

Михаил КУРАЕВ

## ЧЕЛОВЕК У ГОРИЗОНТА

Когда погребают эпоху,  
Надгробный псалом не звучит,  
Крапиве, чертополоху  
Украстить ее предстоит,  
И только могильщики лихо  
Работают. Дело не ждет!  
И тихо, так, господи, тихо,  
Что слышно, как время идет!

*Анна Ахматова<sup>1</sup>*

Когда речь заходит о киностудиях, то в первую очередь рядом с именем студии всплывает репутация: солидный и многоликий «Мосфильм», добротная студия им. Горького, провинциальная студия им. Довженко, Одесская киностудия как лавка случайных вещей, где рядом с фильмами Киры Муратовой и Станислава Говорухина штучное производство ремесленных поделок и т. д. После названия и репутации, конечно, имена, в первую очередь режиссуры, разве не они лицо студии?

Говорить о «Ленфильме» и не вспомнить Григория Михайловича Козинцева было бы, по меньшей мере, странным.

Режиссер Козинцев разве не лицо «Ленфильма»?

Какие сомнения?

Он один из основоположников «Ленфильма». Трилогия о Максиме, созданная вместе с Траубергом, его «Дон Кихот», «Гамлет», «Король Лир», принесшие отечественному кино мировую славу, неужели этого мало, чтобы считаться «лицом киностудии»?

Позволю крамольное по отношению к альма-матер предположение: по множеству параметров и, прежде всего, по уровню напряжения интеллектуальной жизни Козинцев, имеющей фундаментом глубокую и разностороннюю образованность, подлинную интеллигентность и непреклонную требовательность к себе, просто не мог быть «лицом киностудии».

В витрине чемоданной мастерской можно выставить портрет Менделеева. Да, говорят, он и чемоданы умел делать великолепно, но чемоданная мастерская, украшенная портретом великого ученого, ни на сажень не приблизится к Палате мер и весов и не станет отделением Академии наук.

Справедливо ли такое суждение, легко проверить, перечитав «Глубокий экран», «Пространство трагедии», «Наш современник Вильям Шекспир», «Рабочие тетради.

---

Михаил Николаевич Кураев родился в 1939 году. Окончил театроведческий факультет ЛГТИ им. А. Островского. С 1961-го по 1988 год работал в сценарном отделе киностудии «Ленфильм». По сценариям М. Кураева снято 14 полнометражных фильмов («Сократ», «Господа присяжные...», «Раскол» и др.). Автор 20 книг прозы. Произведения переведены на 12 языков. Лауреат Государственной премии Российской Федерации 1998 года. Живет в Санкт-Петербурге.

<sup>1</sup> Из книги Г. Козинцева «Время и совесть. Из рабочих тетрадей».

Время и совесть», «Горькое, лихое время», с одной стороны, и немалое число книг его современников и коллег по «Ленфильму» — с другой.

Отмеченное самим Козинцевым блоковское слово «неслиянность» точнее всего обозначит его фигуру в стенах «Ленфильма».

Нисколько не хочу приуменьшить заслуги мастеров славной киностудии, создавших превосходные фильмы.

И студии, отмеченной наградами высокой пробы, и мастерам, увенчанным лестными званиями, воздано по заслугам. А вот понять уникальную личность непросто, но интересно, как понять время, породившую личность, вступившую с этим временем в единоробство, когда «век свихнулся».

Каждый большой мастер — неповторимый художник и непременно загадка.

Козинцев проработал полжизни с оператором, признанным классиком советской операторской школы Андреем Николаевичем Москвиным и спрашивал себя после долгих лет совместной работы: «В чем его сила? Техника? Наука? Но тогда почему он умеет снять так плохо, как ни один другой оператор? — и сам себе отвечал: — Интуиция и вкус». Этому не учат.

Да, большой Мастер всегда неповторим.

Козинцев — один из тех, кто начинал «Ленфильм», еще не имевший ни своего имени, ни лица, ни адреса. В 20-е годы минувшего века съемочные павильоны устраивали в разбитых оранжереях княжеского особняка на Сергиевской.

Через пятьдесят лет киностудия, обретя имя и адрес, станет садом, в котором чего только не повьрастет. А Козинцев стал еще и почетным садовником, каковому доверили прививать дички.

В конце жизни он не жаловался, скорее недоумевал.

«Я не то что плохо живу, я вроде как уже и не живу, жизнь загнала меня в угол, в Комарово. Кругом уже никого и ничего нет».

Казалось бы, чем интересен режиссер — своими фильмами, но не стану судить о достоинствах и недостатках фильмов, созданных Козинцевым и совместно с Траубергом, и в одиночку, о них сказано предостаточно. А вот попытаться хотя бы себе объяснить, кто же этот на редкость закрытый человек публичной профессии, попробую.

Я видел Григория Михайловича Козинцева в течение его последних пятнадцати лет жизни, когда живой классик оставшегося в своем времени и пережившего свое время кино осознанно и непреклонно переместился в новое пространство, пространство трагедии. Перемещаются в это пространство без рекомендаций, добровольно, по склонности души и таланта, может быть, по ощущению времени.

Просторное пространство, совсем немногочленно. Из «ленфильмовской» режиссуры, пожалуй, больше никого там и нет, кроме Козинцева. Быть может, поэтому и в тесных студийных коридорах, на съемочных площадках, даже на неизбежных собраниях он пребывал, то есть существовал отдельно, никак и ничем эту отделенность не преподнося публике, не подчеркивая. Напротив, был внимателен и приветлив с окружающими.

Вот такой парадокс, если угодно: в одно время, на одной территории — и в разных пространствах.

Он был рядом с нами, а жил, был обращен душой, мыслями, делом к тем, кого рядом уже не было, с кем начинал, с кем дружил, у кого учился: с Маяковским, Эйзенштейном, Мейерхольдом, Тыняновым, дорожил теми, кто еще уцелел: Эренбург, Шостакович, Альтман, Пастернак... Быть может, поэтому и обитатель британских островов Питер Брук, в свои восемнадцать поставивший «Трагическую историю доктора Фауста», ему ближе тех, кто обитал рядом.

Складывающиеся исторические реалии, надо думать, имеют если не множество, то хотя бы несколько векторов развития. И советская власть, в понимании ее перспектив, ощущалась современниками по-разному. Нет никаких оснований сомневаться в искренности «Трилогии о Максиме», первое название «Большевик». И желание создать фильм о Карле Марксе, остановленное властью на пороге осуществления, не было «госзаказом». Работа только над сценарием заняла почти три года.

«Теперь часто слышишь такое выражение: „Защищают его, извольте видеть, от Советской власти“. Если кто-то написал, к примеру говоря, что Маяковского травил РАПП, то иронически говорят: „Защищают Маяковского от Советской власти“.

...Но Маяковский и был Советская власть, Эйзенштейн и был Советская власть.

А кто кого защищал, когда травил Мейерхольда, Шостаковича, лишал работы Дзигу Вертова?

Необходимо издать малым тиражом „для служебного пользования“ подборку материалов „О браке в руководстве искусством“».

Это запись уже после XX и XXII съездов партии. Вопрос. Почему «малым тиражом»?

Можно предположить, что Козинцеву, который, как Маяковский и Эйзенштейн, тоже был советской властью, казалось, что дело еще поправимо, просто знаем людям надо исправить *брак*, не дискредитируя общее дело, начатое в Октябре, не отдавать кино, искусство коммерсантам, а жизнь не отдавать в лапы на съедение сплоченной посредственности, во власть мешанству.

Помню, как возвращение в эстрадный обиход популярного ресторанного певца и танцора Петра Лещенко, сгинувшего после войны в румынской тюремной больнице, было встречено интеллигенцией как победа на культурном фронте.

Талант Петра Лещенко ценили, он мог выйти на ресторанный эстраду в кавказском костюме, плясать вприсядку и метать кинжалы в пол, а еще, по мнению неисчислимых поклонников и поклонниц, *бесподобно* пел романсы Оскара Строка «Черные глаза», «Лунную рапсодию», «Скажите, почему...»

У Козинцева на этот счет было свое мнение:

«Во время проработки Шостаковича гремели патефоны с пластинками Лещенко. Белогвардейский сексуальный голос приобрел гигантскую аудиторию».

Сегодня, когда одни напоминают, как они в пике советской власти с независимыми лицами гуляли по Невскому и героически противостояли пагубной власти, сидя в шалмане «Сайгон», когда одни чуть не оправдываются, да, дескать, был грех, жил при советской власти, другие расчесывают раны и шрамы, этой властью нанесенные, трудно представить состояние умов и души художников, тех, повторяя слова Козинцева, кто и был *советской властью* в их понимании.

1962 год. Сергей Юткевич снял «Баню» кукольный (!) фильм по Маяковскому, пишет Козинцеву:

«Мне было *внутренне* очень важно, чтобы именно *тебе* понравилась „Баня“, потому что для меня это больше, чем „очередной“ фильм.

Не боясь сентиментальности, скажу, что это вроде как бы клятвы в верности всему тому, что было так дорого нам в юности, доказательство и прежде всего самому себе... что мы еще не те полусдохшие классики, в которых нас превращают усердные отечественные историографы».

Говорить об их юности, в верности которой они клянутся, и не вспоминать пафос, одушевлявший создателей «Октября» и «Броненосца...», «С. В. Д.» и «Трилогии о Максиме», создателей фильмов «Мать». «Земля», «Депутат Балтики» и «Член правительства», «Чапаева» и «Щорса», — значит прятать голову в песок, не желая признать вдохновлявшую силу новой жизни, обещания новой жизни. Они не отделяли себя от великой

массы людей, строивших и защищавших эту новую жизнь, обретшую непредсказуемые реальные черты.

Можно удивляться, а можно и попытаться понять, как наш кинематограф, лучшей своей частью укорененный в гуманистические традиции отечественной культуры, искусства, сумел достойно и плодотворно существовать в условиях казенного давления, стремления превратить искусство в *верного помощника* сегодняшней газеты, слугу политического заказа.

Во все времена существовала, существует и будет существовать при всякой перемене власти уклончивая в сторону собственной выгоды и потому неуязвимая мораль спевшихся лавочников.

Ревностно охраняющая свои права власть тянет художников на арену, подиум, сцену для политического дознания.

Гражданин может противостоять власти, художник — в первую очередь *неуязвимой морали спевшихся лавочников*.

См. фильм Козинцева «Гамлет».

См. фильм Козинцева «Король Лир».

Неофициальной эмблемой «Ленфильма», нашим фирменным знаком был кадр, обрамленный перфорацией, с Чапаевым у пулемета. Не решусь предположить, что смог подумать, какие чувства пережил бы Козинцев, если бы ему в начале хотя бы 70-х годов сказали, что на «Ленфильме» взрастет режиссер, прославивший в своем фильме «Адмирал» Колчака, одного из самых амбициозных и беспощадных белогвардейских вожаков. В Сибири его запомнили надолго; после Гражданской войны от Урала до Иркутска самой популярной собачьей кличкой была «Колчак».

Фильм о Чапаеве и фильм о Колчаке созданы в разных странах, разных не только в политическом жизнеустройстве, но и в ориентации сограждан на разные этические ценности.

В этой связи поможет понять Козинцева история его разрыва с Траубергом, другом и соратником с юных лет, с кем руку об руку шли почти тридцать лет:

«В самой атмосфере ФЭКСа, коллектива первых десятилетий моей работы... заключалось глубоко важное: необходимость борьбы с рутинной и коммерческим некультурьем; была духовная чистота ненависти к денежным служебным интересам...

Видимо, именно здесь и находится причина разрыва с Траубергом: об эстетике мы еще могли бы договориться, об этике — никогда; разрыв делался все сильнее и сильнее».

Они расстались.

Разве смог бы принять Григорий Михайлович Козинцев «коммерческое некультурье» нынешних времен? А Козинцев был верен в большом и малом своим представлениям о том, что является искусством, а что, как говорится, рядом не лежало. Его представления о том, как следует жить, какой должна быть жизнь, не менялись.

Сегодня перед нами дневники, рабочие тетради, изданные без цензурных изъятий книги, казалось бы, вот где человек предстает во всей полноте и без ретуши. Но листая дневники, местами словно кровью написанные страницы, кажется, что пишущий не забывал о том, что кто-то из самых любознательных, не то чтобы зрителей, но, скажем так, заботливых *наблюдателей* за нашей жизнью заглядывает из-за плеча.

Вот запись с числом и датой о том, что из города выслали тунеядца. Тунеядец без кавычек, и фамилия Бродского не названа. Что тут скажет человек «из-за плеча»? Ничего не скажет. Действительно, назвали тунеядцем и выслали.

Еще запись.

«Новелла об оккупанте. Как он учит язык колонии, ее нравы и обычаи и, будучи незлым и порядочным человеком, хочет, не оскорбляя лояльных туземцев, нести свою службу».

Что скажет человек, заглядывающий через плечо? А ничего не скажет.

Записано после назначения директором студии очередного случайного функционера, на этот раз из больших партийных начальников Ленинграда.

Действительно, человек незлой оказался сосланным в совершенно чуждые ему пределы, в колонию, хотел с туземцами найти общий язык. Тут же пошел в студийную библиотеку и взял «Введение в эстетику» Ю. Борева. В своем жанре самую на ту пору авторитетную. Книга выдержала 23 издания и была переведена на 16 языков народов СССР и стран народной демократии. Так сказать, верно ориентирующий «Краткий курс правильной эстетики». Через два с половиной года, без замечаний отсидев ссылку и познакомившись с киноделом, перед уходом на другую, увы, еще менее привлекательную работу в областной отдел кинофикации, книгу в библиотеку вернул. Других записей в библиотечном формуляре директора «Ленфильма» я не увидел.

В легендарной постановке «Короля Лира» Питера Брука Григория Михайловича Козинцева удивил Кент. Не вполголоса, как подобало бы в присутствии умирающего, а во всю глотку он орал на Эдгара, пытавшегося вернуть короля к жизни:

Кем надо быть,  
Чтоб вздергивать опять  
Его на дыбу жизни для мучений?

Да, трагедия вовсе не страшенький сюжет из отдела происшествий.

Трагедия — это не только отнятая жизнь, не только жизнь изнасилованная и поруганная, это еще и обязательно осознанное противостояние неодолимому злу.

Питер Брук, британский режиссер театра и кино, на двадцать лет моложе Козинцева, но для обитателей пространства трагедии нет возрастного ценза.

Вот такой парадокс, если угодно: в разное время, на разной территории — и в одном пространстве.

Откуда оно взялось, это пространство? Не сразу, не вдруг. И лучше, как говорится, один раз увидеть, что в разговоре о кино более чем уместно.

Что увидеть? Две башни.

В «Глубоком экране» Козинцев рассказывает: в Петрограде в начале 20-х годов неподалеку от «Свободной государственной художественной мастерской», так по-новому именовалась Академия художеств, где он учился, в высоком пустом помещении была выставлена модель памятника Третьему интернационалу.

«Я стоял в штанах, сшитых из портьеры, и полушубке не по размеру, перепоясанный солдатским ремнем, — один из множества точно таких же, как я, молодых художников того времени, — и смотрел на башню Татлина. Пар валил изо рта... Передо мной был воочию мир будущего: огромная закрученная спиралью железная башня, а внутри одно над другим сооружения из стекла. Татлин с чубом на лбу, похожий на мастерового, неторопливо объяснял, что этот стеклянный куб будет вращаться внутри железной спирали (один оборот в год), в нем разместятся законодательные органы Республики. Здание над ним в форме пирамиды займет секретариат; секретариат будет крутиться вокруг своей оси со скоростью одного оборота в месяц. На верху башни в стеклянном цилиндре (один оборот в день) — информационное бюро... Все вы-

считано, предусмотрено. Сам автор нуждается только в мотоциклетке, иначе не успеть объехать заводы, где будут выполнять заказы».

«Я свято верил, — вспоминает Козинцев, — что в самое ближайшее (!) время башня вознесется над городом, торжествуя победу над Росси и Растрелли».

Наверное, мотоциклетку Татлину так и не дали, поскольку башня не была построена, зато спустя почти сто лет над городом, попирая Росси и Растрелли, готова была вознестись другая башня. Усилиями защитников «Росси и Растрелли» эту башню, клинок четырехсотметровой высоты из стекла и металла, удалось из центра города, от Смольного выдвинуть на взморье в Лахту. С берега державной Невы на побережье Маркизовой лужи.

Кажется, в Европе она пока самая высокая, так что Европе «воткнули», правда, в Арабских Эмиратах есть повыше, а самая высокая сейчас, кажется, на Тайване.

Итак, что видел юный Козинцев, глядя на башню Татлина?

«Передо мной был воочию мир будущего».

А вот и наступившее будущее: организация, скромно рекламирующая себя как «народное достояние», воздвигла на вырученные за природный газ деньги *небокол*. Сверкающий в ясные дни и неуязвимо самодовольный в любые дни, он поглядывает свысока на копошащихся внизу со своими нуждами; может позволить себе содержать футбольные команды в России и Германии, финансировать океанские гонки яхт, заниматься благотворительностью... Подлинно народное достояние!

Башня, начиная, быть может, с Вавилонской и вплоть до Спасской в Москве, Эйфелевой в Париже и так до злосчастных «близнецов» в Нью-Йорке, — это еще и образ, символ, знак, утверждение смысла, важного для современников.

Нынешняя башня, поименованная «Лахта-центр», вполне может именоваться Свечой Возрождения. Объявлено возрождение России, «которую мы потеряли». Но та, пришедшая на смену средневековой эпохе Возрождения, потребовала титанов, и они явились. Наши титаны «возрождения капитализма» в сфере культуры, искусства пока не видны, ждем, наверное, скоро вот-вот появятся. А пока задают цвет времени «титаны» разворовки того, что до поры до времени именовалось *народным хозяйством*.

Дальновидные и сумевшие в стяжании остановиться сбежали за границу, к недалеким приглядывается правосудие...

Что бы мог увидеть *выбывший по смерти*, как писали в старых воинских реляциях, Козинцев, глядя на четырехсотметровый стеклянный сталагмит, прячущий свое острие в облаках?..

Идея башни Татлина родилась в революционном Петрограде, низвергшем самодержавие и капитализм.

Башня Газпрома была воздвигнута в Санкт-Петербурге в пору реставрации капитализма с его *деньгодержавием*.

Позволю предположить, что между этими двумя башнями, Татлина в проекте, в мечте, устремленной к недостижимому будущему, и другой, победительно сияющей избытком своего богатства, то ли присвоенного, то ли добытого *на законных основаниях*, как раз и лежит пространство трагедии.

А как же «Черное, лихое время»?

Каждый ощущает время по-своему.

Для кого-то, к примеру спекулянта, взяточника, казнокрада, время «черное» по одной причине, для биржевого игрока, для «владельца заводов, газет, пароходов» черным временем был час отмены частной собственности, как говорится, на орудия труда и средства производства. Для великого множества людей, всем своим существом поверивших в возможность построения новой жизни, готовых своим трудом участвовать в созидании этой новой жизни, нового человека, свободного от власти денег,

творца и создателя, «черное время» — это время отказа, извращения, предательства идей, во имя которых они готовы были не только трудиться, но и защищать право строить новую жизнь, готовы были на жертвенный подвиг.

Идеология лавочника и деньгохвата, карьериста в любой профессии, приспособленца в любой сфере жизни и фальшивомонетчиков в искусстве была глубоко чужда Козинцеву и его единомышленникам. Для них «черное время» — время ползущей к власти серости, политических спекулянтов и доктринеров, власть угодливых проводников «единственно верных» предначертаний, исходящих из неоспоримых источников.

Душа художника, подлинного большого художника способна слышать гул земли, приближающий землетрясение или цунами, надвигающейся неукротимой силы, способной вывернуть привычную жизнь наизнанку, человеческую жизнь превратить в бесчеловечную, а то и уничтожить вовсе.

Мне кажется, Козинцев слышал этот гул и видел, что «мещанство как толпа сплоченной посредственности» (Герцен) медленно и верно завоевывает мир. Памятны слова Григория Михайловича в адрес своих преуспевающих коллег, чьи интересы не лезли дальше стоянки такси напротив студии и ресторана «Восточный» на Невском. Любивший Гоголя и великолепно знавший Белинского, Григорий Михайлович видел вокруг себя наследников Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича, чьи мелкопоместные интересы не перелетали за ограду усадьбы.

Белинский нашел определение этой особой человеческой породы: существователи. И обитают они не только за оградой помещичьих усадеб.

Он видел и знал своих коллег, живущих «не хлебом единым», но и бастурмой, и цыплятами табака и по партийному признаку разделяющихся на «водочников» и «коньячистов».

Только что принятый на режиссерские курсы, организованные Козинцевым на «Ленфильме», преуспевший на телевидении молодой и весьма способный сотрудник предложил учителю после первых занятий отвезти его на дачу в Комарово.

«На чем?» — спросил учитель.

«У меня „Волга“», — сказал ученик.

«Зачем вам еще режиссура? У вас уже есть „Волга“!»

Ученики вспоминали, что реакция Мастера всегда была мгновенной и безукоризненной.

В этой вырвавшейся произвольно реплике так много сказано, сказано об ощущении «племени младого, незнакомого», идущего на смену детям «театрального Октября».

Одни творили свое время, другие вписывались в то, что стояло на дворе.

Учитель снял пятнадцать фильмов, ученик — более тридцати.

Разумеется, даже дважды увенчанный лаврами Сталинских премий, удостоенный Ленинской премии и высоких званий, Козинцев до конца своих дней сохранил способность трезво оценивать все, происходящее вокруг.

Награды после унижительной истории с фильмом «Белинский». Награда за фильм «Пирогов», а потом годы частично оплаченного «творческого простоя»<sup>2</sup>. Награды после тяжелой борьбы за право поставить «Гамлета».

Помню, как на моих глазах в Ленинградском Доме кино к Григорию Михайловичу подошла молоденькая журналистка и попросила разрешения задать только один вопрос.

«Да, пожалуйста», — любезно произнес Козинцев.

<sup>2</sup> Был такой вполне официальный термин из служебно-абсурдистского словаря «творческий простой», как и «творческий буфет», где студийная публика ела бутерброды, пила «старку», продававшуюся под видом коньяка, и запивала суррогатным кофе.

«Почему вы решили поставить „Гамлета“?»

«Лучше бы вы спросили, почему я до сих пор не поставил „Гамлета“»<sup>3</sup>.

По завершении работы над фильмом Козинцев записал:

«Кажется, я понял, почему мне удалось избавиться в фильме от гамлетизма. Дело в том, что весь гамлетизм ушел в Министерство культуры, где столько лет колебались: стоит ли ставить „Гамлета“».

А награды — это любимый аттракцион власти.

Козинцев знал, что по-французски attraction — «приманка», «*притягивание*», и не обольщался.

Его первые фильмы были немыми, но в них отчетливо звучал голос времени; его последние фильмы были черно-белые, и это был цвет времени без косметики.

Трагедия жива энергией свободной воли, стремящейся во что бы то ни стало защитить свое право бытия.

Козинцеву понадобились могучие союзники: Сервантес, Шекспир, Гоголь, Толстой...

Он знал, на что шел; трагедия — дело чистое, конец известен. Союз был вынужденным: «Забывать бы мне всю эту классику. Ведь берусь я за нее только с горя».

Многозначное признание.

Стало быть, художник, остро ощущая день сегодняшний, был лишен возможности говорить о нем прямо?

Но это только в звонких стихах призывают молодежь сказать: «Хоть три минуты правды! Пусть потом убьют!» Для человека взрослого и ответственного все не так просто, и в первую очередь надо *найти правду*. Найти.

Фильм, художественное произведение — не газета, не митинг, это и есть поиск ответа на жизненно важные вопросы. И отсюда признание: «Мы еще не можем сказать то, что обязаны были бы сказать. Почему? Потому что мы знаем часть правды, возможности нашего обзора поля трагических событий ограничены, угол зрения — узок».

Он видел, как гении казуистики и софистики манипулируют словечком *правда*: правда не то, что в жизни, а то, что в газете, а в директивных документах это уже высшая правда.

Не растерявшие совесть на путях *к правде* шли на самообман, прославляя правду ложью. Автор книги «Искусство загнивающего мира» среди коллег не без гордости вполголоса говорил: «Зато мне удалось дать в иллюстрациях и Пикассо, Сальвадора Дали, а сколько импрессионистов!..» Григорий Михайлович был с ним знаком, но оценить его способ приобщения советских читателей к современному западному изобразительному искусству подобным образом, разумеется, не мог.

Друзья у Григория Михайловича были, но был и дефицит друзей. И потому: «Шекспир — твой самый близкий друг в твоём времени. Ты с ним в сговоре, мы оба отлично понимаем, о чем идет речь. Он поднимает тебя до своей мудрости так, что ты духовно сближаешься с ним, теряешь дистанцию. Дружишь, а не молишься на него».

Вот еще почему «берусь за классику».

Но взявшись, он союзником и другом был верным.

<sup>3</sup> Помнившим исторические постановления ЦК ВКП(б) с критикой второй серии фильма Эйзенштейна «Иван Грозный» было известно, что главный герой фильма страдал «гамлетизмом», после чего самая известная пьеса Шекспира стала нежелательной в театральном репертуаре. Стоило строгому критику № 1, благословившему постановление, обрести покой у Кремлевской стены, как на подмостках ведущих московских театров явилось сразу три Гамлета в исполнении Михаила Астангова, Евгения Самойлова и юного Михаила Казакова.

Классика для него не ширма, из-за которой можно показать кому-нибудь кукиш или как-то выказать самого себя на удивление публики. Для него классическая литература, классическая драматургия — инструмент познания *своего* времени: «Все эти „феодализмы“, „средневековья“, „кризис гуманизма“ и т. п. — отражение *всякого* времени. И в том числе моего».

Едва ли когда-нибудь пройдет то ли мода, то ли напасть «вступать в спор» с классикой, делать классика «поводом» для самовыражения, учить классика «мыслить по современному»...

Было время, когда Козинцев вместе с Траубергом, Эйзенштейном, Герасимовым, вытащив «Женитьбу» Гоголя на подмостки своего «эксцентрического» театра, в «*детской резвости*» раздраконили пьесу до неузнаваемости.

Но детство проходит, и приходит понимание того, что «спор с классиком» непродуктивен.

«Вступить в спор, разумеется, можно. Идет по улице чемпион мира по боксу, — конечно, можно дать ему по уху. Отчего же нет? Окажешься на земле с разбитой физиономией, а он пойдет себе дальше. Зато, м. б., похвалят в рецензии».

Кинематограф, как и музыка, искусство, существующее во времени. Козинцев дожил отпущенным ему временем. И самой тяжелой для него мукой было бессмысленно потраченное время: пробивать, доказывать, ждать, ждать, ждать...

Даже заказывая у портного костюм, просил шить двое брюк. Брюки снашиваются быстрее пиджака, двое брюк продляют срок службы костюма, освобождают от лишней траты времени.

Фильм — произведение длящееся, и одновременно только кино дано исполнить фаустовское желание — остановить мгновение, удержать его в подлинности и неповторимости. Найти, поймать и пригвоздить лучом проектора к полотну экрана. Остановить, чтобы взглядеться, понять суть движения жизни и смысл нашего пребывания на земле.

В течение пятнадцати лет я видел на киностудии человека, благодаря которому, быть может, и через много лет не будет забыто слово «Ленфильм». Когда я видел его в студийных коридорах, мне казалось, что вижу человека у горизонта.

Видеть можно, приблизиться — нет.

Степень приближения определял, разумеется, он сам.

Он был строен, элегантен, сдержан в жесте, подчеркнуто деликатен, приветлив, как бывают приветливы люди, не терпящие даже приятельского посягательства на их время и внимание.

Одни считали Козинцева человеком холодным, рассудочным, человеком с хорошо рассчитанным темпераментом, другие просто смирились с тем, что он создан как бы из другого вещества.

Жизнь художника — это его если не самое главное, то, безусловно, самое трудное произведение.

О жизни Козинцева люди, работавшие рядом с ним, знали ровно столько, сколько он сам хотел, чтобы они знали.

Теперь мы знаем гораздо больше.

Знаем из «Пространства трагедии», рабочих тетрадей, записных книжек, дневников, переписки, посмертно изданных В. Г. Козинцевой и ее помощниками.

Теперь можно увидеть то, что было милостиво скрыто от наших глаз прежде. Книга небольшого формата «Черное, лихое время» вышла через двадцать лет после смерти автора. Она собрана вдовой из выкинутых цензурой и осторожными редакторами ре-

плик, цитат и небольших фрагментов рукописей, представленных в свое время в журналы и издательства.

Кажется, что это собрание надписей, сделанных узником на стенах своей камеры.

Разве могли клубившиеся вокруг Козинцева, жившие его именем, потом жившие на проценты с его имени предположить, что тот, кого они считали «своим», придя домой, всего лишь перейдя на противоположную сторону Кировского проспекта, запишет: «Горе в том, что здесь я вовсе никому не нужен. „Ленфильму“, который я когда-то создавал, семи (кажется, столько?) поколениям учеников. Про меня вспоминают, когда нужно где-то бессмысленно выступать или что-то протолкнуть...»

«Неужели я еще кому-то нужен? Неужели кого-то что-то (кроме собственных доброт бы еще дел, а то комбинаций с туристскими путевками) еще интересует?»

Наверное, ответ надо искать в фильмах, последних фильмах режиссера.

При всем различии Дон Кихота, Гамлета и Лира герои-то схожие!

Идеал и реальность — вечная антиномия.

И каждый из героев Козинцева, в разных сюжетах, обстоятельствах, при несходстве характеров и среды существования, по сути дела, заняты одним, они призваны предъяснить тем, кто не видит, трагическую пустоту, разделяющую реальность и мечту, должное и сущее, и обратиться и к себе, и к зрителю вопрос: чем заполнить эту пустоту?

Но прежде всего надо осознать, что она есть, эта пустота.

Может быть, это и есть пространство жизни, утратившей высший смысл, приспособленной под смыслы, если и не совершенно низменные, то по-обывательски пошлые.

Этот зов всех времен Мастер слышит и откликается на него своим трудом.

Откуда же это отчуждение, ощущение своей ненужности?

Может быть, вот такой ответ: «Появляются новые литературные жанры: сценарий с загранпоездкой. Определилось и правило загранпоездки: любишь кататься, люби и саночки лизать»<sup>4</sup>.

А может быть, и не отчуждение и неприятие навязчивой морали и практики разрешенной жизни?

Или та высокая степень сосредоточенности, когда не на кого больше положиться, кроме Сервантеса, Шекспира, Гоголя, Толстого?..

Может ли деликатный человек быть беспощаден?

«Все мы уже, увы, Донские. Проблема только в том, чтобы понимать, когда та становишься Донским, и стыдиться этого. Как у Толстого: не принимать Донского в себе за бога.

Чего это стала мне лезть в голову такая глупая петрушка? Я же о нем никогда раньше не вспоминал.

Видимо, защитные силы организма выделяют антидонские частицы»<sup>5</sup>.

Чего в этой записи больше: сарказма в адрес коллеги, ставшего угодником при хозяевах, или самоиронии и предупреждения себе.

Марк Донской — неукротимый «борец с космополитизмом», с его фильмами о матери Ленина, о жене Ленина, не создал после войны ничего сколько-нибудь примечательного.

Никакого предубеждения по отношению к работе над «ленинской темой» у Козинцева не было. Он горячо поддерживал режиссера и друга со времен киевской юности Сергея Юткевича в его работе не только над довоенным фильмом «Человек с ружьем», но и над фильмами 60-х годов «Рассказы о Ленине» и «Ленин в Польше».

<sup>4</sup> «Я впервые освоил туристическую поездку. Это оказалось не по моему вредному характеру». Нет смысла перелетать через океан в компании советских кинематографистов в Мексику в 1959 году.

<sup>5</sup> У Толстого в дневнике: «Не принимать свинью в себе за Бога».

Об этом следует помнить, чтобы не уподобиться фотографу, взглянувшему на пришедшего сфотографироваться на паспорт Козинцева и сокрушенно проговорившему: «Кажется, придется положиться на ретушь...» И было бы неуважением к памяти Мастера, умевшего отличить подлинное от подделки, подновлять портрет в духе нынешних *исторических* тенденций.

1964 год. 25 мая. Юткевич приступает к работе над фильмом «Ленин в Польше», пишет своему другу:

«Моя „Баня“ (мультипликационный кукольный фильм по пьесе Маяковского. — М. К.) принесла мне только огорчения (если не считать твоего письма), третий год я пробиваю сценарий картины, которую если и сделаю, то тоже принесет лишь одни огорчения (чиновники проклянут ее за „вольности“, а молодежи и вовсе она не нужна — ведь про Ленина!..)».

И получает мгновенный ответ, датированный 28 мая, естественно, того же года:

«Меня огорчил какой-то тон твоего письма о будущем фильме. Это будет *замечательный, прекрасный фильм* (подчеркнуто Козинцевым. — М. К.). И даже не смей думать ни о чем другом. Так мы рассоримся и, боюсь, по техническим причинам не успеем уже помириться. Все, что я читал, — прекрасно: фильм-монолог Ленина, действие в тюрьме, но и на широте — беспредельной — ленинской мысли. И показалось мне, что это будет новый, удивительно интересный этап всего нашего искусства, когда вместо уже использованных ходов „очеловечивания“, „отепления“ образа, потрясения тем, что он был „как все, совсем простой“, будет показано, что он был вовсе не как все; гигантский охват, напор его мысли займет основное место, станет драматургией. Прекрасно придумано! И картина будет небывалой по ходу к основному в ленинской теме. У тебя есть все для такой работы: опыт — и какой! — создания человеческого образа, смелость монтажной мысли, культура современного искусства, которому только и по плечу решение такой задачи».

Единомышленники. Пожалуй, по нынешним временам и *староверы*.

Судя по всему, для них не только слова Маяковского: «Улицы — наши кисти, / Площади — наши палитры» — были заповедями ремесла, но и вера в «весну человечества, рожденную в трудах и бою», не выгорела, не вымерзла. Не об этом ли писал современник и друг Илья Эренбург?

...Что значит в мартовские стужи,  
Когда отчаянье берет,  
Все ждать и ждать, как неуклюже  
Зашевелится грузный лед...

А мы такие зимы знали,  
Вжились в такие холода,  
Что даже не было печали,  
Но только гордость и беда.

И в крепкой, ледяной обиде,  
Сухой пургой ослеплены,  
Мы видели, уже не видя,  
Глаза зеленые весны.

Комментарии, как говорится, едва ли нужны.

Так что не тема определяет ценность создаваемого произведения. Могу свидетельствовать как участник формирования темплана киностудии: как раз Госкино

всячески поощряло то, что в нашей среде именовалось спекуляцией на теме. Григорию Михайловичу принадлежит определение нового жанра: «тема с приданным». Под «приданным» подразумевается благоволение начальства, теплый отклик в прессе и гарантированный уровень оплаты.

Что же касается собственного выбора материала для работы, хотя в начале пути брались за все привлекательное без особенных раздумий, но и здесь были внутренние ограничения. «Однако, — писал Козинцев, — не припомню случаев, когда мы (с Траубергом. — М. К.) брались бы за него (материал. — М. К.) по посторонним существам нашего дела — искусства кинематографии — причинам, когда нас принуждала бы к этому выгода или приказ».

Стало быть, можно было работать и служить избранному делу не прогибаясь, не кивая, дескать, «времена были такие».

Вот Козинцев и работал с внутренней уверенностью в своей правде, не ловча и не увертываясь.

И потому словам: «Художник создает свое произведение для народа», словам, записанным в рабочую (!) тетрадь, можно верить.

Существенно и пояснение.

«Народ — не заказчик, а художник не исполнитель, потому что он часть этого народа ( Маяковский о земле, с которой мерз)».

«Художник не пишет „для кого-то“. Он живет в мире и всей жизнью связан с множеством чувств и людей».

Вот почему Козинцев приветствует влияние «Берлинер Ансамбля», Бертольда Брехта во всем мире и так сдержан в отношении творчества своих коллег, тех же Алена Рене или Антониони.

«Когда женщина не может ответить любовью, она вежливо говорит: „Я вас очень уважаю“».

Я очень уважаю Алена Рене и Антониони».

Можно подумать, что Козинцев застрял где-то во временах недавних, но минувших. Нет, конечно. Пикассо, Шостакович, Курасава, Феллини близки ему и созвучны.

Для Козинцева водораздел между искусством лежит не в вопросах формы — «модерновое» или «старомодный реализм» — нет запрещенной формы, а в ином: искусство народное или для избранных...

«Огромное влияние — в искусстве — Антониони, Алена Рене, и совершенная ничтожность их влияния на народную жизнь — любых стран.

Великолепная ясность народного искусства. Мудрое, а не умствующее.

Из жизни. Про жизнь».

Вот запись в «Рабочей тетради» сродни исповеданию веры:

«Я не мог бы трудиться, имея в виду только себя или каких-то избранных людей, мнением которых я дорожу. Необходимость общаться со зрителем, залом — любимым — это необходимость общности с людьми. Необходимость верить: то, что кажется тебе жизненно важным, так же кажется им; у нас общий гнев, общие страдания. Мне необходимо обратиться к залу потому, что люди должны это понять. Так мне хочется верить. Этих людей я воспринимаю во время работы как близких мне людей, понятных мне, таких же, как я».

Процесс создания фильма от замысла, от прикосновения к материалу и до последней монтажной склейки, до последней смены озвучивания — это непрерывное духовное общение с неисчислимым множеством людей, для которых ты работаешь. Они все разные, но именно ты, быть может, и не ища ответа на гамлетовский вопрос: «Почему именно я рожден, чтобы восстановить прерванные связи?», служишь людскому единению, хо-

тя в минуту отчаяния и хотелось кричать в бессилии вместе с королем Лиром: «Люди, вы из камня!»

Однако не Козинцев ли вместе с Сергеем Эйзенштейном, Всеволодом Пудовкиным, Александром Довженко, Сергеем Герасимовым, Михаилом Роммом, Игорем Савченко взрастили по вере своей целое поколение советских режиссеров, сумевших создать фильмы, полные подлинной любви к простым людям, своим соотечественникам и современникам.

Григорий Чухрай, Станислав Ростоцкий, Сергей Микаэлян, Лев Кулиджанов, Александр Алов и Владимир Наумов — их фильмы «Баллада о солдате» и «Чистое небо», «У твоего порога» и «А зори здесь тихие», «Вдовы» и «Премия», «Когда деревья были большими» и «Дом, в котором мы живем», «Мир входящему» и «Бег» разве не достойный памятник и дань благодарности их учителям, жившим по заветам своей молодости.

А Донской не единственный коллега, кому Козинцев не прощал компромиссов и угодничества, как и тем, кто работал *на кассу и расположение начальства*.

И здесь для Козинцева не были в приоритете ни дружба, ни прежние заслуги, ни звания, ни должности, считая по справедливости, что в искусстве творческий спор — процесс непрерывный, а «не декадное подведение итогов с выдачей грамот и вынесением выговоров».

«Наше кино больно. Сколько вайнштоков в поле зрения!

Их стали нынче чествовать. Основатель. Заслуженный.

Чего основатель? Чем заслужил?»

Почему именно Вайншток? Почему «вайнштоков»?

Мне довелось быть свидетелем их сшибки.

Несколько лет в сценарном отделе готовился к списанию в брак сценарий А. Шлепянова и В. Владимирова (Вайнштока) «Путь к рыжему пирогу». Наша режиссура его категорически игнорировала. На студии появился в поисках работы молодой московский режиссер Савва Кулиш. Поработал со Шлепяновым над сценарием, получившим название «Мертвый сезон», и был запущен в производство в нашем Втором творческом объединении.

Козинцев возглавлял Первое творческое объединение, но инстинкт преподавателя, взрастившего немало отличных киномастеров, заставил его заметить и взять «у соседей» под свою опеку еще не вставшего на ноги режиссера, имевшего в фильмографии лишь одну короткометражку. И вот на заключительном этапе работы над фильмом, уже по отснятому материалу, обещающему быть интересным, появляется соавтор сценария и режиссер популярнейших довоенных фильмов «Дети капитана Гранта» и «Остров сокровищ» Владимир Вайншток. На его стороне имя, авторитет, звания, опыт, а на стороне молодого режиссера один Козинцев.

«Это будет фильм Вайнштока», — возгласил соавтор сценария.

«Это будет фильм Кулиша», — непреклонно произнес куратор работы.

Когда Козинцев узнал, что Вайншток не пускает режиссера в монтажную и сам принял решение «завершить картину», его возмущению не было границ.

На памятном мне худсовете Козинцев сумел, что называется, поставить на место заслуженного деятеля искусств РСФСР. Как тот ни пытался объяснить «Грише» свое право на первенство, Григорий Михайлович сумел защитить фильм и молодого режиссера от неплодотворного вмешательства в работу его старого коллеги и почти ровесника «Володи».

Больше «Володя» в монтажной не появлялся.

Конфликт вполне заурядный, столкновение мастера, владеющего ремеслом, все знающего, все умеющего, и не знающего и не все умеющего, но талантливого художника, ищущего себя, свой почерк, свой стиль...

Именно таким, незнающим и неумеющим, по собственному признанию, всякий раз вступал в новую работу он сам, потому, наверное, и Мастер.

Мастер, по моему разумению, тот, кто способен выйти за рамки обыденности и общности ремесла. У мастера свой почерк, свое клеймо.

В истории с Вайнштоком, ставшим для Козинцева символом ремесленничества, в полной мере раскрывается еще и педагогический талант, мудрость Мастера.

Не по должности, не по обязанности, по душевной потребности прирожденного педагога Григорий Михайлович был художественным руководителем молодых режиссеров, начинавших на «Ленфильме»: А. Граник («Максим Перепелица»), В. Венгеров и М. Швейцер («Кортик»), Т. Вульфович и Н. Курихин («Последний дюйм»), В. Фетин («Полосатый рейс»), всех уже не вспомнить.

«Учитель» и «педагог», воспользуемся различием в наименовании профессии.

Учитель — учит, передает знания, навыки, которыми владеет. Слово педагог пришло из латыни: *paídos* (дитя) + *ago* (веду). И надо думать, ответ на вопрос «Куда придет?..» и скажет, какого уровня педагог перед нами. Вести можно туда, где, опять же, самому педагогу известны приемы профессии. Дело непростое, но понятное. Однако в искусстве учить, тиражируя себя, создавая по своему образцу и подобию более-менее удачную копию (школа такого-то!), едва ли достойная цель большого Мастера.

Набирая в 1944 году режиссерский курс во ВГИКе, Козинцев принял семнадцатилетнего Элика Рязанова. После второго курса он готов был отчислить не оправдавшего надежд студента, но по размышлению оставил, дал доучиться.

В 1956 году в Ленинградском Доме кино состоялась премьера первой картины Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь».

После фильма Козинцев подошел к бывшему ученику и произнес: «По-моему, я ничему этому вас не учил!»

Правильно, не учил! Но педагог «от Бога» ведет «дитя»... к самому себе, не только вводит в профессию, но помогает раскрыться способностям, еще едва обнаруживающим себя, еще не осознанным самим учеником, помогает ученику найти именно себя в профессии, а не стать копией кого-то другого.

Учительство — профессия, педагогическая работа сродни искусству, где немалую роль играет интуиция, способность распознать и оценить «материал»; у подлинного педагога не только знания, но и доверие своему чувству позволяют видеть то, что еще не возшло, не раскрылось.

Трудно сказать, как бы отнеслись Михаил Ромм, Владимир Вайншток, Сергей Герасимов к его оценкам их трудов, когда он видел в них признаки приспособленчества, уступки вкусу, сделки с совестью. Продукцию такого рода именовал *товаром*. А *рыночные отношения* в искусстве были для него категорически неприемлемы с младых, как говорится, ногтей...

Как человек интеллигентный, следуя чеховским заповедям, не спешил с откровениями, если не просили. Впрочем, надо думать, и когда просили, был, скорее всего, сдержан. Важно было для себя сохранять критерии «гамбургского счета».

Он огорчался, когда видел, как грузинское кино примеряет на себя одежды вошедшего в моду итальянского неореализма: «Что итальянцам здорово, то грузинам

смерть. Ничего от жизни. Ни слова. Ни взгляда. Ничего от исследования. Цитаты, лишённые смысла. Упражнения по имитации стиля».

Нет нужды обсуждать справедливость высказанных оценок, они дороги своей искренностью, бескомпромиссностью и важны как штрихи к портрету самого Козинцева.

Для него коллеги-режиссеры взлетали и падали, как акции на бирже. За общие места «лошадиной сентиментальности», хлынувшей в «оттепель» на смену газетной публицистике, горькие слова были сказаны в адрес Эрлера и Калатозова.

На собрании в начале 1949 года московских кинематографистов народный артист СССР, постановщик самых популярных у зрителей фильмов, будущий организатор Союза кинематографистов СССР Иван Александрович Пырьев читает доклад о состоянии дел в нашем кино с суровой критикой космополитических тенденций и их носителей.

В перерыве Пырьев видит Козинцева, бросается к нему в надежде оправдаться: «Гриша, мне поручили... Поручили... Я только прочитал...»

«Знаешь, Иван, это уже слишком», — сказал Козинцев и спрятал руки за спину.

В этом же году была повторно арестована теща Козинцева — Ольга Ивановна Гребнер, секретарь Виктора Шкловского, уже отбывшая пять лет лагерей, *ошибочно* обвиненная по совпадению своей фамилии с фамилией жены младшего сына Троцкого, Сергея Седова. Как мог, Козинцев поддерживал Ольгу Ивановну. Однажды получил из Воркуты расписку: «Посылку вручил А. Каплер». Таким образом узнали, что в исправительно-трудовом лагере в Воркуте отбывает второй срок друг киевской юности, соратник по ФЭКСу, кинодраматург, удостоенный ордена Ленина за сценарии фильмов о Ленине, Алексей Яковлевич Каплер.

Как же не попал в компанию *безродных космополитов* сам Козинцев?

Это обстоятельство он называл «брак в работе».

По отношению к подвергнутому жесткой критике за политические ошибки Траубергу, хотя они к этому времени уже расстались, держал себя безупречно, заявляя о том, что и он должен нести ответственность по обвинениям, предъявленным его коллеге.

Невключенность Козинцева в черный список, скорее всего, объясняется тем, что буквально накануне кампании ему была вручена Сталинская премия за фильм «Пировгов». Включая только что увенчанного лаврами режиссера в проскрипции, следовало бы признать награждение ошибочным. Но Там — не ошибаются.

Всякое время по-своему испытывает человека на прочность; Козинцев держал удар с достоинством.

Можно вспомнить и о том, что именно Козинцев помог вернуть к преподаванию во ВГИКе Сергея Эйзенштейна, оказавшегося без работы после памятного Постановления ЦК ВКП(б) от 4 августа 1946 года. Нужны были воля и смелость, чтобы защищать коллегу, обнаружившего, как сказано в постановлении, «невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного шайкой дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана».

Козинцев оставался непроницаемым даже для тех, кто был рядом.

Прозвища обычно цепляются за что-то существенное и уязвимое в человеке. Слушатели последних режиссерских курсов, набранных Козинцевым, были изобретательны и насмешливы, но и коллективной фантазии не хватило на то, чтобы придумать что-то получше, чем бесхитрое школярское прозвище, сокращенно обыгравшее фамилию.

Манера поведения, выработанная за долгую жизнь во враждебной среде, полной предательства и мелкотравчатой суеты тщеславий, помогли защитить себя и, надо думать, обрекли на одиночество.

Он умел слышать слово.

«Какое отличное русское слово „душегуб“. Это ведь не просто синоним убийцы, обрывающей жизнь человека. Время — душегуб».

Разве мы знали такого Козинцева?

«В меньшинстве. В самом крошечном меньшинстве. В одиночестве», — запишет в рабочую тетрадь за два с половиной года до смерти.

Это чувство иногда отступало.

«В самолете — газета: некролог об Анне Ахматовой. Ее могила в Комарово.

История самой необычной в нашем веке победы, и, пожалуй, по-своему самой невозможной. И героической. Стратегические силы. Вот где подумаешь о Толстом!»

Созвучие судеб.

Одиночество толкает к Гоголю. Рождается замысел «Гоголиады».

Одиночество ведет к Толстому. Рождается замысел «Ухода».

Было время, зрители сгорали от любопытства — тайны кино.

Это так заманчиво, так интересно!

«А как это делается?» «А танк настоящий?» «А правда, что лошадь сама...»

Но есть и другие «тайны кино», прямо из первых рук, «тайны», о которой не принято говорить на встречах со зрителями.

«Что отличает истинного кинематографиста? Неверие ни в Бога, ни в черта. Вера только в одно: ухватки ремесла, умение выкрутиться. Ремесло все вывезет. Здесь мелкие жулики должны заранее пережулить крупных жуликов. Так пишутся рабочие сценарии, составляются монтажки, сметы. По-человечески здесь ничего и никому объяснить нельзя.

Как я попал сюда? Выжил здесь? По ошибке».

А вот еще одна «тайна». Впрочем, по нынешним-то временам какая это тайна!

«Чтобы постороннему как-то прожить в банде жулья, ему необходимо заручиться содействием кого-то из воругов. Так я, начиная постановку, судорожно цепляюсь за тех, кто „знает кинематографическое дело“, кого голыми руками не возьмешь, не сожрешь без соли. Но одновременно, в свою очередь, портят труд.

„Те“ обеспечивают мне некие гарантии разумной работы на два года. Боже мой, какая же это тоска „снимать кино“».

Вот еще одна «тайна», о которой тоже не принято говорить на встречах со зрителями.

«...В кино все не жалуется, а плачутся. Жалоба предполагает место, куда обращаются в поисках правосудия, она в какой-то мере, во всяком случае, иногда, осмысленна... Плач — драматичен, может быть, даже трагичен, горе ищет выхода.

Плакаться — глагол, выражающий бессмысленное действие, бессмысленную сопливість, тягучее занятие: утомительное для окружающих, лишенное смысла. Была бы жилетка.

Валандаются по коридорам и плачутся друг другу. Среди таких людей, естественно, и я. Что я, Божий избранник? Другим миром мазанный? Служу, как все служат. Одни воруют, рвут, что можно. Другие плачутся<sup>6</sup>.

Зачем меня мама родила? Чтобы служить у Киселева?»

А ведь Илья Николаевич Киселев был едва ли не лучшим директором «Ленфильма» минувших времен. Он был из ТРАМа, человек театра, по-своему любил искусство, мог показать режиссерам прямо у себя в кабинете, как надо играть, к примеру, Тартюфа, раздеваясь при этом чуть не до подштанников. Артист! Может быть, как раз поэтому прилюдно сетовал на то, что Ленинскую премию дали только Козинцеву и Смок-

<sup>6</sup> Никто не видел Г. М. Козинцева ни «валандающимся» по коридорам, ни плачущим «в жилетку».

туновскому: «Это я, я же ему все... не понял, да? Я же ему всего „Гамлета“ рассказал... Все буквально. осталось только снять...»

А каково было служить на киностудии, где директором был матрос с «Авроры», а уже в мои времена оплошавший секретарь райкома, не уследивший за кем-то оставшимся за границей и в наказание «брошенный на низовку», аж в кресло директора киностудии с коллективом в две тысячи душ, а в районе под ним было триста тысяч.

Легко представить себе, как тяжело было новому директору встретиться со старым ленфильмовцем и довести до его сведения мнение заместителя председателя Госкино: «Товарищ Павленок прямо сказал...» И что услышал в ответ: «Я никогда ни у кого не служил и, естественно, не служу и у товарища Павленка».

Конечно, Григорий Михайлович мог бы пояснить, кому и чему он служил и служит, искусству и зрителю, но такое разъяснение было бы пафосным, если не безвкусным в подобном разговоре.

Хоть и бывшему, но как-никак секретарю одного из самых значительных ленинградских райкомов дико было слышать «не служу». «За что тебе государство деньги платит?!» О том, что кино после водки самая доходная, при расчете на затраты, статья дохода, было известно далеко не всем. Но пожалуй, именно в эту минуту директор понял, в какую яму его спихнули.

А как с такими *Козинцевыми* разговаривать, как такими руководить?

Зато можно было по партийному прямо, по-отечески строго говорить с молодым режиссером: «Слушай, что тебе говорят, и мотай сопли на уши!»

Начальство при искусстве пребывало по большей части в искреннем убеждении: не они в первую очередь должны понять сценаристов, режиссеров, тех, кто создает кино, а напротив, это *творцы* должны понять, как нелегко руководить искусством.

«Н. Н. Данилов — зам. Министра культуры СССР — мне сказал: „Поймите, не от этого у нас болит голова...“ Речь шла о „Гамлете“. Потом я ожидал приема, просидел в его кабинете четыре часа, а Данилов „работал“ ...

Кафка, ей богу Кафка!.. 18/II.61. Москва».

Трудно сказать, но вспоминал ли Григорий Михайлович в ожидании приема его высокопревосходительством тов. Даниловым гоголевских Башмачкина и капитана Копейкина?

Эту тайну он унес с собой.

Но мог ли представить себе высокого ранга попечитель культуры в СССР, что у него в приемной сидит художник и человек, остро мыслящий, совестливый, вобравший в себя рвущее душу время, ищущий пути преодоления напряженной неопределенности, сопутствующей мыслящему человеку.

Не слишком ли суров Григорий Михайлович с начальством-то? Уж нет ли здесь какого предубеждения, предвзятости, чего-то сугубо личного?

Но вот «Устные рассказы» Михаила Ромма, книжечка вышла в бесцензурные 90-е. Читаем о Борисе Михайловиче Шумяцком, государственном деятеле, революционере, дипломате, участнике Гражданской войны, побывавшем даже на должности председателя Совета министров и министром иностранных дел Дальневосточной «буферной» республики. С 1930-го по 1938 год Борис Михайлович — начальник Главного управления кинематографии, фактически министр. По обвинению в участии в контрреволюционной террористической организации и шпионаже в ночь с 17 на 18 января 1938 года Шумяцкий был арестован, через полгода расстрелян и через восемнадцать лет посмертно реабилитирован за отсутствием состава преступления.

Читаем в «Устных рассказах» Михаила Ильича Ромма, опубликованных комиссией по его наследству.

«Когда Шумяцкого арестовали, было в Москве большое торжество. Барнет пьяный напился. Очень его не любили, многие не любили. В „Метрополе“ все ходили веселые. Хуже, говорят, не может быть, будет только лучше».

«...Будет только лучше».

На смену Борису Михайловичу Шумяцкому пришел Семен Семенович Дукельский, шесть лет до Первой мировой войны отработавший тапером в кинотеатрах Елисаветграда, Бобринска, Киева и Радомысла, но уже с 1918 года преуспевшего в органах ЧК—ОГПУ—НКВД. На пост начальника Главного управления кинематографии пришел непосредственно из НКВД. Бесшабашные киношники еще шутили: новый председатель, приглашая в свой кабинет, дает секретарю команду: «Введите!» Пробыл чекист у руля отечественной кинематографии ровно год и два с половиной месяца, после чего был назначен наркомом морского флота СССР. Большому кораблю — большое плавание!

Вот что рассказал устно под магнитофон Михаил Ильич Ромм.

«1938 год. Вскоре после своего назначения Дукельский приезжает на „Мосфильм“. Для знакомства вызвал 20 режиссеров и 20 директоров картины.

Директорский кабинет. Два стула посредине.

Входят Ольга Преображенская и Иван Правов.

— Два режиссера? Я просил по одному заходить. Никакой дисциплины! Председатель Комитета говорит — по одному, а они идут вместе. Нет дисциплины. Нету.

— Мы работаем вместе, — говорит Правов, Преображенская онемела.

— Вместе одну картину?

— Да, мы вместе всегда работаем, вдвоем одну картину.

Рассмеялся странным смехом: „Вот так, вдвоем... Одну картину? Получается?“

— Получается, — очень робко.

— А-а-а, так? Значит, вдвоем работаете? И ничего?

— Ничего.

— Ну, это мы еще подумаем... Посмотрим. Значит, привыкли уже? Вдвоем?

— Вдвоем. „Степана Разина“ снимаем. Вот натуру отсняли, восемьсот метров.

— А мне доложили вчера, восемь тысяч метров израсходовано пленки и еще четыре тысячи просят...

— Так ведь это восемь тысяч израсходовано, а полезных метров снято восемьсот.

— А остальные что, бесполезные?

— Так у нас, видите ли, такой порядок: по сценарию восемьсот полезных метров, а пленки мы тратим...

— Все ясно. Понятно. Товарищ Зельдович, пишите: „При обследовании студии при первой же беседе обнаружено противозаконное деление снятых метров на полезные и бесполезные. Издать приказ об отмене бесполезных метров и запрещении снимать бесполезные... А вот не советовали выезжать (на студию. — М. К.), надо выезжать, раз можно обнаружить...“»

Так что отношения практиков кино к руководителям аппарата управления уже давно не тайна.

Но вот еще одна действительно «тайна» из записной книжки режиссера Козинцева.

«Ну, а что новенького на „Ленфильме“? Воруют и примазываются к заграничным командировкам. Доносят друг на друга: один сделал за казенный счет ремонт, другой украл для своей квартиры стульчак — тоже казенный...»

Смотрите, кто пришел! Это ли не «мурло мещанина», это ли не разворачивающаяся в марше «сплоченная посредственность».

И в этот же день в той же тетради, работа есть работа:

«Настораживает Смоктуновский. Он все жаловался, что пока еще не видит Гамлета. Теперь у него стала появляться какая-то манерность, изысканность в пластике; рука, поворот головы — во всем этом вдруг появляется что-то от „принца“, декадентского молодого человека — не то Пьеро, не то „поэта“. Не дай Бог!..»

Но есть и повод для радости и надежды.

«Повесть Солженицына — явление, равное по масштабу выходу „Шинели“. Установление новых мер, прежде всего нравственных».

О деликатности Григория Михайловича на студии ходили анекдоты, никто не слышал от него брани...

«Какие только типы не шляются теперь к могиле Эйзенштейна! Какими путями они сюда забрели?.. Отдай, сволочь, цитаты. И не смей идти на погром с портретом Эйзенштейна на вышитых полотенцах».

Можно подумать, что для Козинцева коллеги делились на своих и чужих, «наши» и «не наши». Нет же. Одно дело слово, жест гражданской, профессиональной солидарности, защита имени своего коллеги от спекуляций циников и политиканов. Но там, где речь идет о творчестве, о поисках своего пути, все и сложно, и неожиданно.

Начиная работу над «Гамлетом», Козинцев записал:

«Никогда еще у меня не было столь ясного и совершенного отрицания эстетики Эйзенштейна, как в этой работе. Буквально все стороны режиссерского труда — кадр, монтаж, чувство композиции, стиля, отношения к историческому материалу — направлены к противоположной его представлениям цели... Самой негодящей к шекспировскому стилю картиной кажется мне „Иван Грозный“».

Деликатность?

«Гибрид мимозы и крапивы» — так определил характер Козинцева Евгений Шварц, замечательный драматург, автор сценария «Дон Кихота».

«Опять старые знакомые. И опять им пишут текст. Озвученная падаль».

«Ялта. 1955. Одна из самых веселых историй в установлении новых мод, это как Большаков<sup>7</sup> позвонил мне и спросил, когда мне удобно к нему прийти.

Барбос узнал, что нынче в ходу только соловьиные трели, поднял морду к небу, закатил глаза и издал странный хриплый звук».

Откуда такая резкость? А такое не забывается, оставляет не в переносном, а в прямом смысле рубцы на сердце и сокращает, как оказывается впоследствии, жизнь.

На дворе 1951 год.

«Запретили „Белинского“ — еще до самого запрещения я был измотан бесконечной работой из-под палки, измучен требованиями, казавшимися мне не только художественно нелепыми — меня понуждали снять лживый фильм, тупо и бездарно врать о человеке, жизнь которого я изучил. Меня измучили опекой, извели обсуждениями, где я находился, как бесправный обвиняемый, выслушивал, а ответить не имел права».

Руководил *процессом* министр кинематографии СССР Большаков И. Г.

«...Генерал-холуй, гладкая сытая дрянь, сволочь в полном соку...»

Полагаю, что эта запись могла появиться после общения с кем-то из высоких руководителей Госкино более позднего времени. А потом наблюдение пригодились, когда, уже работая над «Лиром», искал характер и обличье Освальда, дворецкого и правой руки Гонерильи. Таким он и был на экране: «генерал-холуй».

А как с нами разговаривали те, кто точно знал, что нужно, чего ждет, что заслужил советский кинозритель?

<sup>7</sup> И. Г. Большаков (1902—1980). С 1939 года председатель Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров. С 1946-го — министр кинематографии Советского Союза.

«Заключения» по сценариям и фильмам то ли звенели, как наручники, то ли лязгали, как портновские ножницы: «подрезать», «сделать короче», «сократить», «усилить положительное начало», «усилить романтическое звучание», «ослабить мрачность», «убрать», «высветлить конец». «Подрезать поцелуй» — это из заключения по фильму «Мальчик и девочка».

Первую на «Ленфильме» работу молодых режиссеров Т. Вульфовича и Н. Курихина «Последний дюйм» по рассказу Олдриджа в 1958 году опекал Козинцев. В заключении по фильму главком Министерства культуры РСФСР, Госкино тогда еще не придумали, было предписано: «Конец сократить и переосмыслить». Коротко и ясно. Переосмыслить, и баста!

Впрочем...

После долгих лет сомнений наконец министр культуры Е. А. Фурцева подписала разрешение на постановку «Гамлета», но с условием: фильм должен быть снят в цвете. Режиссеру объяснили: фильм дорогой, затраты большие. «Нужно показать стоимость материала», — мнение рачительной хозяйки Министерства культуры.

Козинцев снял фильм, как и задумал, черно-белый, по убеждению: «горе, если в историческом фильме виден не масштаб событий, а масштаб затрат».

Далеко не каждый находил в себе силы не искать *общего языка* с начальством, и последнее слово, по всем правам принадлежащее властям предрешающим, вдруг оставалось за поборниками искусства. Нечасто, даже реже, чем хотелось бы.

1963 год. III Международный Московский кинофестиваль. Среди отобранных на конкурс картин «8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>» Федерико Феллини.

Жюри во главе с Григорием Чухраем и участием Козинцева, признавая выдающиеся достоинства фильма, ставшего мировой классикой, естественно, готовы присудить главный приз Феллини и его фильму. ЦК КПСС и Комитет по кинематографии, *курующие* и финансирующие фестиваль, категорически против.

Жюри непреклонно, главный приз фестиваля вручен Феллини!

Козинцев не раз признавался в том, что он плохой дипломат, никакой не дипломат, но в этом случае победила... логика!

Его аргументацию невозможно было опровергнуть: «Если фильм принят к конкурсному просмотру, значит, он отвечает девизу фестиваля и требованиям фестиваля. И в этом качестве он равен со всеми остальными, а вот по художественному уровню, по уровню искусства он со всей очевидностью превосходит своих конкурентов».

Ну что ж, власти, ЦК КПСС и Комитет по кинематографии, свое взяли: фильм, победитель Московского (!) кинофестиваля, на экраны страны не был допущен.

Зачем это нашему зрителю? Тут и эстетика с элементами мистики, чего стоит встреча героя, кстати кинорежиссера, со своими умершими родителями, и фантастическое собрание всех любовниц героя, чувствующего себя среди них повелителем в гареме (хороший пример для молодежи!), и финальный хоровод на съемочной площадке под дудочку мальчика в белой пелеринке (уж не сошедшего ли на землю ангелочка?! — чуждо это все советскому зрителю. Как этого не понимают вроде бы и разумные, авторитетные, удостоенные званий и наград члены жюри? Как трудно бывает с ними найти общий голос...

А вот и запись в «Рабочей тетради» члена жюри Козинцева: «С волками жить — по волчьей выть? Ни в коем случае. Изю всех сил сохранять человеческий голос».

Говорить о судьбе большого Мастера, сознающего свой труд не с подсказки, не как заказ, а как ощущение Времени, — значит листать и листать летопись советского кино, написанную разными людьми; одни писали на лицевой стороне листа, другие на обратной.

Можно множить и множить сюжеты, погружающие в кухню, в повседневную практику, в *черно-белый* быт советского кино. Можно вспоминать и вспоминать, сколько их было, опекающих кинематограф (важнейшее из искусств!), направляющих и ограждающих от идеологических, политических, эстетических, вкусовых и всяческих других ошибок.

Но вот парадокс: на последнем съезде Союза кинематографистов России вдруг из уст самых авторитетных, талантливых, активно работающих кинематографистов вырвался то ли призыв, то ли просьба, то ли стон: «Верните Госкино!» То самое Госкино, что предписывало, диктовало, миловало и казнило, клало «на полку» незаурядные работы замечательных мастеров?

Мы же помним, как там не только приглядывались, но и принимались к экрану! Да, да, мне ли, редактору, не помнить кампанию по борьбе с курением и выпивкой на экране. Мне ли не помнить, как сдавали картину по рассказам Шукшина, и уже в просмотровом зале в Госкино замминистра тов. Павленок не выдержал созерцания пьющих, а у Шукшина народ по преимуществу почему-то пьющий, и объявил: «От экрана сивухой несет!» Сам он предпочитал коньяк и не делал из этого тайны.

И после всего — верните Госкино?!

Все просто. Все, как говорится, познается в сравнении.

Административно-бюрократическое испытание, каким бы тяжким оно ни было, отечественное кино с честью, именно так, с честью выдержало, а испытание рынком, коммерциализацию, власть барышников и спекулянтов, ретейлеров и релейтеров, выдержать не смогла. Так показалось большинству участников съезда.

Впрочем, история, в том числе и нашего кино, еще не закончена.

Фильмы, созданные в советское время, прошли испытание временем, а минуло полвека.

Не только время испытывает жизнеспособность художественного произведения, но и художник испытывает время, ставя неудобные вопросы, требуя ответа. И вглядываясь в свое время, самые пристальные и дальнзоркие ставят на него клеймо: шекспировское время, времена Сервантеса, пушкинская эпоха, гоголевский период...

«Черное, лихое время» — не прочитанная автором книга.

Крик из ночи.

Ночь эксцентрична по-своему. Она позволяет увидеть то, что скрыто от глаз дневным светом. Дневной свет сужает кругозор. Только ночью можно увидеть то необъятное, неизмеримое, устремленное в вечность пространство, неведомо для чего утыканное звездами.

Обозримая повседневность днем и загадочного предназначения мироздание ночью...

Погруженный в темноту зал.

Ночь?

Луч проектора может упереться в экран, а может двинуться значительно дальше, вопрос в том, какой *энергией* мысли, чувства, страсти заряжен этот луч, способен ли он сделать экран *глубоким*.

Козинцев знал — вот уж не тайна кино! — что белое полотно экрана может служить простыней для простирающихся «киношников», может служить раскрашенной по вкусу заказчика ширмой, прикрывающей похабную наготу жизни.

Да, жизнь, оказывается, не так и разнообразна, Козинцев это знал или чувствовал и предупреждал: «Прошлое угрожает стать будущим...»

Вот и получается, что сегодня так же, как и вчера: «Все же самая современная тема: продажа души черту... Раньше: „отдам весь мир“. Нынче: „сосчитаемся. Не обижу...“ Страшное падение цен на душу. Затоваривание душ. Очередь такая, что не сравнится с хвостом на машину „Победа“».

Странно, надо думать, сегодня читать эти признания, когда наконец-то деловые люди взяли в свои руки все, что могли взять, и диктуют свои правила жизни, а очередь на готовность продать душу черту, скорее, даже выросла.

Прошлое становится настоящим на наших глазах: они начинали в борьбе с «кассой». Сегодня «касса» победила.

«Та самая эстетика коммерческого кино, в борьбе с которой выросла советская кинематография, пляшет и песенки поет».

И сказано это не сегодня. Он слышал гул, он знал и уже видел тех, «кто идет».

«Тип бездарных, глубоко неинтеллигентных, ремесленных лент, на изготовление которых перешло наше кино. Даже парики разучились делать... Зато натурные съемки в Париже, Варшаве, Праге и еще каких-то местах, где можно купить себе нейлоновую рубашку.

Сволочная банда».

Сегодня это не «нейлоновая рубашка», аппетит другой, но пафос тот же.

А что бы он сказал, увидев «кинопродукцию», извергаемую телевизионными каналами сегодня?

«Искусство, вероятно, мешает человеку оскотеть. Хотя поразительные негодяи в прошлом были меценатами и разбирались в изящном».

Не об этом ли говорил в свое время Тургенев, считая для людей *логической необходимостью* не быть скотиной.

Как удивительно трезво и даже практично смотрит на свое дело все испытавший художник. Сколько слов, заклинаний, призывов сказано о воспитательной роли искусства...

Его ответ прост, ясен, и потому хотелось бы, чтобы не был забыт.

«Пресловутая „воспитательная“ роль. Всего лишь воспитание души. Борьба со скотством. И все».

Экономическая целесообразность безнравственности!

Едва ли Григорий Михайлович мог предположить прямую актуальность его призыва для наступивших времен, когда животный базис эротического чувства разнообразно и прибыльно эксплуатируется всеми средствами, заставляя забыть, что есть еще и чувства одухотворенные. Да и откуда взяться твердым нравственным основаниям, когда колеблется и колеблется почва общественной жизни.

По библейской версии, мир был создан практически одновременно загадочным сверхчеловеческим актом за семь дней и в этом состоянии пребывает.

Есть и другая точка зрения, дескать, в своем становлении даже матушка-Земля еще не успокоилась; продолжают движения материковых плит, грозящие глобальными катастрофами извержения вулканов, землетрясения и все такое.

Что же говорить о человеческом сообществе?

Несомненно, оно тоже не то что переживает, а живет в процессе становления, он никогда не прекращался и едва ли прекратится. Актуальность темы сосуществования людей едва ли снизится, даже если трехтысячелетняя история, условно назовем, *белой* цивилизации, европейского типа, сменится какой-то другой. К примеру, мать Льва Николаевича Толстого Мария Николаевна Волконская в 19 лет записала в дневнике предположение о том, что народы Африки когда-нибудь заполонят Европу и «изобретения и труды наших современников послужат добычей диких народов».

И еще одно, почти бесспорное утверждение: мы состоим из того, что едим, пьем, чем дышим.

Позволю предположить, что атмосфера революции, становления нового миропорядка была близка художнику Козинцеву. Понимание того, что люди сами являются твор-

цами мира в революционные эпохи, ясно сознается, побуждает к действию и задает новый темп процессу постоянного обновления мира. Без этого не понять романтизм первых работ Козинцева и его единомышленников, страницы, отданные героике становления нового мира, и, наконец, выход за рамки исторически ограниченного подхода к проблеме человеческого сосуществования. Здесь-то и понадобились союзники: Сервантес, Шекспир, Гоголь, Толстой, всемирная сокровищница гуманизма, надежда в изменяющемся мире.

Люди революционной эпохи отличаются особым складом ума, души и творческих способностей.

Не все, разумеется, помним же у Маяковского:

Шел я верхом,  
                   шел я низом,  
строил  
                   мост в социализм,  
недостроил  
                   и устал  
и уселся  
                   у моста.  
Травка  
                   выросла  
                                   у моста,  
По мосту  
                   идут овечки,  
мы желаем —  
                   очень просто —  
отдохнуть  
                   у этой речки.

Козинцев видел, как росло это сословие *отдыхающих*, как они набирали силу, каждый подвостывая жизнь под себя. И едва ли случайна запись, сделанная в Кисловодске, о том, как тягостно для него состояние *отдыхающего*.

И еще кажется, что ту кисть, которой он расписывал агитвагоны перед отправкой на фронт в Гражданскую войну, он так из рук и не выпускал.

Помню, как его спросили: «Григорий Михайлович, что для вас „Гамлет“?»

«Агитка за человечность», — высоким голосом мгновенно ответил, быть может, самый закрытый, непроницаемый художник из живущих на открытом для обозрения подиуме.

Ученики вспоминали, что реакция Мастера всегда была мгновенной и безукоризненной.

Человек у горизонта...

Но где этот горизонт — за спиной или там, впереди?