»—так называется одна из глав, но земля эта из божественно-прекрасной, золотой становится красной, а потом черной. Конечно, эта позиция выходит за рамки сюжета, но и тема революции в них не укладывается целиком. Гражданская война впервые на экране выглядела духовной катастрофой, трагедией всего народа в целом, независи-

мо от цвета знамени, которому присягали, независимо от наших симпатий. Эта мысль проводилась, конечно, не впрямую. Режиссер, художник, композитор и оператор доносили ее новым языком, синтезирующим код, заложенный как в русском, так и в европейском искусстве. Возможно, это и позволило сказать одному из почитателей фильма, что он об истории всех народов.

И в том, что фильм тогда не дошел до зрителя, не донес до него эту концентрацию мысли,—результат активного вмешательства идеологической системы, и «Первороссияне» навсегда остались в Белых Столбах.

Способы изобразительности, открытые в кинематографе этим фильмом, к сожалению, оказались для его авторов погребенными. *О фильме должны были забыть, и о нем забыли.* А ведь поэты и кинематографисты называли картину *первым цветовым* фильмом в нашем кино. Они говорили, что «картина вызывает громадный интерес, вызывает целый ряд чрезвычайно интересных мыслей, причем не только по данному произведению, но мыслей, которые связаны с путями развития нашего искусства»⁴⁸.

К сожалению, Шифферсу и Щеглову более не представилось счастливого случая снимать кино вместе. Вернее, когда такая возможность появилась (уже в 90-е годы), Щеглов был вынужден отказаться от нее из-за болезни, хотя их единственная совместная работа и была удивительным событием в развитии отечественного кинематографа 60-х годов. Киновед Дмитрий Георгиевич Иванеев назвал появление «Первороссиян» «взрывом», подобным тому, который пережил наш кинематограф в 1958 году после выхода фильма «Летят журавли»⁴⁹. Это доказывает и последовавшая творческая реакция нашего кинематографа на то, что было сделано.

Евгений Шифферс вскоре после завершения работы на «Ленфильме» вынужден был переехать в Москву—в основном из-за конфликтной ситуации, усилившейся вокруг его личности в Ленинграде. В результате он «ушел из искусства» и погрузился в религиозную философию. Наша культура потеряла талантливейшего режиссера. На «Ленфильме» Михаил Щеглов познакомился с Геннадием Полокой. Тот увидел в нем, как он говорил в одном из интервью, «художника, о котором всегда мечтал», и сразу же пригласил сотрудничать в фильме «Интервенция».

1. В творческую группу входили: редактор И.Тарсанова, второй режиссер Е.Шифферс, художник-постановщик М.Щеглов, оператор Е.Шапиро, композитор Н.Каретников.

2. И в а н о в а Т. Именем революции // Советская культура. 1966. № 132. 5 ноября.

3. ЦГАЛИ. СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1719. Л. 218.

4. Там же. Л. 219.

5. Там же. Л. 167.

6. М о л д а в с к и й Д. Трудные дороги первороссиян // М о л д а в с к и й Д. Снег и время. Л.: Советский писатель. 1989. С. 377.

7. Там же. С. 377, 380.

8. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1747. Л. 75.

9. Ш е р ш е в с к и й Л. Трагедия, мать живого огня // Горьковский рабочий. 1968. № 88. 13 апреля.

10. I Международный кинофестиваль в Санкт-Петербурге. 1993. С. 73.
 11. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1719. Л. 171-172.
 12. Авторское пояснение.
 13. Молдавский Д. Цит. соч. С. 376.
 14. Имя Шифферса в титрах все же осталось.
 15. Берггольц О. Первороссияне. Режиссерский сценарий. «Ленфильм», 1966. С. 107.
 16. М.Щеглов только что дебютировал в кино как художник по костюмам в фильме «Зимнее утро».
 17. «Сотворившая чудо» (ТЮЗ), «Маклена Грасса», «Ромео и Джульетта» (Ленинградский областной театр драмы и комедии).
 18. Урес А. Экстрасенсорика Шифферса // Театр. 2000. № 1. С. 41.
 19. Там же.
 20. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1447. Л, 63.
 21. Молдавский Д. Цит. соч. С. 376.
 22. Шершевский Л. Указ. соч.
 23. Там же.
 24. Фомин В. «На братских могилах не ставят крестов...» // Искусство кино. 1991. № 8. С. 24–36.
 25. Берггольц О. Цит. соч. С. 22.
 26. Там же. С. 26.
 27. Там же. С. 19.
 28. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1447. Л. 74.
 29. Там же. Л. 433–434.
 30. Там же. Л. 435–436.
 31. Там же. Л. 438.
 32. Там же. Л. 439.
 33. Там же. Л. 442–443.
 34. Там же. Л. 445.
 35. Там же. Л. 452–454.
 36. Там же. Л. 446–448.
 37. Иванова Т. Указ. соч.
 38. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1719. Л. 223.
 39. К сожалению, режиссерский сценарий с полной раскадровкой М.Щеглова бесследно исчез.
 40. Берггольц О. Цит. соч. С. 22.
 41. Там же.
 42. Там же. С. 24.
 43. Там же. С. 26.
 44. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1719. Л. 202.
 45. Автор имеет в виду работу К.Малевича «Черный квадрат».
 46. Берггольц О. Цит. соч. С. 38.
 47. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1477. Л. 456.
 48. Там же. Л. 198.
 49. Из интервью, данного автору.
-