

К 120-летию Г. М. Козинцева

Михаил КУРАЕВ

ЧЕЛОВЕК ЗА ГОРИЗОНТОМ

Помню, как в фойе ленинградского Дома кино после просмотра «Гамлета» к Григорию Михайловичу Козинцеву протиснулась энергичная молодая журналистка: «Григорий Михайлович, только один вопрос! Что для вас фильм „Гамлет“?»

Ответ последовал мгновенно: «Агитка за человечность».

Ответил так, словно и не выпускал никогда из своих рук малярной кисти, той самой, какой малевал «агитки» на стенах красноармейских теплушек в 1919 году, а в 1923-м подтвердил верность жанру агитбоевиком в трех актах «Внешторг на Эйфелевой башне» собственного сочинения с хором банкиров:

Нас вести дела уполномочил мир
Знает, как вселенной править,
лишь банкир.

Мы ждем от вас оваций,
Мы, члены Лиги Наций...

От «агитбоевика» к «агитке за человечность».

Вот и я хотел бы, чтобы эта публикация, приуроченная к 120-й годовщине со дня рождения удивительного человека, неповторимого мастера, выдающегося педагога, стала агиткой: читайте Козинцева! смотрите его фильмы! размышляйте вместе с ним, в чем назначение человека...

А назначение искусства?

На этот вопрос Григорий Михайлович, по-моему, ответил исчерпывающе и кратко: «Не дать человечеству оскотеть».

За двадцать восемь лет работы в сценарном отделе «Ленфильма» я имел возможность убедиться, и неоднократно, в том, что история создания фильма, не говоря о судьбах его создателей, бывает насыщена непредсказуемой драматургией, бывает интересней

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.

и поучительней, чем сам фильм, обреченный мелькнуть на экранах всеядного кинопроката и быть навсегда забытым.

Что ж говорить об истории создания лучшей в фильмотеке «Ленфильма» картины «Гамлет», лучшей, разумеется, после «Чапаева». Здесь объемная исследовательская работа, глубокий научный труд, представляющий самостоятельную ценность. А многолетняя борьба за право поставить фильм — сюжет для «злключенческого» фильма. И сами съемки оставили в дневнике коротенькую запись: «Какая это мука снимать кино».

О работе над фильмами, сценариями, ролями, о работе каскадеров и художников существует обширная литература. Но пожалуй, и не вспомню, кто еще рассказал о своей работе, о своем пути к кинозрителю так, как в своих книгах, в «Рабочих тетрадах», в «Записных книжках» даже не рассказал, а, скорее, поведал (признался?) Григорий Михайлович Козинцев. И сам путь от озорной клоунады, буффонады («Похождения Октябрины») до высокой трагедии («Король Лир») — это воистину роман с «Девятой музой», созданный кинорежиссером и режиссером своей биографии, педагогом и писателем Григорием Михайловичем Козинцевым.

Козинцев родом из Киева, быть может, и поэтому, пытаясь представить его жизненный путь, я вспоминаю Кирилловский храм на Подоле, один из старейших храмов на Руси. Княжеская усыпальница Ольговичей!

Как-то в 70-е годы в досужий час командировки мне случилось войти в пустующий храм. Шли к завершению многолетние реставрационные работы, но ни сторожей, ни мастеров в эти минуты в храме не было. Безлюдный храм кажется всегда особенно значительным — ты и Он!

Такой диалог напрягает нервы и воображение.

Я поднял голову вверх и не поверил своим глазам. Как оказалось, была раскрыта роспись подкупольной апсиды чуть ли не XIII века.

В центре, как и полагается, Спаситель.

Но каков!

Налитой здоровьем жизнерадостный парубок, только что без чуприны. А двенадцать апостолов вокруг — праздничный хоровод.

Да может ли такое быть?!

Но я тут же перенесся на семь веков назад...

Христианство, православие, Спаситель совсем недавно пришли на эту землю. Пришли как праздник! Как обещание жизни вечной... Как светлое будущее.

Душа воспарила! Захотелось встать в этот хоровод, да только он в храмовом поднебесье, а может быть, и того выше...

Опускаю взгляд вниз.

Алтарный Деисусный чин. Центральный ярус иконостаса.

Прекрасный лик Богородицы...

Но я же видел такие лица на улицах Ленинграда после войны, на кладбищах, у братских могил...

В центре — образ Спасителя.

С таким лицом можно видеть людей в минуту скорбного молчания...

Лик Иоанна Крестителя, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов — в них мужество претерпевших...

Среди прямоугольных колонн, расписанных полупрозрачными фресками, с плоскими фигурами святителей, эти лики кажутся лицами только что не с улицы, они

из нашего века — века небывалых за всю историю человечества испытаний и силы духа, и крепости веры, и гражданской стойкости.

Деисусный чин исполнил Врубель.

Какая бездна времени, какие не охваченные ни мыслью, ни взглядом события разделяют счастливый хоровод под куполом и застывших в скорбном молчании стражей алтаря...

Почему вдруг припомнил храм на Подоле, собираясь рассказать о своем современном, с которым пятнадцать лет ходил по коридорам «Ленфильма», с кем служили общему делу, каждый в меру своих способностей и возможностей?

«Бывают странные сближенья», — сказал поэт.

В начале 20-х годов неподалеку от «Свободной государственной мастерской», как в ту пору именовалась Академия художеств, в каком-то высоком пустом помещении была выставлена модель памятника III Интернационалу — башня Татлина.

«Я стоял в штанах, сшитых из портъеры, — вспоминал Козинцев, — в полушубке не по размеру, перепопсанный солдатским ремнем, — один из множества точно таких, 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... Я свято верил (как и ее автор. — М. К.), что в самое ближайшее (!) время башня вознесется над городом, торжествуя победу над Росси и Растрелли».

Прошло сто лет, и вместо башни Татлина готов был вознестись в центре города, напротив Смольного, торжествуя победу над Растрелли, Кваренги и Росси, четырехсотметровый клинок из стекла и металла. Сияющий бизнес-центр могущественной фирмы!

Что видел, глядя на макет башни Татлина, юный студент в штанах, сшитых из портъеры?

«Передо мной был воочию мир будущего».

И вот оно наступило.

Не стану гадать, о чем мог думать мечтатель-идеалист, случись ему увидеть циклопических размеров башню на берегу Маркизовой лужи.

Идеалист? Автор трилогии о «Максиме»? Режиссер, три года готовившийся снимать фильм о Карле Марксе? Один из основоположников советского кино? Лауреат, наконец, Ленинской премии...

Конечно, идеалист.

А кто герои его трех последних фильмов: Дон Кихот, Гамлет, да и король Лир? Каждый по-своему — идеалист. А движущая пружина всех трех картин одинакова: непримиримое, безысходное столкновение идеала и реальности.

Ему казалось, что в жизни, выпавшей нам, все можно поправить, в том числе и управление искусством (!), надо только признать ошибки.

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

Почему «малым тиражом», почему «для служебного пользования»?

Чтобы не дискредитировать тех, кто в руководство искусством сажает бракоделов?

Его не стало в мае 1973 года. Советская власть стояла незыблемо, и если что и не так, то, казалось, можно поправить.

Козинцев был в полном смысле советским человеком. Более того, об Эйзенштейне, Маяковском, Мейерхольде он писал: «Они и есть советская власть».

Достаточно прочесть переписку Козинцева со своим другом юности Юткевичем, осуществившим постановку фильма «Рассказы о Ленине» и сомневающимся, ставить ли ему «Ленин в Польше».

«Меня огорчил какой-то тон твоего письмам 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... Прекрасно придумано! И картина будет небывалой по ходу к основному в ленинской теме». И т. д.

Минувшие времена подкрашиваются, перекрашиваются, ретушируются.

У Козинцева в дневнике есть веселая запись о том, как он пришел сфотографироваться на паспорт. Фотограф смотрел и так и этак, вздохнул и произнес: «Придется положить на ретушь».

«Роль ретуши в изображении нашего настоящего и прошлого», — материала на десять докторских диссертаций.

Сегодня советское время не умеющим думать и не желающим знать представляют попросту: «одни сидели, другие сажали».

Откуда же взялся востребованный зрителем по сей день советский кинематограф?

Почему в новогодние дни и ночи ТВ, чтобы привлечь зрителей, показывает не сентиментальное про Колчака и не «Честь киллера», не «Слепой стреляет дважды», а невывдаемый советский лубок «Свадьбу с приданым», фильм-спектакль времен малокартинья, производства, подумать только, 1953 года! А если поновей, конечно, «Ирония судьбы» пятидесятилетней давности, правда, раскрашенная. Как говорится, не от хорошей жизни.

А почему же это после таких перемен, после таких свобод и опять — «не от хорошей жизни»?

Полстолетия небывалой свободы творчества, а последний съезд кинематографистов стонет: «Верните Госкино!»

Контроль государства, чиновников над киноискусством?!

Но чиновники, какие ни на есть, люди, и люди разные, и осторожные, и посмелей, с ними можно было разговаривать, кто-то и во ВГИКе учился...

А когда контроль денег?

С калькулятором не поговоришь, не поспоришь.

«Бизнес, господа, и ничего личного!»

Так что контроль денег оказался еще хуже.

Все непросто.

Советская власть кому мать родна, а кому и мачеха.

Кому-то попеременно, кому-то одновременно.

У народного артиста СССР, лауреата Ленинской и дважды лауреата Сталинской премий, награжденного дважды орденом Ленина, орденом Октябрьской Революции и двумя орденами Трудового Красного Знамени Григория Михайловича Козинцева набралось дневниковых заметок на книжку «Черное, лихое время», существенно дополняющую наше представление о судьбе и работе замечательного мастера.

Вот и хотелось бы представить его портрет без ретуши.

Сегодня мы видим, как сложились две легенды о временах советской власти; каждая выдает себя за истину, не опровергает другую, а просто ее не замечает. Одна легенда — «как много было хорошего», и куча примеров. Другая — «это был сплошной ужас», и снова навалом примеров.

И обращение к судьбам выдающихся людей советской эпохи, быть может, поможет увидеть времена минувшие не из рук творцов легенд и мастеров «ретуши».

В 20-е годы ни для кого не было тайной, как снимать кино.

Кто только не брался за киноаппарат.

«Профессиональная сфера работы режиссера, очевидно, не так трудна, — говорил Козинцев во вступительной лекции слушателям режиссерских курсов на „Ленфильме“ в 1965 году. — В двадцатые годы, когда мы начинали работать, мы пришли в совершенно кустарную дореволюционную кинематографию и делали профессиональные картины. Не было ни одного человека, который не овладел бы этой спецификой в течение одного фильма».

Как в этой связи не вспомнить, что уже в иные времена, в наше время, своими первыми картинами Глеб Панфилов («В огне брода нет»), Савва Кулиш («Мертвый сезон»), Илья Авербах («Степень риска»), Сергей Овчаров («Небывальщина») сняли не только все вопросы о полноте овладения профессией, но и заявили о себе как о художниках.

С первых же шагов в искусстве Козинцев строго различал два понятия — «мастер» и «художник»; работа мастера может восхищать, работа художника — вызывать душевный отклик. И «Броненосец „Потемкин“», как писал Козинцев, «показал не только историю броненосца „Потемкин“, он показал, что такое духовный мир художника революции».

Умельцы в 20-е годы стали режиссерами-метрогонами (племя оказалось неистребимое!), они снимали «фильму» за «фильмой», как тогда выражались. Они снимали, а Эйзенштейн, Кулешов, Дзига Вертов, Пудовкин, Довженко, а с ними и Козинцев с Траубергом делали кинематограф, учились «отражать жизнь силой душевного отклика», «не показать, а пробудить».

А начали Козинцев с Траубергом с «Похождения Октябрины».

Первая, по сути, ученическая короткометражка; Козинцеву — девятнадцать, Траубергу немногим больше. Юные режиссеры, желая в первую очередь утвердить свои права на профессию, спешат предъяснить зрителю, как говорится, полный прейскурант киноприемов.

И доказали, что снимать могут и трюки, и погони даже на куполе Исаакиевского собора, а дальше, дело за малым, осталось только стать *художниками*, «со всеми бесплановыми чувствами и косматыми страданиями».

И процесс этот, становления художника, занял у Григория Михайловича Козинцева все оставшиеся ему сорок два года жизни.

Именно этот процесс исполнен мучительной неудовлетворенности, незнания, сомнений и постоянного, до последнего часа, стремления и умения учиться.

Все пять томов его сочинений, фундаментальные работы — книги, очерки, публицистика, «Рабочие тетради» и «Записные книжки» — все можно было бы объять одним заголовком: «Заметки ученика». Оставленный нам в наследство «ученический» опыт выдающегося педагога, воспитавшего несколько поколений киномастеров, воистину бесценен.

Литературное наследие Козинцева — это прежде всего свидетельство пожизненной способности учиться, подтвержденной опытом, множеством ссылок на собственную практику.

«Похождения Октябрины», «Чертово колесо» — почти детская увлеченность ярким, броским, необычным. И вот следующая работа — «Шинель», и открытие: «Нам не приходило в голову, что поэтическое неотделимо от прозаического».

Этому не учат, в искусстве надо самому пройти детство, отрочество, даже перебежаться, чтобы повзрослеть.

Учились у Гоголя.

Невский проспект гоголевских времен был невысокой застройкой, витрины магазинов были небольшими, да и движение было сравнительно тихим. Эта обыденность воображением Гоголя превратилась в «ослепительный морок», завораживающий читателя: «дома росли», «мосты дрожали», «мириады карет валялись с мостов», «все превращается в гром и блеск». А гулящие девки вдруг предстали «небесными созданиями».

Преображенная реальность! Не ради аттракциона (attraction — по-французски всего лишь «приманка»). Это в прошлом. Реальность Невского проспекта преобразена до выявления его фальшивого протиестественного нутра.

Это в Диканьке — луна, это в Диканьке — солнце, а здесь фонари, зажженные самим дьяволом.

«Мы еще не знали, что только зоркость зрения способна открыть в жизненном потоке образное, что интересное обычно не обнаруживает себя броской внешностью, анеобыденное часто заключено в самом обыкновенном».

Уроков прозрения нет в учебниках.

«В искусстве зоркость нельзя усвоить, до нее нужно дорасти». Она нужна для того, чтобы, как сказал Гоголь: «сквозь хаос внешних проявлений стали проступать какие-то характерные черты, и эти характерные черты дали интерес к обыденному».

Да, фильмы, созданные Козинцевым и вместе с Траубергом, и в одиночку, нашли свое место в мировых синематеках, изучаются, расценены как значительный вклад в мировое киноискусство, это бесспорно.

Но уникальны и педагогический опыт Козинцева, и опыт самовоспитания.

Как педагог он на Фабрике эксцентрического актера (ФЭКА) в свои семнадцать «воспитал» великолепных актеров: Герасимова, Кузьмину, Жакова, Жеймо, Костричкина. Учитель был младше своих учеников. В двадцать два преподавал в Техникуме сценических искусств (вскоре ставший Театральным институтом), уже во ВГИКе и на режиссерских курсах на «Ленфильме» его учениками стали Ростоцкий, Рязанов, Авербах, Масленников...

И все это время он учился сам, и его «ученический» опыт, сохраненный в литературных трудах, дневниках и рабочих тетрадях, имеет непреходящую ценность.

«Разумеется, для каждой профессии необходимо усвоить свои знания, однако главная трудность иного рода: программу обучения „на человека“ каждый проходит по-своему».

Одним из пунктов в этой программе у Козинцева значится: «преодоление душевного невежества».

Понять педагогический феномен Козинцева помогает он сам. Григорий Михайлович пишет о своем коллеге, великолепном писателе, выдающемся исследователе литературы, ставшем еще и сценаристом, о Юрии Николаевиче Тынянове: «Он пришел в Севзапкино, чтобы учиться. Потому он смог учить».

Едва ли сегодня кто-нибудь не занимающийся историей отечественного кино добровольно и до конца досмотрит даже нынче озвученный музыкой изначально немой фильм «Чертовое колесо», Севзапкино, 1926 год. А вот рассказ о том, как двадцатидесятилетний Григорий Козинцев вместе с ненамного его старшим Леонидом Траубергом работали над первой своей полнометражной (40 минут!) картиной, не устарел и едва ли устареет как для тех, кто любит кино, и тем более для тех, кто готов искусству кино служить.

«Мы умели быть молодыми», — свидетельствует Козинцев.

Это не значит задирать нос перед «стариками», хотя и это было, не значит не бояться ошибиться, не значит бросаться в неизвестное очертя голову¹.

Быть молодым — это в первую очередь искать свою дорогу, временами на ощупь.

Коллега и старший друг Козинцева, всемирно известный впоследствии режиссер, в свой час призывал заменить театры «показательной станцией достижений в плане квалификации бытовой оборудованности масс». И в подтверждение своей правоты режиссер заставлял героев Островского («На всякого мудреца довольно простоты») ходить по проволоке и петь: «У попа была собака...» Режиссер спектакля и автор манифеста Сергей Эйзенштейн значился в кругу друзей «Стариком», но ведь тоже был молод и тоже умел быть молодым.

Время было молодое, и академиков кино еще не было.

Умельцы снимали кино; молодые, неоперившиеся создавали кинематограф, какого еще не было.

Картина «Чертовое колесо» какая-то дерганая, сумбурная, у сценария минимум четыре ахиллесовы пяты. Клиповый набор крупных планов. Мелькание типажей. Один колоритней другого. А уж как они лепятся к сюжету, неважно. Глаз отдыхает на долгих, поясняющих сюжет титрах, рассчитанных на читающего по складам зрителя: «*Валя. Еще не шпана. Актриса Л. Семенова*». Нелепостей хоть отбавляй. Вечером крейсер «Аврора» уходит в поход, все матросы должны быть на борту, горе опоздавшему, а утром крейсер уже у причала... Опоздавшего тут же на палубе то ли судят, то ли осуждают, то ли награждают...

Сегодня трудно представить, чем была эта работа для режиссеров, переболевших эксцентрикой, аттракционами, клоунадой.

«Впервые мы задумались над сочинением, связанным с жизнью».

По сюжету матрос с «Авроры» Ваня и его девушка Валя, «*еще не шпана*», стали жертвами уголовников. Появился консультант Иван Бодунов, работавший в угрозыске по ликвидации бандитизма.

Вечера съемочная группа проводила в саду Народного дома на Петроградской, в парке среди аттракционов, среди гуляющей, пьющей и танцующей толпы. Именно здесь познакомятся герои будущего фильма Ваня и Валя. А днем «осваивали» странный и уродливый мир ленинградских окраин, отправляясь в «творческие командировки» на трамвае. Больше того, даже было совершено учебное плавание на крейсере «Аврора», поскольку герой картины был из этого экипажа.

Казалось бы, идет подготовка для съемки вполне реалистической драмы.

А где же радость кино, где же чудо преображения?

Не фон, не место действия, а «действующие места»!

«Предметы вовсе не „игровой реквизит“, это — играющие вещи»!

Не игра на биллиарде, а играющий, расставляющий точки, биллиард.

Режиссеры, судя по всему, вовсе не хотели овладевать киночистописанием в орфографии своего времени, они не мыслили снимать *правильное* кино.

Форму диктовало содержание. Последние времена нэпа. Смятение. Зыбкое время. Уголовщина чувствует себя хозяевами жизни. Словно в бреду танцующие в парке толпы.

Это не пересказ придуманной истории о влюбившемся и загулявшем матросе, истории самой по себе весьма наивной, это рассказ о стихии, о жизни (брожении?) городских толп, порождающий образ времени. И тогда возникает желание, потребность включить бесхитростный сюжет в историческое пространство. Как? Да очень просто:

¹ Лозунг ФЭКСа: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей!»

«к переживаниям мальчишки–призывника мы припутывали кадры... „Авроры“ в октябрьскую ночь» (?!).

Первые фильмы Козинцева были немыми, но в них слышался голос времени, его последние фильмы были черно-белые, и это был цвет времени.

«Вырваться из натуралистических связей, открыть возможность иных связей».

«Бродильное начало замысла постановки».

«Несхожие стремления теснили одно другое».

Это и есть поиск пути, который приведет к «Шинели», «С. В. Д.», «Новому Вавилону», а еще дальше, через много лет, быть может, к «Цвету граната» (реж. С. Параджанов), «Интервенции» (реж. Г. Полока), «Первороссияне» (реж. А. Иванов и Е. Шифферс), «Покаянию» (реж. Т. Абуладзе), к тому, что не вписывается в «нормальное», привычное кино, не повергающее начальство в недоумение.

Ну что ж, классики учат свободе!

«Чертово колесо» — это еще и упоение оператора Андрея Москвина ожившей камерой, сорвавшейся с места, летящей с «американских гор», взлетающей над многолюдством, продирающейся сквозь непролазные толпы, упирающейся в не моргающий во весь экран, еще до Бунюэля и Дали.

Нетрудно заметить в «Чертовом колесе» эмбрионы будущих эпизодов, сцен, образов грядущих фильмов. Первый кадр: остов сгоревшего дома с черными проемами окон. Разом во всех окнах пятиэтажки появляются пары: парни в клешах и девчонки в коротеньких юбках — и начинают бить тустеп. Придуманно. Снято. Забавно. Не больше. Не каждая картинка — образ. И вот через десять лет в таких же черных оконных проемах сгоревшего дома в «Юности Максима» так же разом появятся в белых гимнастерках полицейские. Зловещий пролог схватки. Совсем другое дело. И мелькнувший в «Чертовом колесе» миллиард переключает в «Юность Максима» и надолго запомнится зрителям.

История работы над фильмом, будь это «Чертово колесо», или «Дон Кихот», или «Гамлет», в записках Козинцева это еще и история становления художника.

Вот в «Рабочей тетради» усердного ученика знаменательная запись: «Материал воспитывает».

А для чего?

Казалось бы, вопрос праздный. Ан нет!

В зависимости от того, как человек творческой профессии отвечает на этот вопрос, легко отличить художника от тех, кого зовут *крепкими профессионалами*, составляющими, наверное, в каждом виде искусства большинство.

Козинцев не раз формулировал кредо художника, вот одно из них: «Выразить своим искусством не только то, что несложно объяснить словами, но и те трудно определяемые ощущения, без выражения которых искусство безжизненно».

«...Трудно определяемые ощущения...» — это и есть дорога в незнание.

Наступило время, когда захлестнутые газетно-журнальной стихией коллеги, и не только они, бросились разоблачать и перестраиваться. Козинцев и не разоблачал, и не перестраивался, но во времена перемен его не оставляло чувство ответственности художника:

«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».

Удивительная дальнзоркость, потребность и, продиктованная чувством художника *обязанность* не из газеты, не по радио и не на митинге понять движение истории.

Не так ли относился к *очевидным* для большинства историческим событиям Лев Толстой? Графиня П. С. Уварова в первую годовщину убийства Александра Второго

просит Льва Николаевича выступить 1 марта 1882 года на благотворительном концерте в память убитого. «...Несчастье 1-го марта, — ответил граф Толстой, — есть, по моему мнению, такое событие, которое еще не пришло время обсуждать».

Как видим, подлинные художники не сродни бойким комментаторам газетной хроники, тем более не ее иллюстраторы.

Не случайно в планах Козинцева был фильм о «бегстве» Толстого из Ясной Поляны. Мало кому из наших современников было сродни масштабное мироощущение, сближающее Козинцева с Толстым.

Вопрос сложный, важный и потому требующий хотя бы краткого пояснения.

Мне кажется, что разность в «масштабе ощущения жизни» может быть проиллюстрирована хотя бы фрагментом переписки Толстого с Н. Н. Страховым, человеком ему во многом близком.

В статье «Парижская коммуна» Страхов отрицательно отозвался о революции 1871 года. Толстой ответил: «Вы отрицаете то, что делают люди. Вы говорите — они делают вздор. Задача в том, чтобы понять, что и зачем они это делают... Отрицать то, что делает жизнь, значит не понимать ее».

Вот и вся разница между художником и журналистом, один пытается жизнь понять, другому все ясно, и он выставляет истории отметки.

Что ж, Козинцев прошел этот путь от фельетониста и репортера («Похождения Октябрины», «Чертовое колесо») до подлинного философа — «Гамлет», «Король Лир».

«Глубокий экран», «Пространство трагедии», «Наш современник Вильям Шекспир» по праву считаются классическими трудами в литературе о кино, о философии искусства, но нам, служившим рядом, видевшим Козинцева в работе, слышавшим его на худсоветах и вечерах памяти коллег, необычайно интересно разглядывать «Рабочие тетради», листать «Записные книжки» этого удивительно закрытого человека публичной профессии.

Ему нравилось блоковское слово «неслиянность», быть может, потому, что сам он, как мне казалось, существовал в одном пространстве, а «Ленфильм» в его повседневности в другом. Отсюда и ощущение *неслиянности*. При этом «студия» была естественной для него пожизненной средой обитания, начиная с ФЭКСа; он слышал изначальный смысл этого слова — «школа, где он был и учеником, и учителем».

Мастер с мировым именем готов был, нет, не учиться, конечно, но впитывать опыт, к примеру, Питера Брука. В молодом, на двадцать лет моложе, постановщике «Трагической истории доктора Фауста» и «Короля Лира» Козинцев нашел близкую душу, они существовали в разных поколениях, в разных странах, исповедовали разные традиции, но существовали в одном пространстве.

Козинцев был рядом с нами, но, как мне кажется, душой, мыслями, делом был обращен к тем, кого рядом уже не было, с кем начинал, с кем дружил, у кого учился: Маяковским, Эйзенштейном, Мейерхольдом, Тыняновым, дорожил теми, кто еще не ушел: Эренбургом, Шостаковичем, Шкловским, Альтманом, Пастернаком.

Вот и получается, Антонен Арто и Питер Брук ближе тех, кто рядом.

А рядом — одиночество.

Перейдя Кировский проспект, разделявший киностудию и дом, где жили заслуженные ленфильмовцы, он пишет в своем дневнике:

«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 выступить или что-то протолкнуть...»

Может быть, что-то проясняет запись, помеченная годом работы над «Королем Лиром»: «От чего же я прихожу в такой непролазный мрак отчаяния? От неинтеллигентности собеседника».

«Как в этой атмосфере ремесленничества, грубости, плоских острот, ловкачества, ржания над старыми анекдотами, хамстве может возникать что-то сложное и глубокое?»

«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».

Как никого нет? А коллега, тот, что за невысоким заборчиком, тоже народный артист СССР?

Каково это было читать его преуспевающему соседу по даче, и не ему одному.

Эти горькие слова не жалоба, а, скорее, недоумение.

Высокая сосредоточенность, определявшая стиль его жизни, навверное, обрекает на одиночество.

Нет сомнений, что у Козинцева, как в свое время у Герасимова, Юткевича, того же Трауберга и заканчивая Панфиловым, были возможности переехать в Москву.

Он работал в Москве! Служил во ВГИКе. Вел режиссерские курсы. Как в свое время Шостакович ездил, живя в Москве, преподавать в Ленинградской консерватории, так же и профессор Козинцев ездил на занятия в столицу, но жить там не хотел.

Что удерживало? Ленинград? Неповторимый город? Но он через всю жизнь пронес любовь к родному, теплomu, зеленому, не давящему на тебя архитектурной громадой Киеву.

Тогда, может быть, «Ленфильм», который он создавал? Но это уже был другой «Ленфильм».

«Если брать советскую кинематографию, то именно образцом такого кинематографического творческого организма, совершенно слитного, несмотря на разнообразие духовного мира художников, является „Ленфильм“ двадцатых—тридцатых годов. — Говорил Козинцев на Худсовете студии в 1966 году. И заключил: — „Ленфильм“ как художественный организм, с мой точки зрения, исчез».

Здесь важно «с моей точки зрения», то есть это уже не его «Ленфильм», того уже не было.

Почему же не Москва?

Могу только предположить, что в Москве, именно в кинематографической среде, невозможен тип жизни, избранный для себя Козинцевым.

Именно на «Ленфильме» он был одинок... и свободен!

И «неслиянность» тому подтверждение.

Одиночество — чувство тягостное, но в служении оно необходимо. Аналогия — монашество как принцип.

Это при взгляде со стороны в монашестве видны только ограничения, а спросите монаха: монах выбирает свободу! Выбор не из легких, но собственный, а не навязанный извне.

Привычка с ранних лет, со времен ФЭКСа, судить о работе своих коллег по «гамбургскому счету» сохранилась на всю жизнь. Сохранились его нелюбимые суждения, от иронических до саркастических, о работах Михаила Ромма, Сергея Герасимова, Ивана Пырьева, Владимира Вайнштока, о режиссере Юлии Солнцевой, сценаристке Елене Серебровской и др., но самый строгий суд был обращен на себя.

«Быть самому себе судьей. Не дай бог испытывать этот суд. А без него — ничего делать в искусстве нельзя».

«Единственное, что я еще не утратил: способность ненавидеть свои постановки. И способность терзать себя глубоко, с истинной страстью. Каким я кажусь себе счастливым во время работы над книгой, постановки. И какой ужас снимать: чувствовать и понимать, что ничего из замысла не получается, что ничего не в силах добиться... „Безвыигрышная лотерея“ — вот что такое работа в кино».

«Замысел фильма — вода, уходящая из-под пальцев.

Режиссер не ставит, он выкручивается.

Я бездарный, неопытный профессионал. Единственное утешение: таким я чувствовал себя всегда».

И это не поза, это позиция. Мы видим результат работы художника, и он может нас удовлетворять, даже радовать... Но что было в замысле? В какой мере замысел осуществился, знает только художник.

Очень точно иллюстрирует эту антиномию, замысел и воплощение эпизод с отливкой колокола в «Андрее Рублеве» Андрея Тарковского, ученика М. Ромма, но режиссера во многом близкого Козинцеву, о чем свидетельствует их переписка.

Отлит и прозвучал огромный колокол. Общее молитвенное ликование. Лишь молодой мастер (арт. Н. Бурляев), вложивший в работу всю душу и все умение, плачет: тайну, унесенную старым мастером, он разгадать не смог... И знает об этом он один.

Во все времена существовала и будет существовать при всякой перемене власти уклончивая в сторону собственной выгоды неуязвимая мораль «спевшихся лавочников», как определяли суть мещанства и Дж. Стюарт Милль, и Герцен, и Мережковский, и Маяковский.

Царство самодовольной посредственности!

Нынче слово «мещанство» из словаря выпало. Козинцев, пожалуй бы удивился. Мещанский дух торжествует, но хочет быть в маске существа «умеющего жить». Пушкин давно разглядел эту породу: «Всегда доволен сам собой, своим обедом и женой».

Россия, так уж исторически сложилось, выработала сословие, по природе своей противостоящее мещанству, социальное противоядие, препятствующее «человечеству оскотеть», — интеллигенцию.

Вокруг этого сословия много споров, но стоит понять, что при всей разнице общего между врачом Чеховым, врачом Булгаковым и сыном врача Козинцевым и понятие интеллигент материализуется.

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

Пожива, обслуживание «рынка» под видом служения искусству для Козинцева неприемлемы.

«Оказывается, что у нас — судя по экрану — не возделывают землю, не строят заводов, не лечат, не учат детей... На экране господствует один вид труда: наши славные чекисты».

Что из того, что место «славных чекистов» заняли не менее славные «менты», сыщики и полицейские.

Слово «дидиктив» произносилось Козинцевым явно уничижительно. При этом он деятельно поддержал дебютанта Савву Кулиша в работе над «Мертвым сезоном», приветствовал картину Герберта Раппапорта «Два билета на дневной сеанс». Отличал «индпошив» от «ширпотреба».

Что такое сегодня «типичный многосерийный детектив»? «Ну, погоди!» для взрослых. Волк и Заяц поменялись местами. Милиционер, то есть полицейский, в форме вплоть

до генеральской, ловит, а главный бандюган, купающийся в роскоши Заяц все убегает и убегает из серии в серию, из серии в серию...

Полвека, как с нами нет Козинцева, но он решительно — наш современник, вместе с нами смотрит телевизор, ходит в кино.

«Насилие, безумие, сексуальная патология прорывают цензурные рогатки и занимают сцену и экран Западной Европы и США послевоенных лет».

Дорогой Григорий Михайлович, сегодня вы принадлежите к консервативному меньшинству. Цензурные рамки прорваны! Жестокость? Да без мордобоя и стрельбы разве кино? А сексуальная патология? Как жаль, что вам не близки успехи человечества в борьбе за право каждого человека на «содомский грех»!

Если книги Козинцева — это история кино («Пространство трагедии»), это история становления художника («Глубокий экран»), осмысление классики («Наш современник Вильям Шекспир»), то совершенно иное «Рабочие тетради» с девизом на обложке: «Совесь — вот главная тема века» — и дневники: «Черное лихое время», ни в каких девизах не нуждающихся.

Если вам вдруг окажется нужен прямой, остроумный, широко образованный, знающий свое дело, безжалостный к себе и знающий цену своим коллегам, скажем, *собеседник*, посвятивший свою жизнь кино, полистайте «Рабочие тетради» Козинцева, откройте его дневниковые записи.

Там уплотненные до наглядности мысли художника о времени и о себе.

Так уж повелось, что во всех бедах, житейской неустроенности принято искать виновных или где-нибудь рядом, или поодаль, а то и совсем далеко и высоко. Но любое худое дело, впрочем, как и доброе, воплощают в жизнь люди, единицы человечества, потом уже составляющие общества, кланы, партии, классы и т. д.

Козинцев видел перед собой не зрительный зал, а зрителя, как бы каждого зрителя отдельно, своего современника, с его заботами, надеждами, душой. И на монтажном столе, и в просмотровом зале в десятом корпусе каждый кадр своих картин он старался увидеть глазами зрителя, оставшегося с глазу на глаз с экраном.

А у толпы, сообщества, класса глаз нет, да и совесь — вещица исключительно индивидуальная и очень непростая. Недаром же вопросы совести занимали, к примеру, Достоевского больше, чем прогресс.

Козинцеву в этой связи, смею думать, были бы близки слова Гамлета, обращенные к матери, королеве Гертруде: «Я зеркало поставлю перед вами, где вы себя увидите насквозь».

Ясное дело, такую роль может исполнить только правдивое зеркало, чтоб «вернуть глаза зрачками в душу».

Что же видел источником множества бед умудренный опытом и знанием людей режиссер?

Зло, прежде чем явиться в мир, рождается в душе отдельного, реального, неповторимого человека.

В этой связи интересна такая запись в дневнике Григория Михайловича, словно в предчувствии грядущих «рыночных времен»: «Продажа души черту. Раньше: „отдам весь мир“. Ныне: „сосчитаемся. Не обижу“ ... Страшное падение цен на души. Затоваривание душ. Очередь такая, что не сравнится с хвостом на машину „Победа“».

И цены за сделку разные, вот, к примеру, за вожделенные загранкомандировки: «Любишь кататься, люби и саночки лизать».

Наглядно сказано!

Как известно, душу продают не просто так, а из самых лучших побуждений. В этом случае Козинцев находит немало солидарных с ним собеседников и единомышленников, а слова Герцена и его рассуждение о «торговле с дьяволом» вносит в свою записную книжку:

«Я дал себе слово многое сделать, во многом уступить, чтобы добраться до свободы... Вероятно это то самое чувство, которое испытывают публичные женщины, первые раза продавая себя за деньги — хотя и защищаясь нуждой и etc. Полного отпущения сознательному греху нет. J'homme se sent fletri. („Человек чувствует себя запятнанным“, фр.) Да, может, я спасу свою индивидуальность. А тут вопрос: да нужна ли индивидуальность моя для чего бы то ни было или нужна ли на что-нибудь индивидуальность, спасаемая таким образом?..»

Человек чувствует себя запятнанным?

Это смотря какой человек.

И конечно, «полного отпущения сознательному греху нет», это убеждение Козинцева, иначе трудно было бы понять и его отношение к коллегам, и к самому себе.

«Горе талантливого писателя Германа в том, что он прославляет правду ложью, чтобы прошла правда. Но ложь кладет тень на писателя, следовательно, и на правдивые страницы, которые он написал. Трудность в том, что испуг перед правдой стал уже условным рефлексом...»

Юрий Герман был человеком, близким Козинцеву, автором сценариев его фильмов «Белинский» и «Пирогов».

«Правда»? Случалось ли людям, причастным к искусству, не рассуждать о «правде».

Что есть правда?!

«Как гении казуистики и софистики крутились вокруг слова „правда“. И били за то, что ее изображали. Правда — не то, что в жизни, правда — это то, что в газете. Типичное, не типичное...»

А кто не знает различия между лгушим и правдивым. Знает каждый ребенок, которому надрали уши за то, что наврал».

И вот Козинцев пишет в дневнике, не нам, себе: «А ну, скажи еще раз, попробуй сказать правду. Это не трудно. Нужна только привычка. Сосредоточимся».

Привычку к правде надо воспитывать!

Правда — это жизнь, а не подделка под жизнь.

Подделки бывают красивыми, мастерски исполненными, хорошо оплаченными.

«Картина Ромма „Убийство на улице Данте“. Искусство ландскнехтов. Есть вооружение, осанка, умение делать военные экзерсисы. Бескровное убийство на условных пространствах.

А для кого? Кто платит».

И еще одна картина Михаила Ильича Ромма.

«„Адмирал Ушаков“. Гуманизм. Турки, татары. Полевой. Кукольник. „Как пышно, как красиво!“ Ушаков ненавидит турок, очевидно, потому, что они все служат в оперетте. Пафос оттого, что Ушаков не понимает по-французски».

И никакого «льготного тарифа», снисхождения к «братьям с окрестных кинематографий».

Или кино — или не кино. Или искусство — или что-то другое.

«Как мы три десятка лет пытались имитировать элементы американского кино (без его внутренней силы — реалистической гриффитовской или поэтически-комедийной — чаплиновской) так они (новое поколение грузинских режиссеров. — М. К.) имитируют элементы неореализма...

...Все „как у людей“ Но что итальянцам здорово, то грузинам смерть. Ничего от жизни. Ни слова. Ни взгляда. Ничего от исследования. Упражнение на имитацию...»

„Аннычка“ Ивченко. Провинциальная ярмарочная „малороссийская“ мелодрама в этнографических костюмах...

Тут же война, фашисты, партизаны. Фальшь и бессмыслица.

Студия Довженко!»

«Узбекский фильм „Возвращение командира“».

Ну, братцы!.. После такой картины порастаешь шерстью, становишься на четвереньки».

«Актриса Скобцева, отправляясь в Канн, спрашивала: нужно ли ей брать туда меха? Во всяком случае, не нужно брать фильм, в котором она играет Дездемону.

Советскую кинематографию некогда представлял Эйзенштейн. Теперь Касаткина и Скобцева. От кого? Вероятно, от трудящихся блондинок. Наши блондинки самые прогрессивные».

И это о фильме друга на всю жизнь Сергея Юткевича.

Как говорится, старого воробья на мякине не проведешь. Впрочем, скорее: «Платон мне друг, но...»

Не щадил Григорий Михайлович на студийных худсоветах изделия «тематические», да еще к круглой дате, столь желанные и высоко ценившиеся начальством в Москве:

«Давайте скажем честно — плохое дело делаем, когда уходит народ из кинотеатра и говорит: „Опять про Октябрь, опять Ленина показывают, скучно...“»

«Мы иногда говорим, что зрители не поняли, не доросли, а не бывает ли часто так, что зритель перерос это искусство, что зритель перерос „Залп «Авроры», что не доросли те люди, которые делают такое искусство... Почему я так нападаю на „Залп «Авроры»? Потому что это антифильм. „Ленфильм“ показывал человека на экране, а не фигурантов».

Если в «ленинском» фильме режиссера И. Ольшвангера «На одной планете» Козинцева огорчило исполнение Смоктуновским роли Ленина, то идея режиссера вставить в фильм «Двенадцать» Блока привели почти в ярость:

«Когда я вижу кадры, в которых на грузовик водружают распятие и он едет по улице, то есть прямую иллюстрацию „венчика из роз“, мне хочется просто швыряться стульями в экран, потому что для моего поколения „Двенадцать“ Блока было потрясением, и эти штуки из капустника мне отвратительны. Кажется, режиссер называет это „находкой“».

В 1994 году в только что переименованном на старый манер Ленинграде проходили спортивные Игры доброй воли. На стадионе им. Кирова, украшая, надо думать, «по-санкт-петербургски» спортивный парад, на гаревую дорожку выехал празднично декорированный грузовик. В кузове атлетического сложения украшенный крыльями спортсмен, изображая ангела с Александровской колонны, держался за огромный крест. Крест раскачивался. То ли крест держал спортсмена, то ли спортсмен держал крест. Раскачивались готовые то ли к полету, то ли отвалиться плохо укрепленные на спортсмене крылья. Спортсмен держал лицо и удерживал крест. По телевизору показали счастливое лицо мэра и его команды, принимавших парад и приветствовавших «ангела» на гаревой дорожке.

Пошлость неистребима! Пока есть спрос.

Вернувшийся из Москвы директор «Ленфильма», бывший секретарь Василеостровского райкома КПСС, спешит «довести» до Григория Михайловича настоятельное пожелание тов. Б. В. Павленка, всесильного первого заместителя председателя Госкино, в ответ слышит: «Передайте товарищу Павленку, что я у него не служу».

Не служил народный артист Козинцев и министрам.

Давая разрешение на съемки «Гамлета», министр культуры Е. А. Фурцева просила Григория Михайловича снимать в цвете, «чтобы зрители видели затраты». Опять же, в цвете — красиво!

Козинцев спорить не стал, просто не внял мудрому совету министра.

А как же: «Были такие времена...»

Время для всех было одно, а держали себя люди по-разному, в том числе и кинорежиссеры.

«...Я не припомню случаев, когда мы (Козинцев и Трауберг. — М. К.) брались бы за материал по посторонним существу нашего дела — искусства кинематографии — причинам, когда нас принуждала к этому выгода или приказы».

Вот такое свидетельство, ни прибавить, ни убавить.

Ну а как же «народная мудрость»: «С волками жить — по волчьей выть»?

Но это «мудрость» стаи.

В «Рабочей тетради» записано, словно производственная заметка:

«С волками жить — по-волчьей выть».

Ни в коем случае.

Изо всех сил сохранять человеческий голос».

И записанное не теория, а прямо руководство к действию.

«„Мы все напишем так, — сказала мне журналистка, просившая интервью для «Литературной России», — что и волки будут сыты, и овцы целы“. — „Нет, — ответил я, — нужно, чтобы овцы были целы, а волки сдохли“.

Речь шла о молодых режиссерах».

«Феномен Козинцева», да простится такая терминология, заслуживает изучения и осмысления как опыт жизни и работы свободного человека в условиях *несвободы*.

На протяжении всей жизни Козинцев был верен заповедям своей юности, о чем писал Сергею Юткевичу. Чтить заповеди и принципы — одно, жить по заповедям, не изменять принципам дело другое.

«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 бы могли договориться, об этике — никогда; разрыв делался все сильнее и сильнее».

Сегодня такая позиция не ко времени, скажем, не в моде. Но мода, как известно, по природе своей вещь не постоянная, и можно отнести к этическому, скажем, консерватизму Григория Михайловича с пониманием, глядя в перспективу.

В цитированной выше вступительной лекции на режиссерских курсах Григорий Михайлович прочитал слушателям стихи Баратынского:

Мой дар убог, и голос мой не громок,

Но я живу, и на земле мое

Кому-нибудь любезно бытие:

Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах: как знать? Душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Почти «Памятник»: «...душа в заветной лире...» Такое вот высокое напутствие молодым на долгую дорогу.

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 я вижу человека у горизонта. Видеть можно, приблизиться — нет.

Горизонт — воображаемая линия, удаляется по мере приближения к ней.

Вот уже много лет Григорий Михайлович Козинцев — мой современник, а теперь еще и человек за горизонтом. А удаляется он по мере приближения к нему лишь потому, что и по сей день открывает для тебя новое пространство, новые рубежи, зовет тебя к новым горизонтам...